

La musique : une histoire de sons qui fait sens en orthophonie

Laura Ameline

▶ **To cite this version:**

Laura Ameline. La musique : une histoire de sons qui fait sens en orthophonie. Médecine humaine et pathologie. 2014. dumas-01499315

HAL Id: dumas-01499315

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01499315

Submitted on 31 Mar 2017

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.

Université Nice Sophia Antipolis

Faculté de Médecine
ECOLE D'ORTHOPHONIE

MEMOIRE présenté pour l'obtention du

CERTIFICAT DE CAPACITE D'ORTHOPHONISTE

Par

AMELINE Laura
Née le 25 mai 1990 à Toulon

LA MUSIQUE :

Une histoire de sons qui fait sens en orthophonie

Directeur de Mémoire : **OSTA Arlette,**
Orthophoniste

Nice

Année 2014

© Université Nice Sophia Antipolis – Faculté de Médecine - Ecole d'Orthophonie

Université de Nice Sophia Antipolis - Faculté de Médecine – Ecole d'orthophonie

MEMOIRE présenté pour l'obtention du

CERTIFICAT DE CAPACITE D'ORTHOPHONISTE

Par

AMELINE Laura
Née le 25 mai 1990 à Toulon

LA MUSIQUE :

Une histoire de sons qui fait sens en orthophonie

Directeur de Mémoire : **OSTA Arlette,**
Orthophoniste

Membres du jury : **BERSOT Patricia**, Orthophoniste
DECLERCK Sylvaine, Orthophoniste

Nice

Année 2014

CC BY NC ND

REMERCIEMENTS

Les noms de personnes sont habillés d'une parure de qualités composée d'après l'expérience qu'on a eue avec ces gens. Il est des noms que j'aimerais distinguer des milliers de patronymes qu'on entend sans qu'ils laissent une trace durable dans notre mémoire. Parmi ces noms, il en est certains dont l'empreinte sonore fait écho à un sentiment de gratitude. Cette page de remerciements me laisse l'occasion de décrire la résonance personnelle qu'ont acquis les noms des personnes ayant participé à l'élaboration de ce mémoire.

Remerciements orthophoniques :

Pour sa disponibilité, son intérêt pour mon sujet de mémoire et ses remarques éclairées, je remercie ma directrice de mémoire, Mme Osta.

Je remercie Sylvaine Declerck, orthophoniste de la Villa Helios pour sa confiance, ses encouragements et son enjouement communicatif.

Je remercie Patricia Bersot, orthophoniste libérale spécialisée dans les thérapies du bégaiement pour m'avoir fait partager et transmis tout l'intérêt de son travail.

Ma reconnaissance va également aux orthophonistes qui m'ont chaleureusement ouvert leur cabinet, aux patients eux-mêmes ainsi qu'aux personnes qui ont constitué mes groupes de musiciens et d'adultes témoins pour avoir bien voulu participer à mon protocole. Merci à eux de l'avoir fait aussi consciencieusement, avec autant d'intérêt et de plaisir.

Remerciements personnels :

Je remercie ma famille pour son soutien indéfectible pendant ces quatre années d'études.

Une myriade de remerciements à ma mère qui m'a communiqué l'amour des livres en m'embarquant chaque soir pour des aventures plus trépidantes les unes que les autres aux côtés de Chien bleu, du Diable des rochers, d'Arc-en-Ciel et bien d'autres encore…

Un immense merci à mon père pour sa patience et son aide précieuse afin d'utiliser le logiciel Excel....

Merci à mon frère pour sa confiance et son humour débonnaire !

Merci enfin à tous ceux dont la présence et les encouragements ont consolidé des amitiés aussi sincères que précieuses.



Grand vase avec fleurs, Auguste Renoir

SOMMAIRE

Remerciements 3
SOMMAIRE 5
Introduction 10

PARTIE THEORIQUE

Chapitre 1 : musique et langage 13

I. Le langage 14

1. Les fonctions 14
2. Morphèmes grammaticaux 15
3. Morphèmes lexicaux 17

II. La musique 18

1. Les fonctions 18
2. Les unités grammaticales 19
3. Le sens en musique 20

Chapitre 2 : musique et récit 23

I. Rapport entre musique et récit 24

A. Le récit 24

1. La structure du récit 24
2. Les unités du récit 24
3. La syntaxe fonctionnelle du récit 26
4. Le rythme du récit 27
5. Les quatre méta-règles de cohérence de Charolle 27

B. La musique 29

1. Rythme et ponctuation musicale 29
2. La persistance des impressions et images auditives 30
3. Analogie entre image auditive et visuelle 31
4. Le leitmotiv 33

II. Applications réciproques 34

A. Narrativité en musique 34

1. Application des quatre méta-règles de cohérence à la musique 34
2. Analyse narrative en musique 35
3. Rapport entre nouvelle et pièce brève 38
4. Berlioz où l'idéal formel des ouvertures construites à la manière d'un récit 39

B. Musique dans la littérature 40

1. Musique instrumentale transformée en dramaturgie 40
2. La musique, fil conducteur à travers l'œuvre de Proust 40
a) La musique comme outil de description.....41
b) Les visées sociologiques mises en évidence par la musique.....42
c) Deux morceaux de musique pour conduire une œuvre littéraire.....42

Chapitre 3 : l'utilisation de la musique en thérapie 45

I. La musicothérapie 46
1. Historique 46
2. Définition 46
3. Les pathologies concernées 47

II. Les applications orthophoniques 48

A. La Thérapie mélodique et rythmique 48

1. Historique.....48
2. Méthode.....48

B. Thérapie du bégaiement en musique 51

1. L'expérience de Rolland Vallée 51
2. L'expérience de Sylvie Raulin Brignone 54
3. Confrontation de ces deux approches orthophoniques différentes 55
4. Approche personnelle de l'apport de la musique en thérapie du bégaiement 56
a) une approche d'après un point sémiologique précis : le manque d'implication dans la prise de parole de la personne bègue 56
b) Une approche éclairée par les analogies entre musique et récit 57
c) Une approche différente 58

PARTIE PRATIQUE

I. Présentation du protocole 62

A. La population 62

1. Choix 62
2. Recrutement 62
3. Contraintes et appariements 64
3.1 Les adultes bègues 64
3.2 Les adultes témoins 65
3.3 Les adultes musiciens 65

B. Les modalités de passation 66

1. Les consignes 66

1.1 Première étape : récit à partir d'un tableau 66
1.2 Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique 67
1.3 Troisième étape : récit à partir d'une musique différente 68
2. Le critère « temps » 69

C. Recueil des données 69

1. Les données concernant la passation 69
2. Les données administratives 70
2.1 Les patients 70
2.2 Les musiciens 70
2.3 Les adultes témoins 70

D. Outils d'analyse des données 70

1. Tableau d'analyse structurale des récits 71
1.1 Le critère quantitatif 72
a) Dans les trois premières lignes du tableau : chaque récit analysé individuellement 72
b) Dans les trois dernières lignes du tableau : les pourcentages d'augmentation entre chaque récit 73
1.2 Le critère qualitatif 73
a) Dans les trois premières lignes du tableau : chaque récit analysé individuellement 74
b) Dans les trois dernières lignes du tableau : les pourcentages d'augmentation entre chaque récit 74
2. Tableau d'analyse de l'implication dans les récits 75
2.1 Le mode opératoire 76
2.2 La recherche de l'implication dans les récits 76

E. Les difficultés rencontrées et écueils 76

1. Les difficultés rencontrées 76
2. Les écueils 77

II. Analyse des résultats 77

A. D'après le tableau d'analyse structurale des récits 77

1. Première étape : récit à partir d'un tableau 78
a) nombre de mots et durée du récit 78
b) Morphèmes grammaticaux 79
c) Morphèmes lexicaux 80
2. Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique 81
a) nombre de mots et durée du récit 81
b) Morphèmes grammaticaux 82
c) Morphèmes lexicaux 83
3. Troisième étape : récit à partir d'une musique différente 84
a) nombre de mots et durée du récit 84
b) Morphèmes grammaticaux 85

c) Morphèmes lexicaux 86
4. Entre le premier et le second récit 87
a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole 87
b) Morphèmes grammaticaux 88
c) Morphèmes lexicaux 89
5. Entre le premier et le troisième récit 90
a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole 90
b) Morphèmes grammaticaux 91
c) Morphèmes lexicaux 92
6. Entre le deuxième et le troisième récit 93
a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole 93
b) Morphèmes grammaticaux 94
c) Morphèmes lexicaux 95

B. D'après le tableau d'analyse de l'implication dans les récits 96

1. Première étape : récit à partir d'un tableau 96
2. Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique 97
3. Troisième étape : récit à partir d'une musique différente 98
4. Entre le premier et le second récit 99
5. Entre le premier et le troisième récit 101
6. Entre le deuxième et le troisième récit 102

C. Observations générales lors de la passation 103

1. La déviation du regard 103
2. La gestualité 103
3. Les pauses dans les récits 104
4. L'appréhension face au dictaphone 104
5. La dévalorisation 104
6. Les questions 104
7. Le genre de musique écoutée 105
8. Appréciation de la passation 105

III. Interprétation des résultats 106

A. Interprétation des résultats du tableau d'analyse structurale des récits 108

1. Nombre de mots et durée des récits 108
a) Dans le premier récit 109
b) Dans le deuxième récit 109
c) Dans le troisième récit 109
d) entre le premier et le deuxième récit 109
e) entre le premier et le troisième récit 110
f) Entre le deuxième et le troisième récit 110
2. Les morphèmes grammaticaux 110
a) Dans chaque récit 110
b) Entre les récits 111
3. Les morphèmes lexicaux 111
a) Dans chaque récit 111

b) Entre les récits 112

B. Interprétation des résultats de l'analyse de l'implication dans les récits 113

1. Pronoms « je, me, m' » 113
a) Dans le premier récit 113
b) Dans le second récit 113
c) Dans le troisième récit 114
d) Entre les récits 114
2. Les verbes de perception / sens 114
a) Dans les récits 114
b) Entre les récits 114
3. Les adjectifs avec présence de jugement et d'affect 115
a) Dans le premier récit 115
b) Dans le second récit 115
c) Dans le troisième récit 115
d) Entre les récits 115

IV. Application de la partie théorique en stage de quatrième année d'orthophonie 116

1. La population 116
2. Introduction de la musique dans une thérapie de groupe auprès de patients Alzheimer 116
a) Musiques et images 117
b) Musique et mots 119
c) Musiques et devinettes 119
d) Musiques et fluences 120
e) Musiques et textes 121
f) Raconter la musique 123

Conclusion 125
Bibliographie 128
ANNEXES 134
Annexe I : Tableaux d'analyse structurale des récits 135
Annexe II : Tableaux d'analyse de l'implication dans les récits 138
Annexe III : Ensemble des passations 141
Annexe IV : Ensemble des analyses des récits 157
Annexe V : Ensemble du matériel créé pour le stage à la Villa Helios 198
Table des Illustrations 202
Table des compositeurs 206

INTRODUCTION

« La musique donne une âme à nos cœurs et des ailes à la pensée ». Telle était l'opinion de Platon, éminent philosophe de l'Antiquité. Ses paroles ont traversé les siècles et avec elles, le pouvoir conféré à cet agglomérat de sons ordonnés pour plaire et séduire l'ouïe de tout un chacun.

En effet, des temps immémoriaux nous séparent de l'époque où la musique était déjà au cœur des premiers rites religieux. Au cours des siècles, elle s'est adaptée aux évolutions sociétales et aux besoins des hommes. Délivrée pimpante et conquérante par les clairons militaires, tout droit sortie des âmes dévotes de fidèles s'adressant à quelque entité divine ou fredonnée par une mère à son enfant afin que son amour l'enveloppe et l'accompagne dans l'obscur de la nuit ; elle est intimement liée à nombres d'événements qui jalonnent notre existence et façonnent nos vies.

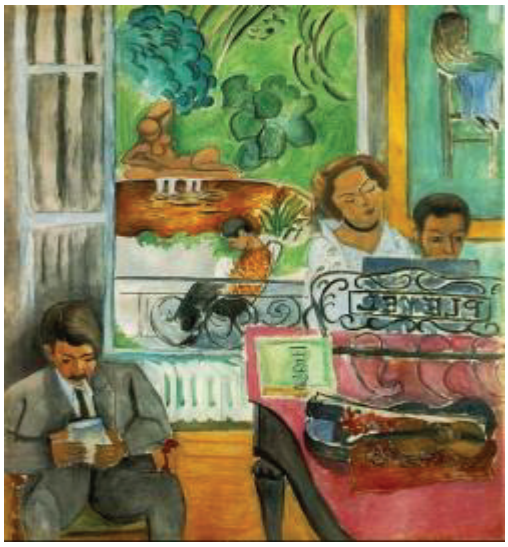
En tant qu'outil thérapeutique, déclinée sous l'appellation de musicothérapie, elle a fait ses preuves depuis fort longtemps pour diverses pathologies, nombre d'objectifs thérapeutiques et d'utilisations très différentes les unes des autres. Communément présentée sous une forme passive (l'écoute musicale) et une forme active (la pratique musicale), elle a aujourd'hui sa place dans de nombreuses structures hospitalières qui la proposent en thérapie de groupe ou individuelle.

Cet intérêt pour la musique dans le domaine du soin connaît depuis quelques années un engouement renouvelé notamment grâce aux progrès des neurosciences. En effet, les performances des outils d'exploration offrent à présent la possibilité d'étudier les structures du cerveau très précisément. Ces outils ont mis en évidence des différences notables entre un cerveau musicien et un cerveau normal. Ces divergences ont amené le monde médical à réfléchir aux possibilités d'utiliser la musique pour stimuler certaines zones cérébrales fortement développées chez les musiciens et dont l'activation est déficiente dans certaines pathologies. C'est ainsi que la musique a fait son entrée dans le monde de l'orthophonie. Les recherches auprès des dyslexiques et des patients touchés par la maladie d'Alzheimer sont celles qui ont donné jour au plus grand nombre de publications. Les retombées positives de ces expériences encouragent progressivement les orthophonistes à introduire la musique dans leur exercice professionnel.

Notre apprentissage du violon et les connaissances théoriques établies au fil de nos études d'orthophonie nous ont amenées à nous interroger sur l'apport de la musique dans les rééducations des troubles de l'élaboration du récit.

Pour répondre à cette problématique, nous proposons d'introduire notre partie théorique par un premier chapitre consacré aux liens que partagent la musique et le langage. Ces relations dûment établies, nous recentrerons notre second chapitre sur les rapports entre musique et récit. Une fois ces analogies mises en évidence, nous pourrons développer dans un troisième chapitre l'apport de la musique en thérapie en s'intéressant plus particulièrement aux thérapies du bégaiement.

Ces connaissances théoriques seront mises en pratique à travers notre seconde partie. Pour ce faire, nous commencerons par présenter notre protocole expérimental et ses outils d'analyse. Nous poursuivrons en exposant les résultats de cette étude qui seront interprétés par la suite. Nous clorons cette partie en rapportant une expérience personnelle de rééducation au moyen du support musical, au cours des stages pratiques de quatrième année.



La leçon de musique (1917), Matisse
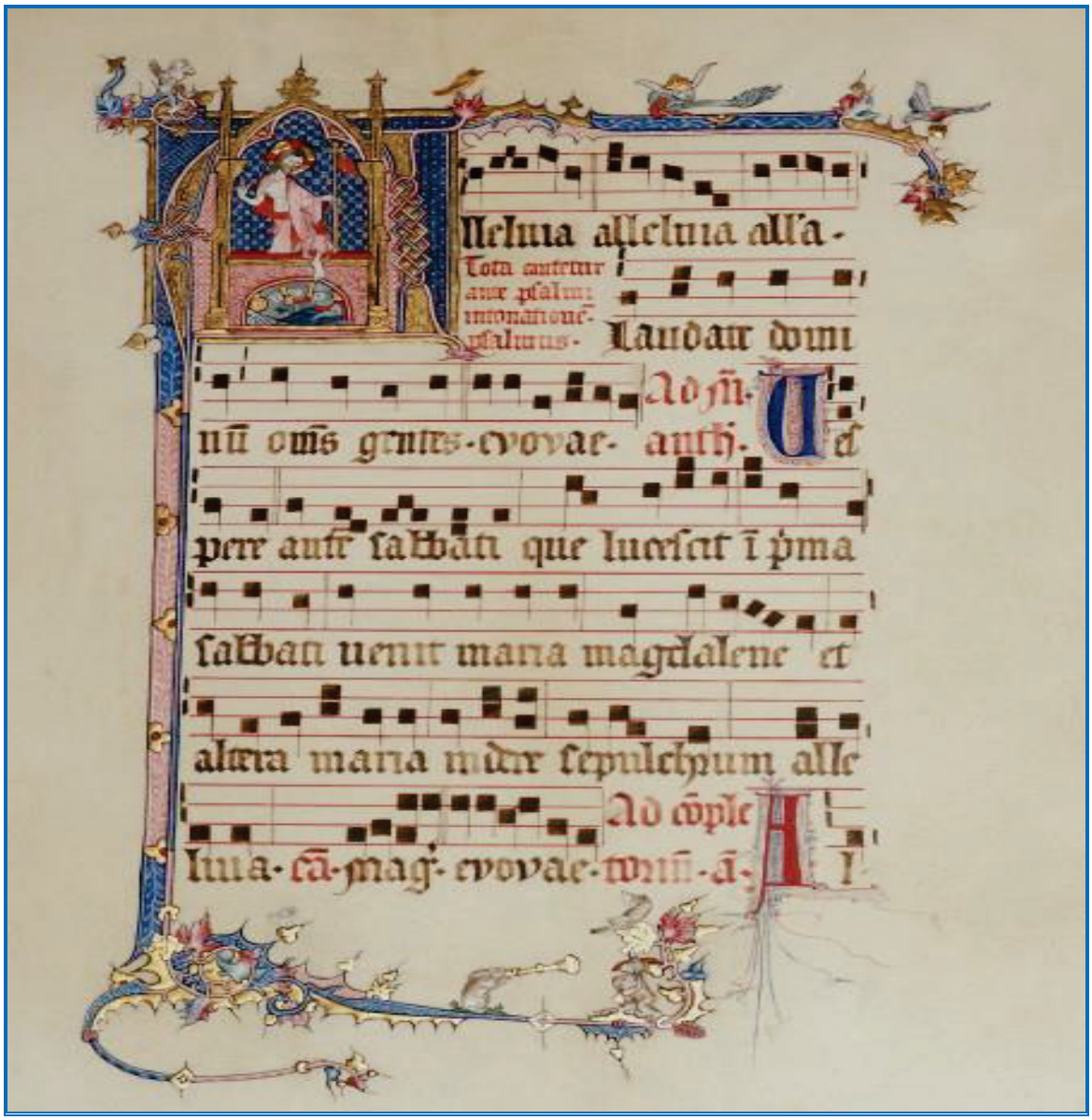


La leçon de piano (1916), Matisse

PARTIE THEORIQUE

CHAPITRE 1 :

MUSIQUE ET LANGAGE



I. Le langage

« Le langage est la peinture de nos idées » [1] écrit Rivarol. Effectivement, nous peignons nos pensées avec des mots en nous servant de l'extraordinaire palette que nous offre la langue française et cela, dans le but de communiquer.

Nous proposons d'ouvrir cette partie dédiée au langage par un exposé de ses fonctions d'après Jakobson(24), puis nous nous arrêterons sur les catégories de morphèmes grammaticaux et lexicaux qui composent notre langue.

1. Les fonctions

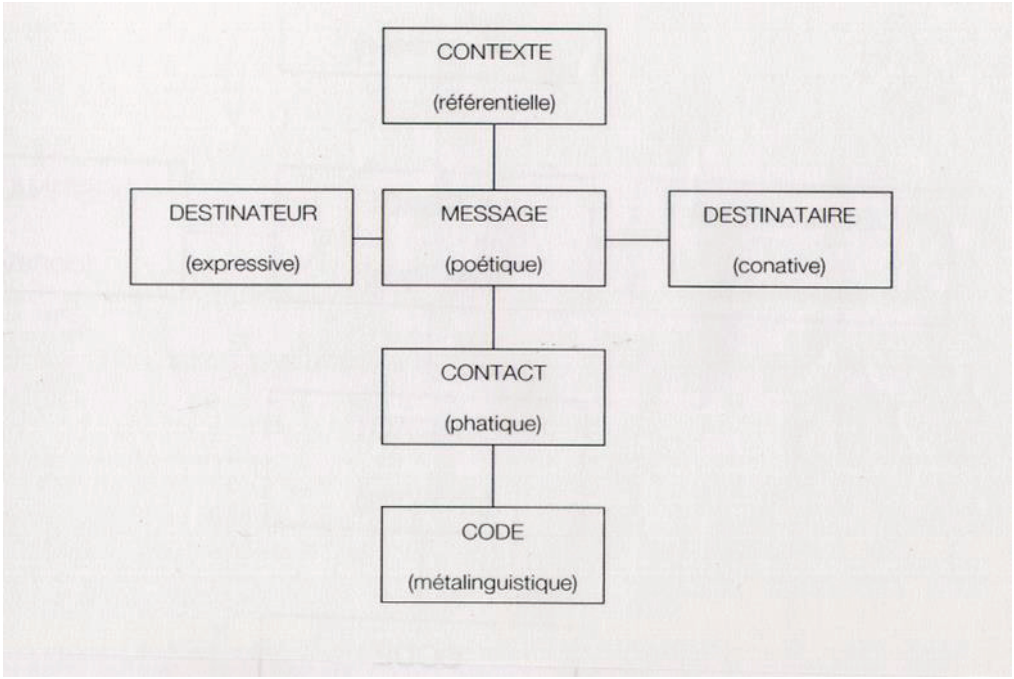


Figure 1 : Schéma de la communication de Jakobson

Le linguiste Jakobson(24) a élaboré un schéma de la communication qui permet de comprendre les facteurs intervenant dans les différentes situations de communication.
Dans ce schéma, le destinateur (émetteur) envoie un message au destinataire (récepteur)

[1]Rivarol, extrait du discours de l'universalité de la langue française

qui le reçoit. Par message, il faut comprendre discours, texte, ce que l'émetteur « veut faire passer ». Ce message nécessite un mécanisme d'encodage et de décodage, d'où la présence indispensable d'un code (la langue française par exemple) connu des deux communicants. Le canal (contact) est la relation physique et psychologique qui relie le destinateur au destinataire. Le référent (contexte) correspond à la situation à laquelle renvoie le message, ce dont il est question.

L'intérêt d'un tel schéma réside dans la conceptualisation des fonctions du langage. En effet, à ces six facteurs de la communication correspondent les six fonctions du langage :

- la fonction expressive est centrée sur le destinateur qui manifeste ses émotions, son affectivité et englobe aussi sa manière bien personnelle de s'exprimer.

- la fonction conative est axée sur le destinataire. Le destinateur vise ici à modifier le comportement du destinataire pour ordonner, interdire, inciter.

- dans la fonction poétique, l'accent est mis sur le message dont la forme est aussi importante que le fond dans la mesure où elle a une valeur expressive propre. Cette fonction se retrouve dans les jeux de mots, les rimes, les métaphores, l'ironie.

- la fonction métalinguistique s'exerce lorsque l'échange porte sur le code lui-même. Elle donne une explication du code utilisé, des conventions qu'on utilise pour communiquer.

- la fonction phatique, liée au canal permet de maintenir et développer les contacts entre les individus.

- la fonction référentielle renvoie au référent, à la personne ou au sujet dont on parle. Elle correspond à la fonction première du langage qui est d'informer, d'expliquer et de renseigner.

Ainsi le schéma de la communication de Jakobson(24) nous permet de définir précisément les fonctions du langage et par ce biais nous avons pu montrer ce qui se joue entre deux interlocuteurs qui interagissent. Il serait judicieux de s'intéresser maintenant à la grammaire de la langue pour comprendre comment ces deux interlocuteurs manipulent les unités de la langue pour communiquer.

2. Morphèmes grammaticaux

La linguistique contemporaine définit le morphème comme étant *« l'unité linguistique minimale ayant une forme et un sens »*[2]. On répartit traditionnellement les morphèmes en deux catégories : les morphèmes lexicaux qui ont la particularité d'avoir un sens par eux-

[2]Rondal, *Votre enfant apprend à parler*, 2001 (p50)

mêmes et les morphèmes grammaticaux qui ont un rôle essentiellement grammatical et syntaxique. Rondal(45) a étudié la notion de morphème grammatical et nous nous appuierons sur ses recherches pour approfondir dès à présent ce concept.

Rondal(45) s'est intéressé au langage du jeune enfant qu'il qualifie d'implicite parce qu'il s'agit d'un langage à propos de l'action immédiate. Il ne peut être compris qu'en suivant l'accomplissement des actions successives. On n'y explicite pas les significations transmises. Rondal(45) ajoute que l'explication des significations est rendue possible par l'adjonction graduelle des mots grammaticaux. Ils sont en nombre fini dans la langue et on ne peut pas en créer de nouveaux car une modification dans ce domaine apporterait un bouleversement de la langue. Ces mots renforcent la structure de l'énoncé tout en l'assouplissant.

En effet, toujours selon Rondal(45), l'adjonction des déterminants aux noms communs permet de spécifier le genre (masculin ou féminin), le nombre (singulier ou pluriel) et le caractère déterminé (par exemple, « le canard », en général, ou celui que vous venez de déguster, ou encore celui dont on vient de parler, c'est-à-dire pas n'importe quel canard) ou indéterminé (« un canard », c'est-à-dire n'importe quel canard, choisissez celui que vous vous voulez).

L'adjonction des pronoms soulage la construction de l'énoncé en évitant d'avoir à répéter le nom de l'objet, personne ou événement dont il est question. Les pronoms permettent les raccords d'énoncé à énoncé (par exemple, « Jacques est venu ce matin. Il vous remet son bonjour »). Les pronoms facilitent également le dialogue (« je », « tu », « nous », « vous »).

Les adverbes précisent le sens du verbe en y ajoutant une indication sur la manière, la quantité, le lieu ou le temps de l'action ou de l'état rapporté par le verbe.
Les auxiliaires entrent dans la réalisation des temps composés et permettent l'expression de nuances dans le marquage du temps.

Les prépositions sont placées devant un nom, un verbe à l'infinitif, un adjectif ou un adverbe pour les relier à un terme précédent tout en spécifiant l'un ou l'autre rapport : par exemple la direction ou l'origine (« je vais à Paris », « je viens de Paris »), le but ou le moyen (« je viens pour manger », « je suis venu en train »), le lieu (« la ville est située à flanc de montagne »), etc.

Enfin, les conjonctions de coordination et de subordination permettent de marquer des rapports d'équivalence fonctionnelle et de dépendance entre énoncés et parties d'énoncés ce qui enrichit considérablement les possibilités d'expression.

Ainsi, d'après les recherches de Rondal(45), nous pouvons déduire que la quantité de morphèmes grammaticaux dans un récit pourra nous donner des indications à propos de la qualité de la construction des phrases. Nous nous appuierons donc sur le travail de Rondal(45) pour justifier la présence des morphèmes grammaticaux dans notre échelle d'évaluation de l'expression orale de la partie pratique du mémoire. Cette échelle évalue l'expression orale également grâce aux morphèmes lexicaux, c'est pourquoi nous

proposons dès à présent d'étudier plus particulièrement cette deuxième catégorie de morphèmes.

3. Morphèmes lexicaux

Les morphèmes lexicaux *« permettent au mot d'avoir une individualité sémantique »*[3] d'après Joëlle Garde-Tamine(16). Les linguistes incluent dans cette catégorie les mots simples et les radicaux qui constituent le lexique (noms, verbes, adjectifs). Ils sont en liste ouverte puisque des nouveaux mots sont créés alors que d'autres disparaissent suivant l'évolution des sociétés. Grevisse(23) a défini les différentes catégories lexicales.

D'après lui, le nom ou substantif est un mot qui sert à désigner les êtres, les choses, les idées. Il utilise les exemples *« Louis, livre, chien, gelée, bonté, néant »*[4] pour illustrer cette définition.

Toujours selon Grevisse(23), l'adjectif est un mot que l'on joint au nom pour le qualifier ou pour le déterminer comme dans *« un film magnifique »* ou encore *« des souliers bruns »*[5].

Enfin, il définit le verbe comme étant un mot qui exprime soit l'action faite ou subie par le sujet, soit l'existence ou l'état du sujet, soit l'union de l'attribut du sujet. Il enrichit cette définition des exemples *« ma sœur chante »*, *« le chêne est abattu par le bûcheron »*, *« que la lumière soit »* et *« l'homme est mortel »*[6].

Ainsi, nous pouvons conclure d'après ces définitions que la présence de morphèmes lexicaux permet de préciser le sens de ce qu'on cherche à exprimer. Le recours à ces outils grammaticaux est indispensable pour pouvoir partager des concepts, débattre avec un interlocuteur et défendre des points de vue.

Nous avons donc étudié les fonctions et les différentes unités de la langue pour comprendre les mécanismes à l'œuvre lorsque nous nous exprimons à l'oral.
L'objet du mémoire étant de prouver que la musique améliore l'expression, nous proposons de suivre maintenant la même approche pour comprendre comment se construit la musique.

---

[3]GARDE-TAMINE Joëlle, *La grammaire*, 2008 (p53)
[4]GREVISSE Maurice, Le petit Grévisse, grammaire française, 2005 (p65)
[5]GREVISSE Maurice, Le petit Grévisse, grammaire française, 2005 (p88)
[6]Ibid. (p136)

II. La musique

« La musique est peut-être l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes ». 7

Cette réflexion de Proust(42) extraite de *La Prisonnière* nous amène à proposer une étude de la musique en rapport avec celle que nous venons de mener avec le langage. Nous nous pencherons donc successivement sur les fonctions, les unités grammaticales et le sens en musique.

1. Les fonctions

Certaines des six fonctions issues des réflexions de Jakobson(24) sur la théorie de la communication se retrouvent en musique :

- la fonction phatique ou fonction du lien social du langage notamment paraît évidente pour la musique qui de tout temps accompagne les cérémonies et les rites de la vie religieuse et profane.

- la fonction conative, centrée sur le destinataire, est utilisée par l'émetteur pour que le récepteur agisse sur lui-même et s'influence. Elle est à l'œuvre dans la musique militaire par exemple. Pour Lévi-Strauss(72), cette fonction conative est peu dissociable pour la musique, de la fonction phatique.

- la fonction expressive ou émotive n'est pas à démontrer en musique puisqu'elle en est l'essence même.

- la place de la fonction poétique, celle du plaisir du texte, du jeu paraît non moins évidente.

- la fonction métalinguistique ou analyse du code ne saurait exister : la musique est incapable de s'analyser elle-même.

- il en va de même pour la fonction référentielle associée au message et centrée sur un référent, indispensable pour établir et maintenir une communication mais sans utilité en musique.

Ainsi, la théorie de la communication nous permet d'établir des analogies certaines entre la musique et le langage. Il nous semble important de nous intéresser maintenant aux structures de base de la musique pour savoir si sa composition aurait un rapport avec celle du langage.

---

[7]PROUST Marcel, *La prisonnière,* 1977

2. Les unités grammaticales

La musique comme le langage a pour mode physique le son et donc le temps principalement. Cette temporalité du matériel va entraîner une concaténation, organisation en chaîne d'unités nécessairement discrètes, non continues. La nécessité d'écrire est le corollaire de cette temporalité, de cette essence volatile propre au langage et à la musique. La note de musique comme le phonème est la plus petite unité non signifiante. Caractérisée principalement par sa hauteur et sa durée, elle n'a que des propriétés virtuelles tant qu'une autre note ne lui a pas été adjointe. Comme les phonèmes, les notes sont en nombre restreint dans une langue musicale. Elles sont réparties en échelles variables d'une musique à l'autre. Ainsi l'échelle tonale occidentale comporte douze sons alors que l'échelle de la musique de l'Inde du Nord par exemple en possède vingt-deux. C'est pour cette raison que certaines notes paraîtront « fausses » à un auditeur acculturé à la musique occidentale tonale. Par son matériau de base culturellement constitué, établissant une large proximité entre elle et le langage, la musique se distingue de tous les autres arts, à l'exception bien sûr de la poésie dont le matériau est la langue elle-même.

La double articulation décrite par Martinet(30) est tenue pour une caractéristique fondamentale du langage. Elle permet de constituer à partir d'un petit nombre de phonèmes, des dizaines de milliers de morphèmes, définis comme les plus petites unités de sens, ou unités de première articulation. La musique n'a pas d'unités de sens. Il n'y a donc pas de double articulation en musique, ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas des articulations entre des unités de niveaux différents constituées d'unités de niveaux inférieurs, la plus petite étant la note. Cependant, pour analyser les règles d'assemblage des unités musicales, il faut renoncer à la notion de signe linguistique au sens où l'entend Saussure(79), c'est-à-dire comme une entité psychique à deux faces, le signifiant pour l'image acoustique et le signifié pour le concept psychique.

Pour autant, il ne faut pas exclure la possibilité d'une analyse sémantique puisque tout se passe comme si la musique était faite de signifiants purs, de formes dans le temps hautement organisées. Les musicologues ont depuis longtemps contourné l'obstacle que constitue l'absence d'unités de sens en musique. En effet, ils ont choisi de considérer les unités fonctionnelles et utilisent les termes de cellule, thème, motif, phrase, période mais sans toujours réussir à les définir précisément, ce qui rend compte de la diversité des analyses possibles d'une même œuvre. Dans cette perspective et sur le modèle de Chomsky(60), Shenker(80) et après lui Deliège(61) ont élaboré une grammaire générative de la musique tonale.

Procédant à l'inverse, du message au code, Ruwet(77) et Nattiez(75) recensent toutes les récurrences d'unités identiques dans une œuvre et en font des classes paradigmatiques à partir desquelles ils examinent les contraintes combinatoires du déroulement syntagmatique. Ils ont ainsi pu démontrer qu'il y a bien une syntaxe musicale analogue à la syntaxe d'un langage.

En effet, d'une part, sur l'axe syntagmatique de la langue, on trouvera les phonèmes, les monèmes, les mots, les propositions, les phrases, les énoncés. En musique, l'axe syntagmatique est représenté par les notes, les thèmes, les phrases, les sections, les mouvements, les morceaux. D'autre part, sur l'axe paradigmatique du langage, il y a les traits distinctifs et les phonèmes segmentaux ; sur celui de la musique, la complexité harmonique et la structure de l'accord. Enfin, sur les deux axes on retrouve l'accent, la

prosodie et le rythme. Le contrepoint est quant à lui réservé à la musique et se retrouve sur les deux axes.

En ce qui concerne les règles combinatoires, des universaux du langage et de la musique ont été relevés : tous les langages connus exploitent la différence entre voyelle et consonne et aucun code n'interdit les syllabes ouvertes. En musique, l'usage et la conscience de l'octave semblent être universels tandis que quarte et quinte sont des intervalles extrêmement communs.

Nous pouvons donc affirmer que la musique est construite d'après des règles de grammaire et de syntaxe très précises et aller jusqu'à les mettre en parallèle avec les règles de construction de la langue.

Nous avons déjà convenu de l'absence d'unités sémantiques en musique cependant, il n'est pas à prouver que l'art permet de véhiculer des émotions et, en outre, les artistes les plus grands ont le don d'user d'un langage universel qui parle à chacun. Aussi, nous paraît-il indispensable de nous intéresser désormais aux procédés qui font émerger le sens en musique.

3. Le sens en musique

La répétition n'est pas propre à la syntaxe de la musique tonale. C'est aussi un fait du langage et plus généralement de tous les phénomènes qui se déroulent dans le temps. Jakobson(24) rappelle à ce propos qu'elle joue un rôle fondamental dans les premières démarches qui constituent la culture et notamment dans les débuts du langage enfantin (papa, maman). Dans le langage verbal, l'unité sémantique est la phrase dont le sens n'est saisi qu'après l'énoncé des signes linguistiques successifs qui l'ont constituée. En musique aussi, les unités renvoient en premier lieu aux unités déjà entendues et à celles à venir. Mais comme aucune n'a de sens, c'est dans les rapports d'équivalence et de contraste qu'un certain sens va se constituer dans une phrase, une période, une œuvre. Pour que ces rapports d'équivalence et de contraste d'essence paradigmatique puissent apparaître clairement, la réitération syntagmatique d'unités est nécessaire. La répétition apparaît donc comme étant à la fois conséquence de l'absence d'unités de sens et cause d'une signification possible. C'est certainement pour cette raison qu'elle est si présente dans toute la musique tonale. Il faut entendre répétition dans le sens très précis de la réapparition à l'identique d'une ou plusieurs unités musicales, au moins dans leur forme écrite. On peut distinguer deux grands types de répétition : la duplication et la récurrence. La duplication ou dédoublement d'une même unité (A-A) connaît des variantes ; il peut s'agir d'une itération triple ou quadruple. On peut y voir un processus de renforcement de la trace mnésique et un renforcement de la potentialité de développement de l'unité.
La récurrence est la réapparition à distance d'une ou de plusieurs unités. C'est elle qui en instaurant une dialectique du répété/non répété va permettre les rapports d'équivalence et de contraste.
Ces rapports sont sous-tendus par la propriété générale qu'a la répétition de permettre la variation, la transformation, la transposition, le développement des idées et ce, avec la richesse liée au fait que les transformations vont porter tour à tour ou en de multiples combinaisons sur la ligne, le rythme, le timbre, l'intensité et l'harmonie dont toutes les audaces vont naître de ce trait structural fondamental.
C'est encore la répétition qui va structurer l'ensemble de l'œuvre. La forme *Sonate* par

exemple est construite en trois parties dont la dernière est la réexposition finale de la première (forme ABA).

L'incidence d'un tel phénomène sur la perception d'une œuvre ne peut manquer d'être déterminante. La répétition sert à se souvenir et à comprendre. Sans répétition il n'y a pas de mémorisation, pas d'intelligibilité de la musique, pas de réinterprétation rétrospective. Boulez écrit d'ailleurs qu'en musique, *« opère une mémoire rétroactive qui déclenche une sorte de globalisation virtuelle »*.[8] C'est que la musique est faite de formes mais celles-ci nous parviennent autrement qu'en tant que formes. La musique fait sens, on peut comprendre telle œuvre qui va nous parler plus que telle autre parce que les formes musicales induisent du sens. Pour Schoenberg d'ailleurs, *« la musique parle dans sa propre langue de matières purement musicales »*[9].

Mais la signification musicale ne peut se réduire à la perception formelle même si celle-ci constitue une étape obligée de l'accession à un sens. L'accès au sens est souvent orienté par le titre de l'œuvre musicale, ce qu'on peut savoir des circonstances de sa création, de la vie de l'auteur... Le poids du contexte vient aussi restreindre les interprétations. Au cinéma notamment, les sémantiques de l'image et de la musique s'orientent et s'enrichissent mutuellement. La même réflexion vaut pour toute musique associée à un texte, comme dans l'opéra.

Plusieurs musicologues, dont Meyer(74), Francès(64) et Imberty(68) ont développé l'idée que s'établit une analogie entre une ou des formes musicales et une ou des formes psychiques élémentaires. Ainsi, d'une part, une rupture dans la continuité d'un processus musical augmenterait la tension psychique, le rétablissement de la continuité générant un apaisement. D'autre part, la répétition d'une unité sans sa conséquence entraînerait une attente, une angoisse. Pour Imberty(68), la musique créerait des *« formes imageantes qui orientent des directions sémantiques »*[10]. Il existe donc une relation d'isomorphisme entre un schème musical et un schème mental. Cette relation peut se réaliser par métaphore sur un certain nombre de signifiants, de mots. Proust(39) a illustré cela dans son œuvre. Il décrit le ressenti de son personnage à l'écoute de la « Sonate de Vinteuil » dans *Du côté de chez Swann*. Dans cette sonate, une phrase revient plusieurs fois et il associe alors le schème musical du répété / non répété au schème mental de l'apparition / disparition qui conduit à la dialectique finale du garder / perdre parce qu'à la troisième apparition de la petite phrase, le personnage se rend compte que la *« volupté est moins profonde »*[11] mais une fois rentré chez lui *« Swann eut besoin d'elle »*[12]. La métaphore musicale et la métaphore linguistique naissent d'un même champ sémantique, connotatif, où sont groupés l'ensemble des représentations associées à un stimulus signifiant, une forme, une image acoustique. A ce propos, Nietzsche(76) écrit que *« toute musique ne commence à avoir un effet magique qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage*

---

[8]BOULEZ Pierre in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage ? *Rééducation orthophonique,* septembre 1993. n°175 volume 31 (p330)
[9]SCHOENNBERG Arnold in Ibid (p331)
[10]IMBERTY Michel in Ibid (p332)
[11]PROUST Marcel in Ibid (p334)
[12]PROUST Marcel in Ibid (p334)

de notre passé »[13]. Il entend par là que la musique tiendrait son pouvoir d'évocation du fait que l'inconscient serait son espace sémantique. Effectivement, comme la musique, l'inconscient fonctionne sur le mode de la répétition. Le sujet inconscient est attendu, prévisible en ce qu'il se répète. Comme l'inconscient, le langage fonctionne par métaphores et comme la musique, le langage est d'essence temporelle. De leur essence matérielle commune, la temporalité, musique et langage tireraient leur efficacité de leur pouvoir de résolution métaphorique inconsciente.

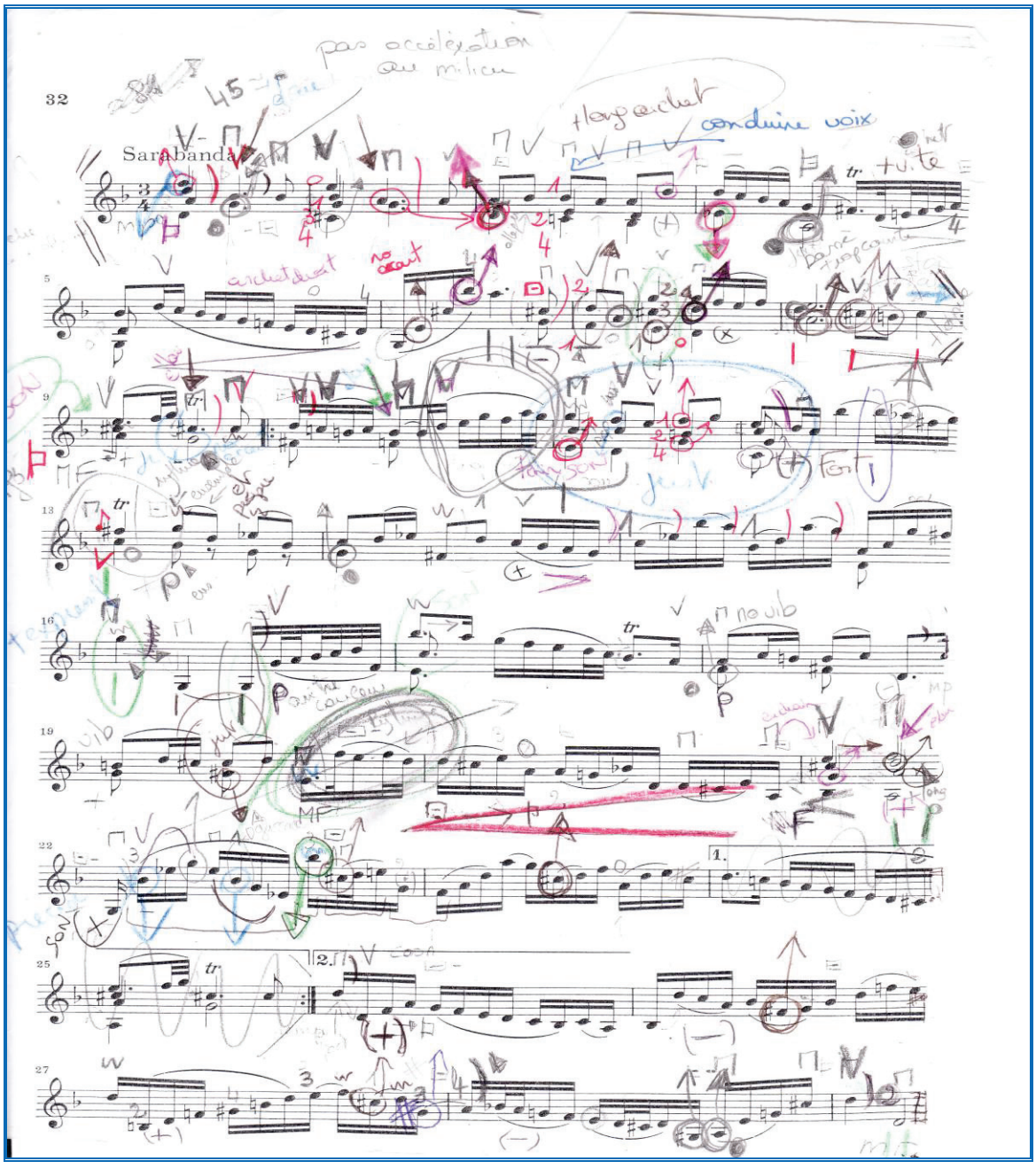
Ainsi, même si les unités sémantiques du langage n'ont pas d'homologue en musique, celle-ci est composée de formes s'inscrivant dans la temporalité qui font sens. Le pouvoir d'évocation de la musique est surtout bâti sur le mode de la répétition, entraînant une relation d'isomorphisme entre schème mental et musical et qui fait sens par l'intermédiaire du processus métaphorique, ledit processus étant le mode commun du langage et de la musique.

Des analogies entre musique et langage étant dûment établies, nous proposons de conduire plus en avant notre réflexion et, à cet effet, nous étudierons dans une seconde partie le lien entre musique et récit.

[13]NIETZSCHE Friedrich in Ibid (p333)

CHAPITRE 2 :

MUSIQUE ET RECIT



I. Rapport entre musique et récit

A. Le récit

« C'était l'hiver », « quelques milliers d'années avant notre ère », « il était une fois », « un jour »… Qui ne s'est jamais laissé emporter par ces accroches littéraires qui capturent l'attention du lecteur dès l'incipit et ne la libèrent qu'une fois le point final posé ?

Pour captiver le lecteur et le guider au fil des pages jusqu'à la clausule, le récit suit des règles de construction bien précises que nous proposons maintenant d'étudier en commençant par sa structure, puis les unités qui le composent, la syntaxe fonctionnelle qui s'y rattache, les différents rythmes qu'il peut prendre et enfin, les méta-règles de cohérence qui s'y rapportent.

1. La structure du récit

Selon Tomachevski(52), un récit est composé d'un thème global (appelé macrostructure sémantique) et chacune de ses parties comporte des sous-thèmes fixant le sens des épisodes. Il précise que l'unité thématique globale peut être décomposée jusqu'aux plus petites unités signifiantes. Il introduit la notion de motif pour désigner le sens minimal porté par chaque proposition, la notion de fable qui est le résultat de la succession chronologique et causale de ces motifs de base et la notion de sujet qui recouvre l'ensemble de ces motifs selon leur succession dans l'énoncé narratif lui-même.

2. Les unités du récit

La structure du récit garantit la maîtrise de la diversité des éléments. Elle assure la cohésion et permet la mémorisation comme la lisibilité des énoncés.

Adam, d'après le travail de différents chercheurs a isolé six constituants nécessaires pour pouvoir parler de récit. Selon lui, un récit est obligatoirement constitué :

- d'une succession d'évènements. A ce propos, il cite Bremond qui énonce que *« où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit »*[14].Il précise que pour qu'il y ait récit, il faut que la temporalité de base soit emportée par une tension : la détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin, organisé en fonction de cette situation finale.

- d'une unité thématique car toujours selon Bremond *« où […] il n'y a pas*

[14]BREMOND Claude in ADAM Jean-Michel, *Le récit*, 1996 (p87)

implication d'intérêt humain […], il ne peut y avoir de récit »[15]. Il insiste sur le caractère anthropomorphe de ce sujet ce qui amène Adam à rappeler la mise en garde d'Aristote pour qui la question de l'acteur principal n'a de sens que mise en rapport avec les autres composantes c'est-à-dire la succession temporelle et les prédicats caractérisant ce sujet.

- des prédicats transformés avec l'idée de prédicat d'être, d'avoir, ou de faire, définissant le sujet à la situation initiale puis à la situation finale.

- d'un procès car « *où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas […] récit* » selon Bremond. La notion d'action une et qui forme un tout est précisée par Aristote : *« forme un tout, ce qui a un commencement, un milieu et une fin »*[16]. Cette triade a été reprise par Tomachevski(52) qui pose la structure du récit. Il explique que parfois la situation initiale est équilibrée, puis survient un nœud (motifs dynamiques détruisant l'équilibre de départ) qui déclenche des péripéties (passage d'une situation à une autre). La tension croît alors pour parvenir à son point culminant juste avant le dénouement. Cette structure suit un rythme particulier : situation initiale + nœud, puis tension (thèse) + point culminant (antithèse) + dénouement (synthèse).

- d'une causalité car « le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique » [17] d'après Sartre. A ce propos, Genette(18) oppose l'histoire (succession chronologique et causale des évènements racontés) et le récit (ordre textuel dans lequel ces évènements apparaissent). Louis O. Mink(32) ajoute que l'activité narrative combine un ordre chronologique et un ordre configurationnel. En effet, suivre le déroulement d'une histoire (ordre chronologique), c'est déjà réfléchir sur les évènements en vue de les embrasser en un tout signifiant (ordre configurationnel) par un acte de jugement réflexif.

- d'une évaluation finale (morale) car *« même quand tous les faits sont établis, il reste toujours le problème de leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en séries »*[18] selon L. O. Mink. C'est effectivement cette dernière, qui donne le sens configurationnel de la séquence, déductible par le lecteur à partir d'indices plus ou moins explicites selon le genre narratif.

Ainsi, le récit se construit d'après une structure bien précise. Cette structure permet de faire progresser l'histoire de l'introduction jusqu'au dénouement en y insérant les unités nécessaires à cet effet.
Nous avons donc étudié les unités composant la forme du récit, intéressons-nous dès à présent aux unités se rattachant à la syntaxe fonctionnelle du récit.

---

[15]BREMOND Claude in Ibid
[16]ARISTOTE in ADAM Jean-Michel, *Le récit*, 1996 (p89)
[17]SARTRE Jean-Paul in Ibid (p91)
[18]L.O MINK in Ibid (p93)

3. La syntaxe fonctionnelle du récit

Barthes(2) propose sa propre analyse structurale du récit dans laquelle il distingue deux classes d'unités : les fonctions qui sont distributionnelles (si les relations sont situées sur un même niveau) et les indices qui sont des unités intégratives (si les relations sont saisies d'un niveau à un autre).

Les unités qui composent les fonctions n'ont pas toutes la même importance. La fonction cardinale représente le noyau. L'action à laquelle elle se réfère ouvre, maintient ou ferme une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, inaugure ou conclut une incertitude. Les fonctions catalyses sont des notations subsidiaires qui s'agglomèrent autour du noyau sans en modifier la nature. Ces catalyses restent fonctionnelles dans la mesure où elles rentrent en contact avec un noyau mais leur fonctionnalité est atténuée, unilatérale, parasite : chronologique (on décrit ce qui sépare deux moments de l'histoire).

Tandis que le lien qui unit deux fonctions cardinales s'investit d'une fonctionnalité double à la fois chronologique et logique, les catalyses ne sont que des unités consécutives. Les fonctions cardinales sont à la fois consécutives et conséquentes.

Les unités qui composent les indices sont les indices proprement dits et les informants. Les premiers renvoient à un caractère, un sentiment, une atmosphère. Ils ont toujours des signifiés implicites et impliquent une activité de déchiffrement. Les seconds servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace. Ils sont des données pures, immédiatement signifiantes. Ils apportent une connaissance toute faite, servent à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel.

Catalyses, indices et informants sont des expansions par rapport aux noyaux qui sont un ensemble fini de termes peu nombreux régis par une logique, à la fois nécessaires et suffisants.

Barthes(2) élabore à partir de ces différentes notions une syntaxe fonctionnelle du récit. Il précise qu'une relation d'implication simple unit les catalyses et les noyaux. En effet, une catalyse implique nécessairement l'existence d'une fonction cardinale à laquelle se rattacher mais non réciproquement. Il ajoute que les informants et les indices se combinent librement entre eux. Il indique encore que les fonctions cardinales sont unies par un rapport de solidarité : une fonction de cette sorte oblige à une autre de même sorte et réciproquement.

Nous avons répertorié ces différentes unités sous forme de tableau explicatif :

FONCTIONS (*propositions narratives* = agissent sur la structure du récit)	**INDICES** *(expansions* = précisent et enrichissent l'histoire)
Fonctions cardinales : fonctions charnières (noyau central du récit) qui correspondent aux actions.	**Indices :** données qui ont trait au ressenti comme l'ambiance, le caractère. Exemple : « froide, lugubre, inquiétante, abandonnée » sont des indices qui retranscrivent l'ambiance d'une maison hantée.
Fonctions catalyses : elles relient entre eux les différents évènements, en d'autres termes : elles s'intercalent entre deux fonctions cardinales.	**Informants :** données qui précisent le lieu, le temps. Exemple : « le premier village se trouvait à 500km de là », « cette histoire se déroule *en 1989*, alors que la Révolution française battait son plein »

La couverture fonctionnelle du récit impose une organisation de relais, dont l'unité de base ne peut être qu'un petit groupement de fonctions qu'on appelle une séquence. La séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a pas d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent. Barthes(2) propose un exemple de séquence close : *« commander une consommation / la recevoir / la consommer / la payer »*[19]. La séquence est toujours nommable (la consommation). Il précise qu'il existe une syntaxe intérieure aux séquences et une syntaxe subrogeant des séquences entre elles.

Ainsi Barthès(2) a élaboré sa propre syntaxe du récit autour de deux classes d'unités : les fonctions (cardinales et catalyses) et les indices (indices et informants). D'après les différents types de relations qui unissent les unités entre elles, il a établi sa syntaxe fonctionnelle qui s'illustre sous forme de séquences.

Il serait judicieux de continuer notre étude du récit en nous penchant maintenant sur son rythme.

4. Le rythme du récit

Le rythme du récit est variable car il peut être ralenti selon le nombre de détails, l'étendue des séquences descriptives et les interventions de commentaires du narrateur ou bien accéléré par un résumé ou une ellipse. Il paraît important de souligner que les notations de détails permettent au lecteur-auditeur de construire du sens. Elles contribuent à créer les

[19]BARTHES Rolland, *L'analyse structurale du récit*, 1981 (p19)

effets nécessaires à la représentation des lieux, des objets, des personnages et des circonstances. Les données descriptives quant à elles, qu'il s'agisse d'indices ou de fragments descriptifs plus longs ont pour fonction d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité. Une description est toujours transmission et acquisition d'un savoir. Elle joue sans cesse sur le savoir encyclopédique du lecteur.

Nous avons donc appris que le rythme du récit variait selon bien des paramètres parmi lesquels on retrouve les détails, les descriptions, les résumés ou encore les ellipses.
Nous n'avons pas encore évoqué les règles de cohérence qui régissent tout récit, aussi proposons-nous d'exposer dès à présent les quatre méta-règles de cohérence de Charolle(59).

5. Les quatre méta-règles de cohérence de Charolle

Ces quatre méta-règles posent les conditions, tant pragmatiques que linguistiques, qu'un texte doit satisfaire pour être admis comme bien formé.

La première méta-règle concerne la répétition. En effet, pour qu'un texte soit cohérent, il faut qu'il comporte dans son développement linéaire des éléments à récurrence stricte. Pour ce faire, différents procédés permettent de relier une phrase à une autre en rappelant précisément un constituant par un constituant voisin :

- la pronominalisation permet le rappel à distance d'une phrase ou d'un syntagme. Dans le cas de l'anaphore, le rappel s'effectue d'avant en arrière ce qu'on retrouve dans l'exemple qui suit « *Le petit garçon* va à l'école. *Il* est en retard ce matin ». Dans le cas de la cataphore le pronom anticipe sur son référent, l'interprétation sémantique ne se fait qu'après le feed back de rétablissement comme dans la phrase « je vous *l'*avouerai : ce *crime m'a bouleversé* ».[20]

- les définitivisations et les référenciations déictiques contextuelles rappellent un substantif d'une phrase à une autre ou d'une séquence à une autre, ce qu'on peut illustrer par l'exemple : « Ma grand-mère a *deux chèvres*. Tous les jours, on allait au jardin à 3km. *Les chèvres* se baladent autour ».[21]

- les substitutions lexicales permettent d'éviter les reprises lexématiques tout en garantissant un rappel strict comme dans l'exemple « Il y a eu *un crime* la semaine dernière. Une vieille femme a été étranglée. *Cet assassinat* est odieux.»[22]

- les recouvrements prépositionnels et les reprises d'inférence supposent que le rappel porte sur des contenus sémantiques non manifestés qui doivent être reconstruits pour qu'apparaissent explicitement les récurrences comme dans l'exemple « est-ce que Philippe a vendu sa voiture ? Non, il a vendu sa bicyclette /

---

[20]CHAROLLE Michel, *Langue Française* n°38, 1978 (p15)
[21]Ibid (p16)
[22]Ibid

non, on la lui a volé »[23]

La seconde méta-règle porte sur la progression. Effectivement, pour qu'un récit soit cohérent, il faut que son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé, c'est-à-dire que le récit ne doit pas être trop répétitif. Il faut donc trouver un équilibre entre la continuité thématique et la progression sémantique pour que les deux premières règles de la cohérence soient maîtrisées.

La troisième méta-règle est celle de la non-contradiction. En effet, pour qu'un récit soit cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence.

La quatrième méta-règle concerne la relation. Effectivement, pour qu'un récit soit cohérent, il faut que les faits qu'il dénote dans le monde représenté soient reliés, ce qu'on retrouve par exemple dans la relation de cause à effet « il est sale parce qu'il a joué dans la boue ».

Voilà donc dûment exposées, les quatre méta-règles de cohérence établies par Charolle(59).

Nous venons d'étudier dans une première partie de ce chapitre consacré à la musique et au récit, les composantes du récit qui dessinent sa forme ainsi que celles qui régissent son organisation syntaxique. Nous avons ensuite énoncé les règles de cohérence sans lesquelles le sens ne pourrait se faire au sein d'une histoire.

Nous proposons dès lors une seconde partie dédiée aux composantes qui nous permettront d'analyser la musique à la manière d'un récit.

B. La musique

« La musique, c'est du bruit qui pense » [24] écrit Victor Hugo dans *Les Fragments*. Or la pensée se nourrit d'histoires et d'idées pour advenir, c'est pourquoi nous allons nous intéresser aux composantes qui nous amènent à penser en musique.

1. Rythme et ponctuation musicale

J. Combarieu(7) définit le rythme comme une *« division méthodique, reconnaissable à l'oreille, du temps que remplit l'exécution d'une œuvre musicale »*[25]. Il ajoute par ailleurs

[23]Ibid (p18)
[24]HUGO Victor, *Les Fragments.*
[25]COMBARIEU Jules, *La musique, ses lois, son évolution*, 1897 (p149)

que *« c'est pratiquement l'étude de la ponctuation musicale et de toutes ses fonctions »*.[26]

En effet, la musique est un art immatériel qui tire sa puissance d'émotion dans la modification du nombre et de la durée. La succession des sons sans le rythme est un « chaos bruyant » d'après l'expression de René Dumesnil(11). C'est sous l'influence du rythme que tout s'ordonne et se combine. Il était nommé « élément mâle » de la musique par les Anciens qui le définissaient comme « principe de vie qui féconde le monde sonore ». Grâce à lui, les rapports de durée, d'intensité, d'acuité s'agrègent avec les sonorités en un langage fluide d'une très grande richesse.

La musique présente le caractère d'un double mouvement par intervalles et par divisions rythmiques. Les intervalles existent dans tout langage. Ils en marquent les mouvements naturels : ainsi la voix s'élève dans l'interrogation et s'abaisse dans l'exclamation. La division rythmique de la musique, comme celle du discours fait coïncider les temps d'arrêt et de repos nécessaires pour la respiration avec les divisions logiques de la période. Sa notation dérive de la notation des divisions rythmiques du discours. C'est une véritable ponctuation qui est cependant plus complexe que celle du discours car ses effets sont plus variés et que la pensée musicale s'exprime en un langage sans concepts, entièrement fait de nuances et qui tire de l'accent sa signification. Le non-respect de la ponctuation nuit au sens du discours et il en va de même avec l'inobservation du rythme qui altère le sens de la phrase musicale. Cependant, la syntaxe peut aider à retrouver le sens du discours alors qu'une erreur dans l'exécution du rythme d'une phrase musicale la rend inintelligible. Dom Pothier explique ce phénomène par le fait que l'oreille a naturellement un sentiment et un besoin de proportion. Les divisions doivent donc offrir un rapport bien proportionné et cela grâce à l'accent qui est l'âme du rythme musical. L'esprit groupe les sons inconsciemment par séries simples et attribue à l'un des bruits une durée ou une intensité plus marquée, un accent par quoi se trouve créé le rythme.

Le quinzième Prélude de Chopin[6] illustre bien ce phénomène. En effet, la même formule rythmique très simple revient à la basse, qui, d'après Dumesnil, *« impose à l'oreille sa domination tyrannique, crée dans l'esprit de l'auditeur une véritable hantise et le livre sans défense aux rêves et lui suggère le dessin mélodique »*[27]. Ce rythme n'utilise qu'une seule note, tantôt redoublée, tantôt retardée qui s'impose comme une obsession jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse dans l'accord final. D'ailleurs, beaucoup ont voulu reconnaître le bruit des gouttes d'eau tombant régulièrement sur le sol après l'orage derrière ce *la bémol* continuellement répété.

Ainsi le rythme est-il au centre de la ponctuation en musique. Les figures rythmiques se combinent pour créer des significations et ce, au moyen d'accents qui permettent de construire des phrases musicales bien proportionnées. L'équilibre des divisions rythmiques est la condition sine qua non pour répondre au besoin physiologique de proportion de l'oreille, par laquelle nous recevons la musique.

La musique met également en jeu des processus cognitifs qui participent à l'élaboration du sens, c'est pourquoi nous allons plus particulièrement nous intéresser au phénomène

---

[26]Ibid
[27]DUMESNIL René, *Le rythme musical,* 1949 (p 98)

de persistance des impressions et images auditives.

2. La persistance des impressions et images auditives

Nous saisissons les nuances du langage musical grâce à la persistance des impressions et des images auditives. Th. Ribot(43) a d'ailleurs mis en évidence que l'acquisition des sons musicaux est antérieure à la parole. Il part du constat que les enfants peuvent répéter une gamme avant de parler. C'est que les images sonores (musicales) s'organisent avant toutes les autres, et la puissance créatrice, lorsqu'elle agit dans ce sens, trouve de bonne heure des matériaux à sa disposition.

Néanmoins, dans le domaine auditif, l'activité perceptive est soumise aux contraintes temporelles. Dans une tâche de discrimination par exemple, les items seront perçus successivement. Il s'en suit que dans le domaine musical, l'épreuve de discrimination consistera en une comparaison entre le second stimulus et la trace mnésique récente du premier, et non avec un répertoire antérieurement acquis ayant fait l'objet de dénomination, d'apprentissage et d'un traitement associatif complexe. Cette trace est donc stockée en mémoire à court terme. Les travaux de Craik(9) sur la mémoire font appel à la notion de « profondeur de traitement » qui a permis de mettre en évidence qu'une trace mnémotique est d'autant plus durable et plus accessible qu'elle résulte d'un traitement « plus profond » de l'information. Ce sont, non pas directement les images perceptives qui sont stockées en mémoire à long terme, mais les représentations issues de leur traitement et les généralisations qu'elles impliquent qui permettent une meilleure efficacité du traitement en synthétisant l'information. Il faut donc en déduire que dans une tâche de discrimination, la trace mnésique que constitue l'un des termes de la comparaison, stockée en mémoire à court terme, est plus fragile qu'une trace en mémoire à long terme à laquelle on ferait appel dans une tâche d'identification. Cette trace mnésique est plus élémentaire que ne le serait tout autre répertoire de formes déjà connues, elle occupe « moins de volume » en mémoire. On peut donc penser qu'elle n'en sera que plus rapidement consultée et que la décision ne demandant qu'un temps bref, pourra intervenir dans la durée du second stimulus. Celui-ci ne nécessitera donc pas d'être stocké en mémoire et demeurera au niveau du registre sensoriel. La comparaison aura donc lieu entre la trace sensorielle du second stimulus et la trace mnésique du premier.

Ces travaux nous permettent de comprendre comment procède le compositeur pour nous parler en ce langage universel des sons qu'est la musique, que nous comprenons sans devoir passer par une étape d'apprentissage. En effet, lorsqu'un motif musical revient, transformé ou non, l'image auditive créée lors de la première écoute fait sens et tout au long du morceau les images auditives évoluent et prennent des significations différentes, comme un récit qui évolue en suivant un schéma actantiel jusqu'au dénouement. Selon Imberty(68), c'est d'ailleurs *« l'habituation, c'est-à-dire la persistance des impressions et images auditives qui permet au sujet de s'approprier les rapports syntaxiques d'une langue musicale (du moins dans leur dimension mélodique) et par conséquent rend capable d'une organisation perceptive des stimuli nouveaux construits selon la même*

syntaxe. »[28]

Ainsi les impressions et images auditives permettent de créer du sens en musique.

Nous proposons maintenant de nous intéresser plus particulièrement au processus de création d'une image auditive et pour cela nous avons choisi de la comparer à une image visuelle pour mieux comprendre son fonctionnement.

3. Analogie entre image auditive et visuelle

Ces images auditives sont perçues d'une manière comparable à celle dont nous recevons les images visuelles. Souriau(49) écrit que *« les sensations auditives ont une durée appréciable indépendante de l'impression physique »*[29]. En effet, quand on entend un choc brusque, après que les vibrations de l'air se sont éteintes, la sensation de ce choc tinte encore aux oreilles et même après que cette sensation a disparu, on distingue encore dans la conscience comme une image consécutive du son qui dure plus longtemps. Souriau(49) a illustré cette idée par des faits du quotidien. Par exemple, quand nous sommes distraits et qu'on nous interpelle brusquement, nous entendons sans en avoir conscience la phrase qu'on nous a adressée ; nous demandons qu'on la répète mais avant même qu'on ait commencé à nous la redire, nous la retrouvons en nous-mêmes.

L'analogie avec les images visuelles ne s'arrête pas là car, comme la rétine est impressionnée d'une manière continue quand les images se succèdent avec rapidité, l'oreille ne peut séparer les bruits qui se répètent plus de trente fois environ par seconde.

Il en va de même avec les variations tonales. De même que l'œil saisit très mal le mouvement dans l'espace quand il ne trouve pas de point de repère, le mouvement tonal ou mélodique est difficile à saisir quand son ascension ou sa descente s'effectue non par intervalles de tons ou de demi-tons, mais en passant insensiblement par tous les nombres de vibrations, comme le fait une sirène quand on la fait marcher très lentement. Au contraire, si l'émission des sons est interrompue, si chacun est séparé du précédent et du suivant par un intervalle de hauteur suffisante, nous percevons aisément la différence, davantage encore lorsque une note tenue sert de point de repère ce qui est le rôle de la basse. Plus concrètement, dans une gamme montante quand nous entendons le *fa*, l'image auditive du *mi* persiste encore avec netteté, celle du *ré* un peu moins nette et celle du *do* moins encore. Il existe donc ce que René Dumesnil(11) qualifie de *« traînée sonore »*[30] que le son en s'élevant ou en s'abaissant laisse derrière lui et la longueur de cette traînée sonore nous permet d'apprécier la rapidité du mouvement. Par exemple, dans un trait rapide elle embrasse une grande étendue de notes dont l'ensemble est mieux perçu que dans le détail. Dans un mouvement lent, les notes consécutives sont plus nettes, mais l'étendue dont nous gardons l'impression persistante est moins nombreuse. Parce que nous

---

[28]IMBERTY Michel in LOISY Jane, *Le timbre instrumental dans le traitement de l'information musicale*, 1990 (p146-147)
[29]SOURIAU Etienne in DUMESNIL René, *Le rythme musical*, 1949 (p 53)
[30]DUMESNIL René, *Le rythme musical*, 1949 (p 55)

embrassons d'une seule audition l'ensemble des notes successives, absolument comme nous lisons d'un seul coup d'œil toutes les lettres d'un mot, il est aussi malaisé de percevoir une petite lacune dans le trait rapide que de découvrir une faute typographique à la lecture trop hâtive d'une épreuve d'imprimerie. Au contraire, lorsque le mouvement est trop lent nous sommes obligés de faire un effort pour avoir une impression d'ensemble de la mélodie, la mémoire devant alors suppléer la persistance des images sonores insuffisante pour l'embrasser. D'où l'importance que la période rythmique, élément simple de la phrase musicale, pour être aisément comprise par l'auditeur ne doit pas dépasser les limites que lui assigne la persistance des images auditives. Elle doit être limitée en vitesse (rapidité ou lenteur) et en complexité.

Pour assimiler la musique, l'esprit passe du particulier au général. Vincent d'Indy se sert de la cinquième symphonie de Beethoven[4] pour illustrer ce fait. Il explique que dans cette symphonie, nous percevons d'abord *« un détail, un dessin particulier et précis, l'élément rythmique auquel notre esprit s'attache, une idée que nous suivons avec intérêt à travers tous ses développements jusqu'à son épanouissement final. La mémoire, constamment en jeu dans ce travail d'assimilation, nous rappelle l'idée principale chaque fois qu'elle reparaît sous un aspect nouveau et nous nous élevons ainsi progressivement à l'impression synthétique d'ensemble par la perception successive des détails ».*[31] Il importe donc que l'élément rythmique soit assez clair et précis pour que la mémoire puisse le saisir rapidement et le retrouver sans trop d'efforts. L'exécution doit aussi s'attacher à donner à cet élément rythmique le relief et la juste accentuation qui en font nettement apparaître le dessin.

Nous avons donc appris par le biais de l'image visuelle quelles conditions étaient nécessaires à la formation des images et impressions auditives, composantes sans lesquelles les différentes parties d'un morceau de musique ne pourraient être assemblées pour permettre à l'histoire musicale de progresser.

Dès lors, il serait judicieux de s'arrêter un moment sur la figure du leitmotiv, motif incontournable de composition pour faire advenir le sens en musique.

4. Le leitmotiv

La fugacité de nos impressions auditives et le mécanisme de formation des images auditives imposent au compositeur, lorsqu'il veut qu'une idée musicale caractéristique soit nettement perçue, à donner au motif qui l'exprime brièveté, clarté et précision pour que l'auditeur puisse la saisir sans trop d'efforts. Il est aussi nécessaire qu'il se répète plusieurs fois, soit sous sa forme primitive, soit avec de légères modifications mais en respectant toujours le dessin rythmique qui, plus que la ligne mélodique, l'impose à la mémoire. Ce procédé de répétition de thèmes a été employé chez tous les classiques pour l'expression musicale des émotions. Le retour d'un thème caractéristique marque une allusion nouvelle à un état d'âme qu'il a une première fois défini.

Wagner[13] notamment a beaucoup utilisé cette formule dans ses compositions. Le

---

[31] D'INDY Vincent, *Cours de composition musicale*

leitmotiv wagnérien est essentiellement rythmique et mélodique et dérive uniquement de la réminiscence des thèmes. Il est toujours court, simple et facile à reconnaître et matérialise systématiquement une idée. Selon Lavignac(26), le leitmotiv wagnérien *« donne un corps nettement reconnaissable et perceptible par l'audition à un personnage, à un fait ou une impression déterminée ».*[32] Il apparaît une première fois dans son entier et pourra se représenter modifié mais toujours reconnaissable, procédé qui fera naître chez un auditeur même passif un état d'âme analogue à celui qui a accompagné sa première audition. Les mélodies de Wagner[13] sont des personnifications d'idées, les personnages et les situations sont tous exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole. Lavignac(26) insiste sur le sens du leitmotiv en en faisant des analogies entre certains leitmotive bien caractéristiques. Il constate que Beethoven[4], précurseur de Wagner[13] avait employé une formule identique pour exprimer aussi un acte de laborieuse décision. D'autre part, en analysant l'œuvre de Wagner[13], il fait le rapprochement entre quelques mesures de Tristan invitant Isolde à le rejoindre « au pays de la nuit » et de la Walkyrie construit tout entier sur le motif de la mort. Ces analogies lui permettent d'affirmer que Wagner[13] utilisait des modes d'expression presque identiques pour traduire musicalement des sentiments d'une nature aussi voisine. Ainsi le leitmotiv est une figure musicale qui fait sens et amène l'auditeur à suivre le développement du discours musical comme si une histoire lui était contée.

Nous avons donc étudié dans cette seconde partie les composantes musicales qui concourraient à créer des significations. A cet effet, il nous a paru important de nous intéresser au rythme, à la persistance des impressions et images auditives ainsi qu'à la figure du leitmotiv.

Ernst(12) avait écrit au sujet du leitmotiv, qu'il est *« la forme par excellence où s'élucident à la fois la symbolique du drame musical et l'intime réalité humaine qu'il doit exprimer ».*[33] C'est dire ô combien d'histoires se cachent derrière l'agglomérat de sons qui compose la musique. Ce constat nous pousse à nous interroger dans une troisième partie à la part de narrativité émanant d'une partition musicale.

II. Applications réciproques

A. Narrativité en musique

« La musique a sept lettres, l'écriture a vingt-cinq notes »[34] peut-on lire dans *Les Pensées* de Joubert.

Ce chiasme nous incite à aller plus en avant dans notre rapprochement entre musique et récit, aussi, nous allons étudier la narrativité en musique en commençant par appliquer les méta-règles du récit à la musique, puis nous proposerons une analyse narrative de la musique. Celle-ci dûment établie, nous montrerons le lien qui unit un genre littéraire (la

[32]LAVIGNAC Albert, *Le voyage artistique à Bayreuth,* 1897 (p274)
[33]ERNST Heinrich in DUMESNIL René, *Le rythme musical*, 1949 (p 180)
[34]JOUBERT Joseph, *Les pensées*, 1838

nouvelle) à un genre musical (la pièce brève). Enfin, l'analyse d'une des ouvertures de Berlioz[5] nous permettra d'illustrer la réflexion que nous tentons de conduire : la partition musicale emprunte assez de règles au récit pour qu'on puisse l'analyser à travers des procédés littéraires.

1. Application des quatre méta-règles de cohérence à la musique

Nous avons vu que le leitmotiv est un motif qui revient régulièrement tout au long du morceau, or, la première règle de Charolle(59) était la répétition car, pour qu'un texte soit cohérent, il faut qu'il comporte dans son développement linéaire des éléments à récurrence stricte.

La deuxième règle était la progression et Charolle(59) précisait qu'il fallait garder un équilibre entre la continuité thématique et la progression sémantique pour que le récit reste cohérent. Le leitmotiv obéit encore à cette seconde règle puisque même modifié pour faire progresser le morceau, il reste aisément reconnaissable.

Le respect de cette seconde règle induit celui de la troisième, la règle de non-contradiction du fait de l'équilibre préservé entre le thème principal et ses modifications, garant du sens du récit ainsi que de la musique.

La quatrième règle était la relation, évidente dans la composition d'un morceau car si les différents motifs n'étaient pas reliés entre eux, il n'y aurait pas de musique. Greimas écrit d'ailleurs que *« c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification»*.[35]

Ainsi les quatre méta-règles de cohérence du récit de Charolle(59) s'appliquent à la musique. Voyons dès à présent si les procédés d'analyse narrative nous permettront d'établir des conclusions similaires.

2. Analyse narrative en musique

La narratologie est la science du récit d'après la définition de Todorov(51), tandis qu'on parle de narrativité comme d'une composante de certains genres narratifs : le mode narratif de mise en texte selon Adam(1). La narrativité généralisée est considérée comme principe organisateur de tout discours et la logique narrative s'impose comme un principe d'organisation du récit et du discours.

Grabocz(21) utilise le terme de narrativité musicale pour parler du mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale, c'est-à-dire que l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives complété par un travail analytique traditionnel selon les théories de la

[35]GREIMAS Algirdas *Sémantique structurale*, 1966 (p19)

structure musicale, harmonique, de l'orchestration, etc… Cet auteur se sert de schèmes de la grammaire narrative pour analyser la musique car il existe des concordances réelles entre les modes d'articulation expressive, thymique d'une œuvre musicale et ceux d'un récit ou d'un conte, ou encore d'un roman ou d'un drame appartenant tous à la même période artistique et historique. Elle affirme qu'en faisant appel aux formulations logiques apportées par la narratologie littéraire lors d'une l'analyse musicale, *« on en apprend plus sur le fonctionnement interne et sur l'évolution d'un style musical et on peut réellement approfondir notre connaissance sur la comparaison des styles musicaux »*[36]. Le point commun entre la narratologie littéraire et la narratologie musicale serait la recherche des lois et des règles dans la construction du contenu expressif. Tarasti ajoute qu' *« en tant qu'art temporel, la musique constitue ainsi l'un des moyens les plus efficaces de mettre en récit les idées transcendantales ».*[37]

Pour donner un exemple d'analyse musicale d'après des théories de narratologie du récit, nous avons choisi d'évoquer les deux modèles de Greimas qui ont été par la suite repris et modifiés par Ricœur(44).

Le premier modèle est un schéma actantiel. Celui-ci dégage les rapports de force qui s'établissent entre les personnages et qui font donc avancer l'action. Il est élaboré d'après six composantes qui s'opposent de manière binaire :

- le premier point oppose le sujet et l'objet. Le sujet est le héros de la quête, l'objet est « ce qui, celui qui, celle qui » est convoité.
  Le type de relation qui les unit est le désir (A désire B).

- le second point oppose le destinateur et destinataire. Le destinateur est « ce qui, celui qui, celle qui » souffre d'un méfait ou d'un manque et désigne quelqu'un pour le réparer : le destinataire.
  Leur relation repose sur la communication.

- le troisième point oppose adjuvant et opposant. L'opposant est donc ce qui fait obstacle à la quête du sujet tandis que l'adjuvant est ce qui la favorise.
  Le type de relation qui les unit repose donc sur l'action.

Ce modèle combine donc trois relations : désir, communication et action, reposant chacune sur une opposition binaire.

Le second modèle narratif de Greimas utilise un système de double opposition mettant en place quatre fonctions :

- contrat ou situation initiale

- méfait ou manqué

---

[36]GRABOCZ Marta, *Musique, narrativité, signification*, 2009 (p18)
[37] TARASTI Eero, *La musique et les signes, Précis de sémiotique musicale*, 2006 (p159)

- quête avec ses trois épreuves ou combat

- restauration du contrat initial

Or, dans certaines formes *Sonate* du style classique, on peut assister à la configuration de ces quatre fonctions articulées autour de l'intrigue :

- la situation initiale correspond au premier groupe des signifiés musicaux

- le méfait ou manque correspond au deuxième groupe des signifiés en contraste avec le premier

- l'intrigue, la lutte et les séries d'épreuves s'appliquent à un nouveau signifié qui apparaît au cours du développement, en plein milieu de la confrontation des deux premiers signifiés

- le rétablissement de l'ordre initial concorde avec l'affirmation du premier signifié ou la présentation soulignée d'une nouvelle idée musicale en tant que résultat ou conclusion théologique du mouvement.

La musique du ballet *Le Prince des bois* de Bartók réinvente la narrativité proprement musicale. Les trois relations principales contenues dans le premier modèle de Greimas y sont présentées sous forme accentuée et amplifiée :

- la relation du type désir entre sujet et objet (prince/princesse)

- la relation du type communication entre destinateur et destinataire (la fée et le prince liés par la nature hostile/menaçante ou bien consolante/accueillante)

- la relation du type action entre l'adjuvant et l'opposant (intervention de la fée en vue de donner une leçon à la princesse, tout en appelant à la vie l'ennemi du prince, c'est-à-dire le pantin de bois)

Les quatre grandes phases du récit à l'œuvre dans le second modèle de Greimas sont aussi présentes. On retrouve en effet :

- la situation initiale : la nature, la forêt dans son état euphorique de réveil

- le manque ou le méfait : le manque de réponse de la princesse aux déclamations et gestes amoureux du prince ; l'appel à la vie du pantin (c'est-à-dire du malfaiteur) qui séduira la princesse

- les épreuves et la lutte : les trois épreuves du prince qui prépare et décore le pantin en se privant de ses richesses ; sa compétition avec le pantin ; puis les trois épreuves de la princesse repentie

- la restauration de l'ordre initial : après les vraies retrouvailles des protagonistes, « les éléments de la nature regagnent leurs places et leur état de repos initial ».

Cette analyse tirée d'un des ouvrages de Grabocz(22) tend encore à montrer les analogies

entre la structure du récit et la structure musicale afin de prouver que l'utilisation de la musique aurait sa place dans une rééducation de troubles de l'expression orale et plus particulièrement dans ceux de l'élaboration du récit. Une remarque de Balzac écrivant à Mme Hanska après avoir entendu une exécution de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven[4] nous amènerait même à avancer que la musique est plus riche que la littérature en matière d'évocation. Il écrit en effet que *« Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie »*, car, ajoute-il dans Gambara, *« l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethoven est infini ».*[38]

La musique est un art « présentatif » et non « représentatif » pour reprendre la terminologie d'Etienne Souriau(49). Sa réflexion autour de la narrativité en musique rejoint la remarque de Balzac. Il écrit que, autoréférentielle, la musique est un art direct ; le sujet de tous ses attributs étant l'œuvre elle-même. L'organisation formelle de toutes ses données est toute entière inhérente à l'œuvre elle-même ce qui facilite la *« fabulation représentative »*[39]. Il illustre sa réflexion en prenant la fugue comme exemple. Elle est en effet un récit pur : celui d'une course, d'une chasse. Souriau(49) explique que dans la fugue l'entrée du premier motif : le sujet, puis celle du contre-sujet ; leur course l'un après l'autre ; leur arrêt et leur réconciliation finale dans la conclusion ; tout ce petit drame qui les transforme en choses ou en personnages appartient bien à une sorte de *« fabulation représentative ».*

D'après les modèles du grammairien Greimas et des écrits de Souriau(49) concernant *« la fabulation représentative »* à l'œuvre dans la fugue nous avons pu démontrer que la partition musicale pouvait tout à fait s'analyser à la manière d'un récit.

Afin d'approfondir ce lien entre la musique et le récit, nous allons mettre en rapport dès à présent une forme littéraire : la nouvelle, avec une forme musicale : la pièce brève.

3. Rapport entre nouvelle et pièce brève

Pour l'écrivain Duchon-Doris(10), le nouvelliste dispose de trois possibilités : ou bien il travaille par déclinaison du thème choisi et écrit vingt variations sur le même sujet ; ou bien il s'adonne à la recherche esthétique en multipliant les tons et les approches, essayant des écritures, des styles, des niveaux d'analyse qu'il ne pourrait pas se permettre ailleurs ; ou bien il conçoit réellement le recueil comme une œuvre autonome par rapport aux nouvelles qui le composent. La nouvelle suivante n'est pas construite au hasard et doit s'insérer exactement. Le recueil procède donc d'une esthétique de la variété et du contraste et a comme tel, une unité même si la règle reste d'écrire des nouvelles qui peuvent vivre une existence autonome.

En musique, le recueil de pièces brèves met également en jeu des procédures

[38] DE BALZAC Honoré in GRABOCZ Marta, *Sens et signification en musique*, 2007 (p20)
[39] SOURIAU Etienne, *La correspondance des arts*, 1947 (p146)

d'enchaînement. La connexion thématique peut être ici invoquée : Brendel(4) a montré que dans les *Kinderszenen* de Schumann[12], le motif de base réapparaît dans les pièces suivantes sous des figurations diverses. On peut aussi penser à l'enchaînement par tonalités. Chopin[6] a mis en séquence ses vingt-quatre Préludes selon les douze tonalités majeures et les douze relatifs mineurs de la gamme chromatique, affichant la volonté d'une fermeture, la circularité d'un parcours tonal.

Ainsi peut-on retrouver des formes littéraires dans la musique, à travers le rapport dûment établi entre nouvelle et pièce brève.

Avant de clore cette troisième partie, nous allons proposer l'analyse d'une ouverture composée par Berlioz[5] par laquelle, nous achèverons de conduire notre réflexion portant sur l'analyse narrative en musique.

4. Berlioz où l'idéal formel des ouvertures construites à la manière d'un récit

Berlioz[5] construit ses ouvertures à la façon d'un récit avec une forme musicale très discursive dans la mesure où elle exclut autant que possible les effets de retour en arrière, dès que l'amorce du développement central est passée. Cette forme contribue à donner à ses ouvertures un style très dramatique et propice à l'exégèse littéraire. La forme se dirige irrémédiablement vers une spectaculaire péroraison qui prend, en fonction du contexte littéraire, tantôt l'allure d'un triomphe, tantôt celle d'un terrible drame.

Ses ouvertures suivent un plan ainsi articulé :

- prologue : constitué d'une grande introduction lente souvent précédée par l'annonce brève de l'*allegro* (mouvement rapide) qui suit

- exposition : partie initiale de l'*allegro*

- péripéties : première partie de développement avec parfois la présence d'un intermède plus détendu. Les matériaux thématiques commencent à être fragmentés. Puis esquisse de réexposition contredite notamment par des phénomènes d'interruption brutale du discours. Le parcours thématique devient de plus en plus tourmenté alors que paradoxalement, le ton principal se stabilise

- catastrophe : partie finale du développement en forme de grande péroraison dramatique triomphale ou tragique

Ainsi, la nature de cette succession d'évènements sonores est aussi simple que par excellence, narrative. Cette ouverture de Berlioz[5] illustre bien l'idée princeps qui a guidé cette troisième partie d'après laquelle, nous avons cherché à mettre en évidence les récits qui se cachent derrière des notes de musique.

Nous allons tenter de clore ce chapitre sur une dernière partie qui tend à inverser ce constat que nous venons d'établir, selon lequel le récit est présent en musique. Voyons tout de suite si nous pouvons prendre cette réflexion à contre-pied et pour cela, examinons les traces qu'a laissées la musique dans la littérature.

B. Musique dans la littérature

« La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie » déclare Beethoven[4]. Venant d'un illustre compositeur, la part de subjectivité qu'on trouve dans cette citation pourrait la rendre discutable. Cependant, cette réflexion est assez largement partagée pour qu'on la juge véridique. De plus, des artistes et penseurs ont reconnu cet adage et se sont servi de la musique pour enrichir leur Art. Nous allons voir que cela se vérifie en littérature et, à cet effet, nous donnerons des exemples de musique instrumentale transformée en dramaturgie puis, nous verrons le rôle qu'elle a joué dans l'écriture de l'œuvre de Proust.

1. Musique instrumentale transformée en dramaturgie

La musique instrumentale peut aussi devenir dramaturgie. Il lui est déjà arrivé d'être mise en texte à titre apocryphe. Au XVIIIe siècle déjà, le poète Gerstenberg(19) transforma la fantaisie pour clavier en ut mineur de C.P.E. Bach[2] en une sorte de cantate par le rajout au-dessus de la partie pour clavier de récitatifs inspirés par le monologue d'Hamlet et les dernière paroles supposées de Socrate buvant la ciguë. Au XIXe siècle, on accola des paroles à de nombreuses pièces de Beethoven[4].

Ainsi des écrivains ont-ils pris la musique comme source d'inspiration. Aussi, on peut affirmer que certaines œuvres littéraires sont nourries par la musique.

Il nous semble évident, ce constat dûment établi, de consacrer le prochain paragraphe à l'œuvre de Proust, écrivain de génie qui a orchestré ses mots au fil des pages afin que la musique guide le lecteur au bout de cette *Recherche du temps perdu*.

2. La musique, fil conducteur à travers l'œuvre de Proust

Proust, l'auteur français de *A la recherche du temps perdu* a bâti son « livre cathédrale » sur des thèmes qu'il fait évoluer tout au long des sept tomes de son œuvre. L'art, la mémoire et le devenir font constamment s'interroger le narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier et ses réflexions grandissent à mesure que son personnage Marcel gagne en maturité.

« La musique (...) m'a apporté des joies et des certitudes ineffables (...). Elle court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre »[40] disait Proust à Benoist-Méchin au cours d'un entretien.

Ainsi que Proust nous l'affirme, la musique fait partie intégrante de son œuvre. A ce propos, l'analyste Claude-Henry Joubert écrit d'ailleurs que *« Proust nourrit la matière de son œuvre de sonorités qui, sans cesse, interviennent dans la trame du récit »*[41]. Nous

---

[40]PROUST Marcel in BENOIST-MECHIN Jacques, *Retour à M. Proust*, 1957 (p 192)
[41]JOUBERT Claude-Henry, *Le fil d'or : étude sur la musique dans A la recherche du temps perdu*, 1984 (p 9)

nous proposons dès lors, d'exposer la place que tient la musique dans le roman de Proust d'après les lectures que nous avons faites, d'analystes qui ont étudié ce sujet.

Nous aborderons d'abord la musique comme outil de description, puis nous nous intéresserons aux visées sociologiques qui émanent de son utilisation dans le roman, enfin nous nous arrêterons sur les morceaux de musique qui emplissent les pages et permettent à l'histoire d'évoluer.

a) La musique comme outil de description

Proust est doué d'une sensibilité qui va lui permettre de mettre en musique des bruits dont la banalité ne résonne plus à nos oreilles au quotidien. C'est ainsi qu'en automobile, les changements de vitesse du moteur deviennent aux oreilles de Proust une *« musique pour ainsi dire abstraite, tout symbole et tout nombre qui fait penser à cette harmonie que produisent, dit-on, les sphères quand elles tournent dans l'éther ».*[42] La musique permet encore à l'auteur de mettre des mots sur des sensations, par exemple celle du plaisir qu'éprouve le personnage de Jean Santeuil à céder aux secousses d'une voiture *« comme on se laisse conduire par une musique qu'on chante intérieurement ».*[43] Même le vol des mouches est transformé en concert dont l'écho se retrouve dans trois des tomes *de A la recherche* selon G. Piroué(37). De coups frappés à la porte lors du premier séjour du narrateur à Balbec, il en résulte un *« doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auxquels la cloison (...) répondait par trois autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand-mère tout entière et la promesse de sa venue, avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale ».*[44]

Si nous remontons du domaine des bruits inorganisés à la voix humaine, nous nous apercevons que Proust *« a écouté parler presque tous ses personnages et puisé dans le tempo des élocutions et la diversité des timbres de très subtiles sensations musicales ».*[45] Effectivement, les propos des jeunes filles en fleurs sont *« un gazouillis d'oiseaux plus révélateur qu'une carte d'identité ».*[46] Le rire de Charlus évoque *« les petites trompettes »*[47] de Bach, tandis que les discours de la paysanne Françoise rappellent la *« solidité inébranlable »*[48] d'une de ses fugues.

Ces quelques exemples témoignent de la musicalité de la plume de Proust, qui se retrouve aussi bien dans la nature que chez ses personnages. Intéressons-nous maintenant à la musique des salons, celle qui offre l'occasion à l'auteur de donner son opinion de la société bourgeoise de son temps.

---

[42]PROUT Marcel in PIROUE George, *Proust et la musique du devenir*, 1960 (p 57)
[43]PROUST Marcel in Ibid
[44]PROUST Marcel in PIROUE George, *Proust et la musique du devenir*, 1960 (p 58)
[45]PIROUE George, *Proust et la musique du devenir,* 1960 (p 59)
[46]PROUST Marcel in Ibid
[47]PROUST Marcel in Ibid
[48]PROUST Marcel in Ibid

b) Les visées sociologiques mises en évidence par la musique

Les notations sociologiques relatives à la musique réelle méritent d'attirer l'attention de ceux qu'intéressent la naissance et le développement des modes musicales dans le public français. Proust a été un observateur sagace des réactions du public snob qu'il connaissait bien. Nous nous appuierons sur les remarques de G. Matoré(31) pour analyser ces observations.

D'une part, Proust met en scène des mondains dont l'inculture est affligeante : ils feignent de se passionner pour les œuvres qu'ils sont obligés d'entendre dans les salons, mais en réalité ils ne sont guère sensibles qu'à la vélocité des instrumentistes. Chez la Marquise de Saint-Euverte par exemple, un morceau rapide pour piano de Liszt[9] déchaîne un enthousiasme assez voisin de celui qui serait manifesté devant les prouesses d'un équilibriste. L'inculture des personnages est par ailleurs mise en exergue par les erreurs glissées volontairement dans leurs discours. C'est ainsi que Morel par gaminerie joue du Meyerbeer[10] que tout le monde applaudit comme du Debussy[7], ou encore que, dans la dernière soirée chez les Guermantes, un jeune homme prend *La Sonate à Kreutzer* pour du Ravel[11].

D'autre part, le jugement que portent les auditeurs d'*A la Recherche* sur les œuvres qui leur sont proposées est analysé par Proust avec attention. Nous remarquons ainsi que les réactions des mélomanes dépendent souvent de l'appartenance à un certain milieu et à une certaine génération. Si les personnes âgées comme Mme de Cambremer et Mme de Franquetot continuaient d'admirer les pièces de Chopin[6], celles-ci paraissaient « démodées, défraîchies » aux amateurs plus jeunes. Les jeunes intellectuels, représentés par le personnage de Saint-Loup éprouvent pour Wagner[13] un enthousiasme sans borne mais cette attitude est loin d'être générale puisque dans la société aristocratique, le Duc de Guermantes prétend que Wagner[13] l'endort. L'intérêt que porte l'écrivain à la sociologie musicale est dû à des raisons non seulement littéraires mais historiques. A l'époque où Proust écrit son œuvre, la musique considérée auparavant en France comme un art mineur, acquiert dans l'élite un prestige considérable.

Ainsi la musique permet à Proust d'analyser la haute société de son temps. A travers les considérations qui émanent de ces salons, il émet une critique des jugements et des connaissances de ceux qui brillent au sein des hautes sphères sociétales.
Mais ces salons sont aussi l'occasion pour l'auteur de donner une place à part entière à la musique puisque des morceaux sont joués, dont l'audition fait avancer l'histoire.

c) Deux morceaux de musique pour conduire une œuvre littéraire

En effet, l'histoire se construit et évolue au fur et à mesure des auditions de deux œuvres de Vinteuil, personnage que le narrateur se souvient d'avoir aperçu une seule fois dans sa jeunesse mais dont les compositions marquent durablement les pages de *A la recherche*. Nous nous appuierons sur l'analyse de G. Matoré(31) pour étudier l'impact de l'écoute de ces deux morceaux dans le roman.

Une *Sonate* appelée « Sonate de Vinteuil » se retrouve dès les premiers tomes du roman. Charles Swann l'entend une première fois par hasard et ce morceau pour violon et piano

l'attire vivement. Il la réentend un an plus tard chez les Verdurin dans une transcription pour piano et apprend alors qu'elle est due à un compositeur du nom de Vinteuil. Swann s'attache particulièrement à une « petite phrase » en même temps qu'il tombe amoureux d'une femme du demi-monde, Odette de Crecy. Une fois devenue sa maîtresse, celle-ci lui joue parfois la « petite phrase » au piano et elle retentit comme « l'hymne national » de l'amour que Swann porte à la jeune femme. Bientôt Odette se détache de son amant, qui, torturé par la jalousie continue pourtant d'entendre la « petite phrase » chez elle et chez les Verdurin jusqu'à ce qu'ils rompent avec lui. Il la réentend un jour, chez la Marquise de Saint-Euverte, réveillant brusquement sa douleur par le rappel des temps heureux de son amour. Tous ces évènements ont eu lieu avant la naissance du narrateur. Ce dernier, devenu adolescent est fréquemment invité par Gilberte, fille de Swann et d'Odette qui ont fini par se marier. Un jour, Mme Swann rejoue la « petite phrase » au piano en présence du narrateur, Marcel, c'est alors que Swann lui livre les souvenirs auxquels pour lui cette musique reste associée : c'est la scène de la transmission. Le narrateur est dérouté par cette première audition chez les Swann qu'il appréciera beaucoup plus tard en écoutant à nouveau l'œuvre entière. A ce moment, il associe la musique à son propre destin et notamment au désir qu'il avait eu à plusieurs reprises, de devenir un artiste.

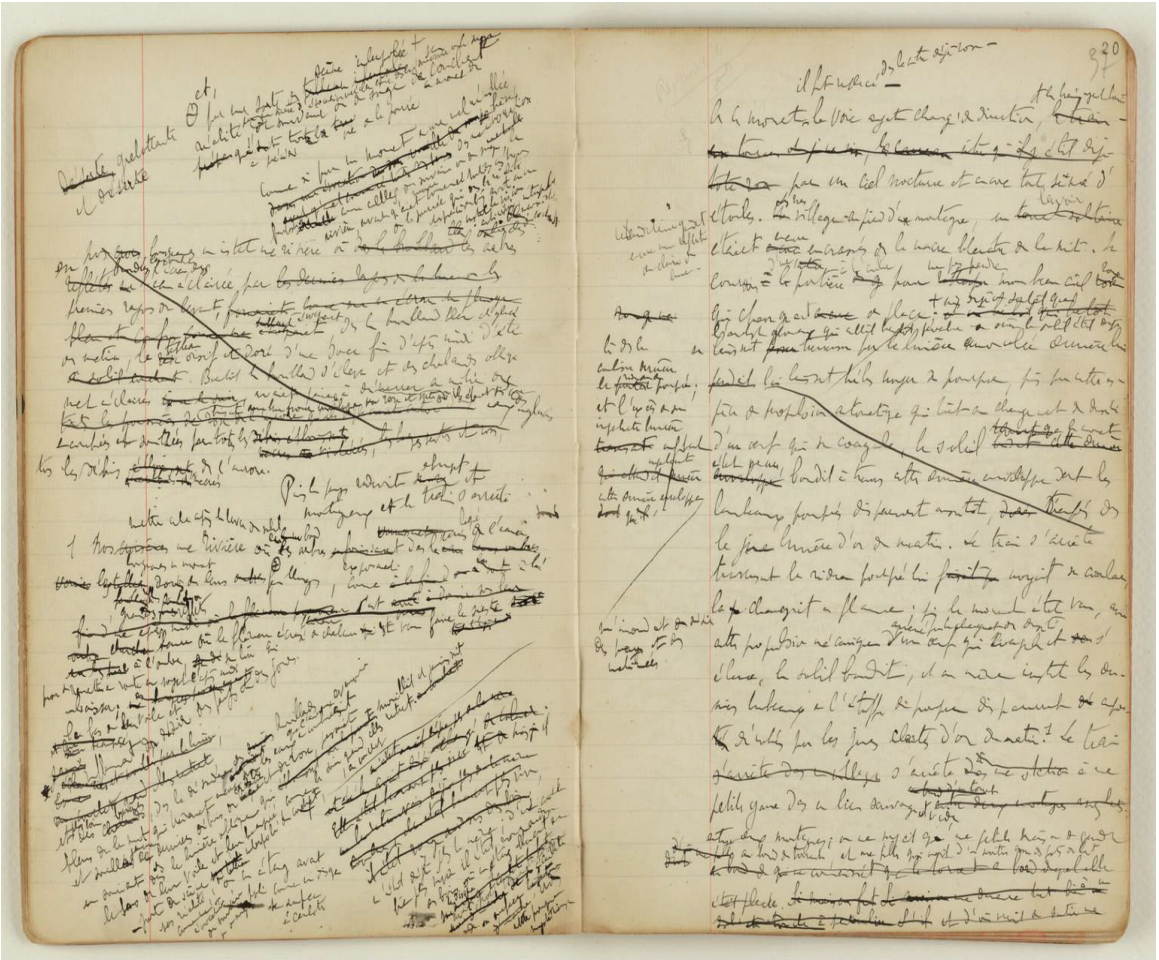
Comme Swann autrefois avec Odette, le narrateur fait maintenant avec Albertine l'expérience douloureuse de la jalousie. Au cours d'une soirée chez les Verdurin, il entend une œuvre inédite de Vinteuil, un *Septuor* qu'il compare à la *Sonate* et dont l'audition l'amène à se poser de nombreuses questions sur l'Art et sur sa signification. Ces interrogations détermineront la vocation du narrateur.

Se situant au début des expériences de Swann, la « petite phrase » de Vinteuil joue le rôle d'une initiatrice qui va orienter pour longtemps la vie musicale et affective d'un des personnages principaux d'*A la Recherche*. Bien que fixée définitivement par le génie d'un compositeur, elle se transforme à la manière d'un leitmotiv dans l'esprit de Swann où elle mène une vie complexe et mouvante. Qui plus est, autour d'elle gravitent un nombre important de thèmes secondaires. C'est enfin par référence à la « petite phrase » dont certains éléments se retrouvent dans des œuvres postérieures de Vinteuil que le narrateur entendra le *Septuor* et décidera de consacrer sa vie à l'art.

Ainsi, nous venons d'exposer très brièvement une analyse de l'étude de la musique dans l'œuvre de Proust. Nous proposons de la clore maintenant sur les mots de C-H Joubert qui écrit que la musique *« règne dans La Recherche du Temps Perdu comme une fabuleuse machine à explorer les âmes des individus ou les couches de la société (...). Elle permet de porter à notre connaissance des états, des sensations, des désirs jamais exprimés, les résultats de cette exploration n'étant conformes ni à la hiérarchie sociale ni à la morale établie. La musique est pour Proust l'instrument de la connaissance. Elle « m'a apporté » dit-il « des joies incomparables. Plus encore : comme une preuve qu'il existe dans le monde autre chose que le néant auquel je me heurte partout. Elle court comme un fil d'or à travers toute ma recherche du temps perdu ».*[49]

---

[49]JOUBERT Claude-Henry, *Le fil d'or : étude de la musique dans a la recherche du temps perdu,* 1984 *(*p 104



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Manuscrit autographe *d'A la recherche du temps perdu, LIII-LXVIII À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Marcel Proust (1871-1922)

CHAPITRE 3 :

L'UTILISATION DE LA MUSIQUE EN THERAPIE



I. La musicothérapie

« La musique adoucit les mœurs » proclame Gille Jacob. Ce constat établi de longue date a été mis en pratique avec l'utilisation de la musique en thérapie.

Un bref historique nous permettra d'aborder la naissance de la musicothérapie que nous nous proposons de définir par la suite. Nous ferons ensuite le point sur ses utilisations diverses.

1. Historique

La musique accompagne l'homme dans son histoire et son évolution depuis des temps immémoriaux. Les propriétés curatives de la musique sont utilisées dans toutes les phases de la vie sociale des communautés dites « primitives » aussi bien pour les fonctions religieuses et rituelles que pour la communication. Intermédiaire entre les dieux et les hommes, elle assumait au milieu des chorégraphies des rites et des chants d'imploration, la fonction de rançon magique contre la maladie. Le pouvoir mythique de la musique représente donc le fil conducteur de l'histoire de la musicothérapie.

Durant des siècles musique et médecine vont primer chacun à leur tour : on utilisait tantôt l'incantation, tantôt les potions. La médecine savante arrivera vers le Xème siècle avec la première école de médecine fondée à Salernes. Au XIIIème siècle, Marsile Ficin proposait l'idée de recharge énergétique par la musique. Au XVIIème siècle, les indications de la musique se précisent en réservant cette thérapeutique à des patients qui relèveraient aujourd'hui de la psychiatrie. Au XVIIIème siècle, Budroz consacre son mémoire à la manière de guérir la mélancolie par la musique. Au XIXème siècle, Esquirol généralise le traitement moral des patients atteints de troubles psychiatriques par des thérapies musicales. A la fin du XIXème et au début du XXème siècle, des médecins cherchent à expliquer les mécanismes neurologiques mis en jeu par la musique. Binet et Courtia, en 1895, étudient les variations du pouls et de la respiration en fonction des accords dissonants, consonants, intervalles majeurs ou mineurs. D'après Cubier en 1904 et Farez en 1913, la musique serait enfin un médicament comparable à d'autres, quantifiable, qualifiable et donc susceptible d'être prescrit.

Nous venons donc d'étudier les origines de la musicothérapie et il nous semble important de la définir dès à présent.

2. Définition

D'après la Fédération Française de musicothérapie(91), *« la musicothérapie est une pratique de soin, d'aide, de soutien ou de rééducation qui consiste à prendre en charge des personnes présentant des difficultés de communication et/ou de relation. Il existe différentes techniques de musicothérapie, adaptées aux populations concernées : troubles psychoaffectifs, difficultés sociales ou comportementales, troubles sensoriels, physiques ou neurologiques. La musicothérapie s'appuie sur les liens étroits entre les éléments constitutifs de la musique et l'histoire du sujet. Elle utilise la médiation sonore et/ou musicale afin d'ouvrir ou restaurer la communication et l'expression au sein de la relation*

dans le registre verbal et/ou non verbal ».

3. Les pathologies concernées

La pratique de la musicothérapie s'est développée auprès de patients souffrant de troubles et de pathologies très diversifiés tels que :

- l'autisme infantile
- la psychose chronique et autres troubles de l'identité, de la personnalité
- les états dépressifs aigus et chroniques
- les névroses phobiques et obsessionnelles
- les troubles anxieux permanents
- divers troubles du comportement
- troubles addictifs, anorexie, dépendances alcooliques ou toxicomanie
- atteintes neurologiques, états déficitaires, maladies d'Alzheimer
- déficits intellectuels
- déficits sensoriels
- problèmes psychomoteurs
- troubles du langage...

Pour toutes ces pathologies, la démarche que l'on va suivre en musicothérapie est toujours la suivante : sentir-comprendre-apprendre. L'ordre de succession de ces séquences est immuable car c'est celui du développement normal de l'individu. En effet, la musique a un exceptionnel pouvoir de mobilisation émotionnelle à un niveau archaïque. La musicothérapie utilise des techniques réceptives, individuelles ou collectives et des techniques actives. Dans ce cadre, la création plus ou moins habile, permet à chacun de participer activement à l'émotion collective. Comme toutes les techniques d'art-thérapie, la musicothérapie doit être intégrée dans un projet thérapeutique cohérent, c'est-à-dire qu'un contrat unit le patient et le thérapeute. Le projet thérapeutique délimite le cadre des séances, en définit le contenu, précise les techniques choisies et les situe par rapport au reste de la prise en charge thérapeutique. Le musicothérapeute s'engage vis-à-vis du patient à assurer personnellement la continuité thérapeutique, à faire appel si nécessaire à un tiers compétent, à analyser l'évolution de la prise en charge, à participer aux synthèses et à les soumettre au contrôle. De cette manière les objectifs de toute psychothérapie pourront être atteints : vaincre l'inhibition, exprimer les angoisses à travers un langage non verbal, favoriser les dialogues et les échanges, mobiliser les forces du psychisme par l'éveil de la créativité, reconstruire et réorganiser la vie intérieure pour parvenir à l'acceptation de soi, des autres, de la réalité et de son devenir.

Nous avons donc exposé les grandes lignes du travail en musicothérapie. Voyons maintenant comment la musique a été adaptée à la pratique orthophonique.

II. Les applications orthophoniques

La musique a été introduite en orthophonie dans une méthode visant à démutiser les patients aphasiques et il nous semble indispensable de nous arrêter d'abord sur cette thérapie reconnue et intégrée dans la formation des orthophonistes. Nous aborderons par la suite les méthodes personnelles de deux thérapeutes du bégaiement qui utilisent la musique dans leurs rééducations puisque nous avons choisi d'intégrer cette pathologie à notre protocole expérimental. Pour finir, nous exposerons les réflexions personnelles qui ont motivé l'écriture de ce mémoire.

A. La Thérapie mélodique et rythmique

1) Historique

Dès le début du XXème siècle, la démutisation des aphasiques par le chant a suscité un grand intérêt. Mills, en 1904 s'y est intéressé le premier. En 1918, il est apparu que dans certains types d'aphasies le chant était mieux conservé que la parole parlée. En 1969, Gertsmann a rapporté un cas d'aphasie pour lequel chanter avait facilité la récupération spontanée. En 1972, Goodglass a montré que des atteintes de l'hémisphère gauche n'affectent pas la perception des informations sémantiques portées par l'accent ou le contour intonatif. En 1972, Spraks a commencé à explorer une technique de chant pour faciliter chez les patients non fluents le langage compositionnel. Il a développé cette technique sous le nom de MIT (Melodic Intonation Therapy). Le but est d'obtenir une émission verbale au moyen d'un support mélodique décroissant jusqu'à s'en affranchir complètement. Cette méthode doit évoluer selon quatre niveaux et on ne peut passer d'un niveau à l'autre que quand la réussite est quasi-totale pour le niveau précédent. Il faut que le patient réussisse 90% des items d'un niveau pendant dix séances consécutives pour passer au niveau supérieur. Parallèlement, la difficulté articulatoire et la longueur des séquences augmentent progressivement au cours des séances. On part de formules automatiques pour arriver à des formules beaucoup moins automatisées. En 1978-1979, la méthode est arrivée en France et a été adaptée en français par Van Eeckhout(84). Il en a modifié le nom : c'est la TMR : Thérapie Mélodique et Rythmique.

2) Méthode

Le choix de la mélodie la différencie de la MIT. Van Eeckhout(84) va définir deux structures : une structure prosodique et une structure phonémique. Son objectif est de déconditionner l'aphasique de ses difficultés de langage pour lui faire porter son attention sur la prosodie et non plus sur les obstacles linguistiques. Les moyens de facilitation utilisés vont constituer les différents paramètres de sa méthode. Les moyens de facilitation sont au nombre de cinq pour lui :

- le rythme : Selon lui, le fait d'accentuer certaines syllabes dans une phrase organise l'énoncé en une succession de groupes rythmiques. Ces groupes rythmiques correspondent aux groupes syntaxico-sémantiques de la phrase. Ainsi, la compréhension de l'item en est facilitée. De la sorte, certains mots de la phrase seront mis en exergue en fonction de l'objectif de travail. Par exemple, il va faire porter l'attention sur les verbes, sur les outils grammaticaux du langage, etc…

- la scansion : L'orthophoniste va taper les différentes syllabes sur la table et va demander au patient de faire de même, d'abord en l'aidant puis en toute autonomie.

- la mélodie : Elle est définie par deux types de notes ; une note aiguë, longue et forte et une note grave, courte et faible. Ce sont deux opposés. L'intervalle de hauteur séparant ces deux notes est en principe d'une quarte. A chaque note correspond une syllabe de la phrase. L'allongement de la durée syllabique supportée par la note aiguë va permettre au patient d'identifier une syllabe et par là même, cette identification va permettre une amélioration de l'expression de cette syllabe.

- la mise en relief : L'orthophoniste va attribuer une note aiguë au mot qu'il souhaite mettre en relief pour le travailler. Il va prolonger sa durée syllabique et va augmenter son intensité.

- le schéma visuel : L'orthophoniste va symboliser ce schéma visuel comme s'il s'agissait d'une partition musicale. Il visualise la distinction entre deux types de notes et donc entre deux syllabes. Chaque note va être représentée par un trait vertical dans un tableau à deux lignes : la ligne du haut représente les notes aiguës et la ligne du bas, les notes graves. Dès le début de la rééducation, il va utiliser ce schéma visuel afin que le patient se détourne du mimétisme pour se concentrer sur ce schéma. A cet effet, l'orthophoniste se met à côté du patient et non en face.

Sa méthode suit des règles bien précises. Il va attribuer une note aiguë à la dernière syllabe de chaque groupe rythmique. Il met en relief la première syllabe de tout énoncé ainsi que tous les mots fonctionnels qui peuvent être émis par le patient. Pour les mots polysyllabiques, il met en relief la première syllabe.

Cette méthode implique une progression rigoureuse. Elle se caractérise à la fois d'une part par des exercices non verbaux et d'autre part par des exercices verbaux.

Les exercices non verbaux (premiers à être utilisés) sont basés sur un certain nombre de paramètres :

- l'écoute : le patient va écouter la production du thérapeute deux fois de suite, cette production étant une phrase.

- la reproduction du rythme : le patient va reproduire un nombre de coups frappés, ces coups étant frappés d'abord à intervalles réguliers, puis irréguliers. Ces séquences vont être de plus en plus longues et de plus en plus complexes.

- la conversation rythmique : le but de cette étape est de sensibiliser le patient aux structures rythmiques et de le déconditionner du niveau verbal.

- la reproduction de mélodies : ces mélodies seront dépouillées de tout contexte verbal. Dans un premier temps le patient va écouter la mélodie et dans un second temps, il va la reproduire dans un murmure sans parole en ponctuant sa production de rythmes frappés sur la table. Les mélodies proposées seront de difficulté croissante.

Les exercices verbaux sont utilisés dans le second temps de la prise en charge. Ils permettent d'introduire le contexte verbal mais avec toujours la possibilité de repasser au non verbal si la progression est difficile. Pour commencer, les phrases seront courtes mais toujours complètes et adaptées au niveau socio-culturel du patient, à ses centres d'intérêts, à son vécu familial et éventuellement à son milieu professionnel. Si le patient reprend une phrase en utilisant un mot proche sémantiquement de la phrase de départ, il n'est pas nécessaire de le corriger. Les items sont présentés dans un ordre bien spécifique :

- l'écoute : l'item est donné deux fois au patient. Pendant ce temps, le patient ne parle pas mais il scande avec le thérapeute qui lui donne le modèle

- la reproduction de phrase complète. Elle se fait selon trois modalités :

  - avec soutien : le thérapeute va demander au patient de répéter la phrase en même temps que lui. L'intérêt de cette répétition est que le patient va se familiariser avec une articulation particulière et qu'il va prendre conscience de ses erreurs quand il va avoir un manque.
  - avec soutien estompé : le patient et le thérapeute répètent la phrase ensemble dans un premier temps, puis lors d'une deuxième répétition, le thérapeute commence la phrase et le patient la termine. S'il y a échec, il faut à nouveau répéter la phrase deux fois avec soutien avant de repasser au soutien estompé. S'il y a encore échec, on prend une autre phrase car le patient ne doit pas développer une conduite d'échec.
  - sans soutien : le thérapeute donne un énoncé que le patient devra ensuite reproduire deux fois. Tous les éléments de la phrase de base doivent être reproduits, mais à partir du moment où la phrase est reconnaissable, l'accent n'est pas mis sur la pureté articulatoire.

- la technique question réponse : Le thérapeute va poser une question et le patient doit répondre par la phrase ciblée. Le patient devient actif car il s'affranchit progressivement de la mélodie. On va accepter le schéma mélodique donné par le patient.

La durée moyenne d'utilisation de cette méthode est de trois ou quatre mois en sachant qu'il ne faut pas se servir d'autres méthodes en concomitance à l'utilisation de la TMR. Elle peut servir de point de départ à la démutisation, en s'appuyant sur le rythme, la mélodie et la prosodie et sera ensuite remplacée par rééducation avec des méthodes multimodales.

Pour répondre à notre hypothèse de départ, il était nécessaire d'isoler une pathologie parmi celles qui entrent dans les troubles de l'expression orale. Nous avons donc choisi de faire passer notre protocole expérimental à des patients bègues. Il nous semble judicieux de nous intéresser au travail d'orthophonistes qui rééduquent le bégaiement grâce à la musique parce que leur explication de l'apport de la musique en thérapie du bégaiement s'appuie sur des points sémiologiques différents de ceux qui ont justifié que nous choisissions cette pathologie pour la partie pratique de notre mémoire. Nous proposons donc d'exposer maintenant le travail de deux orthophonistes qui utilisent la musique en thérapie du bégaiement.

B. Thérapie du bégaiement en musique

« Les orthophonistes ne peuvent pratiquer leur art que sur ordonnance médicale».[50] Nous retiendrons de cet extrait de l'article L4341-1 du code de la Santé Publique, le rapprochement établi entre l'art et l'orthophonie.

Homologué par la loi, ce lien a également été exploité au sein des cabinets d'orthophonie, aussi allons-nous nous pencher sur les expériences différentes de deux orthophonistes spécialisés dans la thérapie du bégaiement. A la suite de cet exposé, nous discuterons des visions analogues et divergentes de ces deux thérapeutes. Ces réflexions nous conduiront finalement à expliquer pourquoi nous avons personnellement choisi d'utiliser le bégaiement dans notre partie pratique pour répondre à notre hypothèse de départ, à savoir : la musique peut-elle améliorer l'expression orale ?

1. L'expérience de Rolland Vallée

Roland Vallée(52) est un orthophoniste, psychologue clinicien et musicothérapeute. Il a notamment écrit *Musicothérapie et troubles de l'expression verbale*. Nous nous appuierons sur cet ouvrage pour exposer sa vision des thérapies du bégaiement en musique.

Selon lui, la musicothérapie constitue une ouverture dans l'espace thérapeutique habituel de l'orthophoniste. Il s'agit pour le thérapeute du langage de redonner sens à la parole de l'autre, en lui proposant un espace d'expression qui soit avant tout un espace de reconnaissance. Il affirme qu'en musicothérapie le travail sur la globalité de l'être est un passage obligé. Sa formation de musicothérapeute l'a amené à porter un regard différent sur le questionnement clinique et théorique autour du bégaiement notamment. Il ajoute que la formation est basée essentiellement sur le développement personnel et doit permettre au musicothérapeute d'assumer sa propre mise en jeu dans l'action thérapeutique, sans craindre l'impact d'une mise en jugement. Cette mise en jeu s'inscrit dans une ouverture obligée de chacun (patient et thérapeute) de son espace corporel, vocal, mental, émotionnel, de façon à pouvoir « être avec » l'autre. R. Vallée(52) précise encore qu'il ne travaille pas sur le transfert (comme en psychanalyse) mais avec le phénomène transférentiel (et contre transférentiel).
Nous avons choisi de reprendre la liste des significations du bégaiement selon R. Vallée(52) parce que cette liste reflète bien son expérience de psychologue et justifie son approche musicothérapeutique du bégaiement. Selon lui, bégayer peut signifier des réalités aussi différentes que :

- un malaise dans les premiers contacts sociaux

- un malmenage verbal dans la petite enfance

- un malaise dans son corps quelque part (ce corps qui donne naissance à la voix – cette

[50] Article L4341-1, *Code de la Santé Publique*

voix qui est un mouvement vers l'autre)

- une tension émotionnelle liée à une expérience traumatique

- un langage devenu souffrance (à la place de lieu de jouissance) au cours du développement entre deux et quatre ans, du fait d'attitudes négatives de la part de l'entourage immédiat – avec non-facilitation des automatismes linguistiques

- une insuffisance lingui-spéculative (le sujet a du mal à formuler sa pensée dans le moule du langage – il n'y a pas d'immédiateté linguistique – la fonction ordonnatrice est compromise)

- un état névrotique de gravité croissante lié à la difficulté de s'exprimer dans une langue que l'on possède mal – avec un cercle vicieux : handicap de langage – insécurité – inhibition

- un impact négatif du langage perturbé de l'entourage (tachyphémie – logorrhée – éthylisme...)

- un déplacement d'une difficulté affective essentielle (le désir ne peut être exprimé, l'interdit est évident sur la parole qui fait sens)

- une violence orale de la petite enfance (alimentation forcée)

- une fixation à une relation duelle avec la mère objet d'amour oral et anal (le sujet qui bégaie est souvent en difficulté avec l'image de son père)

- une tension apparue au moment de l'apprentissage de la marche (occasion souvent de discours véhicule d'interdits)

- un mode symbolique de castration interne (rien ne sort) et externe (rien n'est manifeste)

- un sentiment non dépassé du morcellement premier dans lequel vit le nourrisson.

Il explique ensuite que les réactions du sujet par rapport à son bégaiement et les réactions de son entourage vont être déterminantes quant à l'évolution du trouble. Le bégaiement prend son sens sur le plan de la communication et c'est au cours de son développement qu'il prend sa forme qui se détache des facteurs étiopathogéniques primaires. L'enfant, l'adolescent ou l'adulte qui bégaie se présente à son sens comme un être dont le son ne sort pas suffisamment pour s'ouvrir à l'espace, dont la voix semble aller au-dedans plutôt qu'au-dehors – une voix dont l'extériorisation ne serait pas permise, comme par peur de l'écoute négative de l'autre, dont le mouvement est retenu, comme par peur du regard négatif de l'autre (défense tonique). Il va donc s'agir pour le thérapeute de redonner la parole au corps, à ce corps qui n'arrive pas à donner naissance à la parole, corps freiné dans son mouvement vers l'autre. La musique va faire office de précieux médiateur, capable d'évoquer chez le sujet des émotions enfuies et d'aider à sortir ce qui n'aurait pas pu être verbalisé jusque-là. Elle permettra dans bien des cas d'éviter l'angoisse du pur face à face si fréquent chez l'enfant ou l'adolescent qui bégaie. A ce propos, il ajoute qu'un sujet qui bégaie est un sujet tendu. Lui proposer une rencontre en dehors des zones

conflictuelles habituelles favorise bien souvent une réduction de son niveau de tension et un déconditionnement des automatismes neurophysiologiques et psychoaffectifs. Handicapé dans son expression, le sujet n'a plus envie de communiquer parce qu'il souffre de la réaction des autres. Le bégaiement étant essentiellement lié aux relations du sujet avec les autres, il a paru évident à R. Vallée(52) de mettre rapidement le sujet en situation de groupe (quatre enfants maximum) de façon à constituer un réseau changeant d'interactions énonciatives, réseau qui se trouve limité dans la relation duelle. Toutefois, une séance individuelle supplémentaire hebdomadaire peut s'avérer efficace chez les cas les plus sévères où il est nécessaire de laisser une plus grande place à la relaxation. Il justifie encore son intervention en musicothérapie par des idées comme :

- pouvoir exister en dehors de son symptôme

- retrouver un sens à son vécu émotionnel, sensoriel

- se faire reconnaître par l'autre dans sa différence et en investir le dynamisme même de son existence, sans danger de disparaître.

Il en vient finalement à aborder les cinq points clés de la sémiologie du bégaiement sur lesquels il s'appuie dans ses thérapies. L'enfant, l'adolescent ou l'adulte qui bégaie est un sujet :

- sans cesse assailli par des réactions de panique : il est conditionné dans des automatismes neurophysiologiques et psychoaffectifs et emprisonné dans une image de soi en « feed-back » qui le gêne constamment, anticipant inévitablement la suite probable de sa prise de parole. R.Vallée(52) propose de sensibiliser le sujet à l'univers sonore environnant pour l'amener à ressentir le souffle de vie qui traverse chacun, et ce, par le biais d'exercices de relaxation grâce auxquels l'écoute des sons internes de son corps deviendra possible. La musique renforcera cet effet bienfaisant de la relaxation.

- inhibé, insécurisé voire angoissé : inhibition corporelle et au niveau du langage verbal, le tout sous-tendu par une affectivité perturbée. La musique aidera alors le sujet à mettre en route sa dynamique corporelle. Il s'agira de trouver le meilleur synchronisme possible entre le rythme corporel et le rythme musical.

- préoccupé par les réactions de son entourage, ayant tendance à s'isoler : il est sujet de moquerie ou d'indifférence, provoquant parfois un malaise à celui qui l'écoute ce qui le pousse à l'isolement. Ses relations interpersonnelles sont limitées, appauvries du fait de son handicap. Il n'ose pas rencontrer l'autre, n'en prend que très rarement l'initiative. S'exprimer, c'est d'abord pouvoir vivre avec les autres. La musique sera alors un bon intermédiaire pour la rencontre. R.Vallée(52) propose différentes situations qui pourront tendre vers la communication comme se déplacer librement sur une musique, se croiser, se rencontrer et à intervalles musicaux déterminés, concrétiser la rencontre par un toucher de mains, une frappe d'épaule ou encore un sourire. À travers cette mise en situation l'état d'alerte permanent du sujet qui bégaie va se dissiper progressivement et tout va pouvoir se remanier dans la sécurité du groupe.

- incapable de formuler sa pensée : l'organisation rythmique et mélodique de son langage est perturbée du fait qu'il ne peut donner son mot à temps. Un travail de relaxation et de

respiration paraissent nécessaires à R.Vallée(52) pour travailler ce point-là. Mais il faut encore aller plus loin et tenter de mettre le sujet en situation positive autour des mots. La musique étant porteuse de mots, il propose d'utiliser l'écoute de musiques comme support de la pensée. Il demande d'abord au patient de chercher une idée qu'il laissera jaillir totalement intérieurement, puis le sujet doit laisser venir des mots capables de développer cette idée, s'en imprégner mentalement et quand cela sera possible pour lui, il dira le mot qu'il a retenu. R.Vallée(52) constate que par le biais de la musique la possibilité de dire verbalement est démultipliée et d'une parole d'abord liée à soi, le sujet accepte peu à peu d'engager sa parole dans une véritable communication.

- au ressenti réprimé : la musique va permettre de réveiller les émotions enfouies et le sujet pourra les partager plus facilement avec ceux qui ont montré qu'ils pouvaient le respecter dans sa différence. Au sein du groupe, ils ont vécu ensemble des moments intenses d'émotions, de craintes, de rencontres à faire, ils peuvent maintenant s'installer et écouter ensemble des musiques qui leur donneront l'occasion de faire part de la richesse de leur propre lecture. Ce sera l'affrontement possible de l'autre dans une mise en commun de ressentis identiques ou différents, entendus comme tels parce qu'une reconnaissance est ici reconnue.

Ainsi R.Vallée(52) est un thérapeute du langage, musicothérapeute qui s'appuie grandement sur la psychologie dans ses thérapies de bégaiement par le biais de la musique. Il imagine le sujet au-delà de son symptôme et le prend en charge dans sa globalité. Le rapport à l'autre est au centre de ses préoccupations de thérapeute ce qui l'amène en général à privilégier des thérapies de groupes aux thérapies en relation duelle.

Nous proposons de relater maintenant l'expérience de Sylvie Raulin Brignone, orthophoniste et présidente de *l'Association Parole-Bégaiement* qui a bien voulu nous expliquer, à l'occasion d'un entretien téléphonique, quels bénéfices lui apportait l'utilisation de la musique dans ses thérapies du bégaiement.

2. L'expérience de Sylvie Raulin Brignone

S. Raulin Brignone joue du piano et pratique le chant lyrique. A notre question sur l'apport de la musique en thérapie, elle nous donne d'abord une réponse tirée de sa propre expérience. Adolescente, elle était bredouilleuse et c'est grâce au chant qu'elle a réussi à devenir intelligible et à maîtriser son débit de parole pour pouvoir rester dans la communication.

Concernant ses rééducations, elle se sert d'ailleurs essentiellement du chant lorsqu'elle veut utiliser la musique comme médiateur. Le chant permet selon elle d'apprendre à placer sa voix, de travailler les phrasés et, en chantant, on parvient à avoir un allongement des voyelles dans la voix parlée. De plus, il libère des endorphines et donc du plaisir et du positif, ce qui ne peut qu'améliorer l'aspect dépressif qui peut exister chez la personne bègue. Elle utilise le chant en thérapie individuelle comme en thérapie de groupe et elle nomme alors cette forme de thérapie « le chant partagé ». En groupe, à travers le chant comme médiateur elle travaille la relation aux autres : tout ce qui se passe dans un groupe est un enrichissement pour chacun car la confiance en soi et l'estime de soi en sont restructurées. A propos du chant, elle évoque encore le musicologue Yoann Fréget, vainqueur de l'émission télévisée « The Voice » et parrain de *l'Association Parole-*

Bégaiement. Ce chanteur bègue s'est longtemps senti mal dans sa communication. Il a pris confiance en lui et en sa parole grâce à la pratique du chant gospel.

A côté du chant, S. Raulin Brignone se sert aussi de comptines dans ses thérapies avec les enfants bègues pour travailler la structure lexicale, la structure syntaxique, la mémoire et le récit. Elle ajoute que 40 % des adolescents bègues ont des problèmes linguistiques concernant la structure du récit, d'où l'intérêt de se servir de comptines pour aider l'enfant à assimiler les bases de la construction du récit.

Ainsi les thérapies du bégaiement en musique de Sylvie Raulin Brignone sont composées essentiellement de comptines et du chant. A travers ces médias, elle travaille l'expression orale sur différents versants tels que la linguistique, la syntaxe, la mémoire, le phrasé. Elle compte aussi sur les effets de plaisir et d'apaisement que procure le chant pour remédier au trait dépressif qui peut faire partie de la personnalité du bègue et par ce biais redonner confiance et estime de soi.

Ces deux visions dûment exposées, recherchons dès à présent les divergences et convergences de ces deux points de vue orthophoniques différents.

3. Confrontation de ces deux approches orthophoniques différentes

Ces deux thérapeutes ont une manière d'utiliser la musique qui diffère. Rolland Vallée travaille beaucoup au niveau du corps et des sensations pour acquérir une meilleure connaissance de soi et de son corps. Cette approche vise à retrouver assez de confiance en soi pour pouvoir aller vers l'autre à l'occasion de rencontres qu'il met en scène en musique avec un travail du corps en mouvement. La parole se forme de l'intérieur, grâce aux images que véhicule la musique avant d'être extériorisée en mots et d'être alors partagée par tous les membres du groupe. Il insiste particulièrement sur l'intérêt de la thérapie de groupe et cherche à faire ressentir des sensations par le corps avant d'en venir aux mots. Cette réflexion nous semble fondée sur sa pratique de psychologue et de musicothérapeute. Ces deux formations l'ont amené à s'attacher particulièrement au ressenti du patient, à son vécu et à ses émotions. Elles lui ont permis de pouvoir proposer une thérapie orthophonique qui travaille autour du symptôme (mais pas avec le symptôme) pour pouvoir le remanier en passant par l'action via le corps avant d'en venir à la sphère orale pour extérioriser la parole.

Sylvie Brignone utilise la musique afin de travailler des points de la sémiologie du bégaiement qui sont moins accès sur la personnalité de la personne bègue. Elle s'appuie sur des points qu'on retrouve plus conventionnellement dans les thérapies orthophoniques du bégaiement mais en se servant de musique pour les travailler. Elle propose ainsi de s'appuyer sur la syntaxe des comptines pour améliorer les troubles de l'expression pouvant se présenter à l'écrit et à l'oral chez les enfants qui bégaient. Il nous semble que son approche est plus influencée par des théories linguistiques par rapport à Rolland Vallée(52) qui insistait particulièrement sur le travail de remaniement psychologique. Elle insiste aussi sur l'intérêt de se servir du chant en thérapie. Par le chant, le patient acquiert une meilleure connaissance et une meilleure maîtrise de sa voix. Il apprend aussi à faire des pauses. Ce support mélodico-rythmique grâce auquel le patient bègue se trouve toujours fluent lui permet de s'affirmer et lui redonne confiance en lui. Cette notion de plaisir et d'estime de soi renforcée se retrouve dans la pratique de Rolland Vallée(52) et

comme lui, Sylvie Raulin Brignone pratique des thérapies de groupe grâce auxquelles le patient peut se confronter aux autres et profiter de la dynamique du groupe pour enrichir ses capacités d'expression. Cependant, cette thérapie de groupe vient pour elle bien souvent en complément d'une thérapie individuelle.

Nous proposons de clore notre partie théorique sur les réflexions qui nous ont personnellement amenées à étudier le bégaiement dans notre partie pratique.

4. Approche personnelle de l'apport de la musique en thérapie du bégaiement

a) une approche d'après un point sémiologique précis : le manque d'implication dans la prise de parole de la personne bègue

Nous sommes partis du constat qu'il y a bien souvent dans le discours de l'adulte bègue, un manque d'implication important. Le fait de parler de soi et d'affirmer ses opinions est difficile pour le bègue. Cela l'amène sur un terrain dangereux qui augmente ses difficultés de parole en occasionnant des blocages et des répétitions plus nombreux. Ce point sémiologique s'explique par la constitution d'une personnalité qui s'est façonnée année après année en concomitance avec leur handicap.

Marie-Claude Monfrais Pfauwadel a décrit ainsi la constitution de l'identité : *« des premiers processus de séparation aux premiers mécanismes d'identification, des premiers instants de vie aux âges troublés de l'adolescence, la constitution de l'identité est le processus le plus pénible et le plus fédérateur que la vie psychique ait à mener à bien. Il se bâtit et de l'intérieur, à partir des sensations du corps propre, et de l'extérieur par les interactions avec l'entourage. (...). La présence d'un handicap va interférer avec ce processus cognitif dès qu'elle sera perçue »*[51]. Ainsi ce trouble de la communication n'est pas qu'un trouble moteur de la parole. Il impacte durablement sur la vie psychique et relationnelle du sujet. Nous citerons là encore M-C Monfrais Pfauwadel qui écrit que *« le bégaiement apparaît et se développe de façon métachrone à la constitution de l'identité »*[52].

Nous ne reviendrons pas sur la sémiologie complète de la personnalité du bègue parce que c'est ce seul point sémiologique, s'exprimant par une pauvreté des marqueurs d'implication (pronom personnel « je », verbes de perception, adjectifs appréciatifs) dans le discours, qui a alimenté notre réflexion. Ces marqueurs d'implication nous ont d'ailleurs conduite à élaborer un tableau d'analyse de l'implication dans le récit que nous expliquerons dans notre partie pratique. Cependant, nous avons voulu inclure une illustration de la métaphore de l'iceberg du bégaiement décrite par Joseph Sheehan(48)

---

[51] MONFRAIS-PFAUWADEL Marie-Claude, *un manuel du bégaiement*, 2000 (p87)
[52] Ibid

parce qu'elle porte en elle tout ce qui a amené le bègue à ne pas s'impliquer lors d'un échange.



Figure 2 : L'iceberg du bégaiement d'après Sheehan

La partie émergée de l'iceberg correspond aux bégayages. Cela comprend les troubles moteurs qu'on entend, les stratégies d'évitement et les attitudes réactionnelles handicapantes qui en découlent. La partie submergée correspond à l'impact du bégaiement sur le patient, tout ce qui est ressenti par lui mais ne se voit pas. Si on laisse cette partie submergée se développer, c'est toute l'identité de la personne qui va s'en trouver influencée et l'on comprend que le bègue porteur de ce lourd bagage va exclure l'implication personnelle de son expression à l'occasion d'un échange avec un tiers. Nous allons voir dans la partie pratique de ce mémoire comment nous nous sommes servies de ce point sémiologique pour établir un protocole expérimental répondant à notre problématique.

b) Une approche éclairée par les analogies entre musique et récit

Nous sommes parties du postulat que la partition musicale s'écrivait comme un récit. Nous avons prouvé l'existence des analogies entre la structure musicale et la structure du récit dans notre seconde partie du mémoire intitulée « musique et récit ». Ces analogies nous ont amenées à réfléchir à l'intérêt du support musical dans les troubles de l'élaboration du récit. Nous nous sommes en effet demandées si l'aspect prégnant de la musique et la trace mnésique résultant de l'écoute d'un court extrait musical permettraient aux patients de s'appuyer sur la forme de construction du morceau pour pouvoir raconter. Nous avons trouvé dans les écrits de Morgon(35) et Aimard(35) que *« la moitié des*

bègues ont des troubles du langage alors que les autres manient le langage normalement en dehors du bégaiement ».[53]Sylvie Raulin Brignone nous avait appris que 40 % des adolescents bègues avaient des problèmes linguistiques concernant la structure du récit. Ces chiffres nous ont aussi encouragés à étudier la pathologie du bégaiement à travers notre approche orthophonique des analogies entre musique et récit.

c) Une approche différente

D'emblée, nous avons remarqué que les orthophonistes spécialisés dans la thérapie du bégaiement étaient peu nombreux. Il en découlait que le nombre de ceux qui se servaient de musique dans leur pratique était forcément assez restreint. Cela nous a permis de pouvoir présenter ces approches différentes et nous a laissé l'occasion de les exposer en détail et de les confronter ensuite pour voir en quoi elles différaient. Notre propre approche, motivée par un point sémiologique précis et guidée par les analogies entre musique et récit diffère en tous points de ces deux visions. En effet, S. Raulin Brignone l'utilise de manière active à travers le chant comme support mélodico-rythmique bien connu pour ne pas bégayer et R. Vallée(52) l'envisage de manière active et passive pour agir sur le remaniement interne du sujet. Pour notre part, nous avons travaillé directement à partir des composantes structurelles de la musique parce qu'elles activent des processus cognitifs permettant au sens d'exister en musique.

[53]MORGON Alain, AIMARD Paule, *Orthophonie, documents et témoignages,* 1988 (p110)

Le premier chapitre de la partie théorique de ce mémoire nous a d'ores et déjà permis d'établir un certain nombre d'analogies entre la musique et le langage. En effet, grâce au schéma de la théorie de la communication de Jakobson(24) nous avons remarqué qu'un certain nombre des six fonctions qu'il dénombre se retrouvaient en musique. La présence des fonctions phatique, conative, expressive et poétique s'est effectivement vérifiée en musique. Ruwet(77) et Nattiez(75) ont par ailleurs démontré qu'il existait des règles de grammaire et de syntaxe en reportant les axes paradigmatique et syntagmatique du langage à la musique. Des universaux de la musique ont aussi été établis, qu'on pose en parallèle aux universaux du langage. En ce qui concerne les unités sémantiques, leur absence en musique contrairement à la langue, ne permet pas d'exclure une étude sémantique de la musique. En effet, de par sa forme et notamment grâce à la figure de répétition, elle enclenche un processus métaphorique qui fait sens. Ce processus métaphorique, inhérent à la langue, nous permet de conduire l'analogie entre langage et musique aussi bien dans un rapport de forme que de fond, dans le signifiant comme dans le signifié même si ce dernier n'a pas une existence propre en musique.

Une fois le parallèle entre musique et langage établi, nous avons pu consacrer notre deuxième chapitre théorique au sujet central de ce mémoire : les analogies entre musique et récit. Pour ce faire, nous avons présenté en premier lieu les composantes et les règles de construction du récit. Une fois cela expliqué, il ne nous restait encore à prouver que la musique était construite d'après un support similaire. C'est dans cette optique que nous avons exposé les recherches de Marta Grabotz(22) qui a étudié la narratologie en musique en confrontant des règles du récit établies par des éminents grammairiens à ses propres connaissances de la musique. Ses recherches nous ont permis de conclure qu'effectivement, la partition musicale se construisait comme un récit. Nous avons alors proposé des exemples de musiques afin d'illustrer notre propos. Nous souhaitions montrer que ce lien entre musique et récit fonctionnait aussi en sens inverse, c'est-à-dire que l'analogie entre les deux était assez prégnante pour qu'on puisse encore ajouter que le récit lui-même pouvait s'écrire comme une partition musicale. Là encore nous avons pu illustrer nos dires avec des exemples de récits écrits d'après des musiques. L'impact de la musique sur l'évolution des personnages d'*A la Recherche du temps perdu* témoignait aussi de l'importance de la musique en littérature.

Cette analogie entre récit et musique sur laquelle nous nous proposions de bâtir notre réflexion pour la mise en place d'un protocole expérimental visant à prouver que la musique améliore l'expression orale étant ainsi dûment établie, nous avons alors consacré le troisième chapitre de notre partie théorique à l'utilisation de la musique en thérapie. Même si notre approche est seulement guidée par une réflexion orthophonique, nous avons pensé qu'il était nécessaire de consacrer une partie du mémoire à la musicothérapie puisque c'est là que la musique a été d'abord envisagée dans le domaine du soin. Nous avons ensuite ramené la musique à l'activité orthophonique en évoquant la TMR puis nous avons recentré notre exposé sur l'activité de deux orthophonistes qui utilisaient la musique pour les thérapies du bégaiement. Ces différentes approches nous ont finalement conduites à aborder les réflexions personnelles qui nous ont motivées pour élaborer notre protocole expérimental avec cette pathologie.

Nous proposons de mettre en pratique tous ces éclairages théoriques dans la seconde partie de ce mémoire consacrée au protocole expérimental, à l'analyse et à l'interprétation de ses résultats ainsi qu'à une expérience personnelle de rééducation orthophonique avec la musique.



La leçon de musique, Watteau (1684-1721)

PARTIE PRATIQUE

I. Présentation du protocole

A. La population

1. Choix

Nous avons choisi d'expérimenter notre protocole sur une population d'adultes bègues. Nous avions avancé les raisons de ce choix dans la partie théorique, aussi nous contenterons-nous maintenant de rappeler quel point de la sémiologie du bégaiement a influencé notre démarche. Nous avons en effet souligné que les adultes bègues ne s'impliquaient pas dans leur prise de parole, c'est-à-dire qu'on relève dans leur discours beaucoup moins d'éléments faisant référence à soi-même que dans la population normale. L'échelle d'implication dans les récits que nous avons élaborée et que nous expliquerons par la suite nous permettra de justifier ce point sémiologique.

Pour mesurer l'impact de la musique dans le récit des adultes bègues, nous avons également fait passer notre protocole à des adultes témoins. Nous pourrons ainsi comparer les résultats de ces deux catégories de personnes au niveau de l'élaboration des récits et également au niveau de l'impact de la musique sur l'expression orale. Cela nous permettra de répondre aux nombreuses questions qui ont accompagné l'élaboration de notre protocole comme : le bégaiement a-t-il une influence sur la richesse des structures syntaxiques employées à l'oral ? Est-ce que la musique va modifier l'implication des bègues dans leur récit ? Cet impact de la musique sur l'expression orale des patients que nous chercherons à mesurer dans cette partie pratique se justifiera-t-il aussi avec les adultes témoins ?

Enfin, nous avons inclus une troisième catégorie pour la passation de notre protocole : les adultes musiciens confirmés. En effet, notre questionnement sur l'influence de la musique dans l'expression nous a amené à nous demander quels résultats nous pourrions bien avoir avec des personnes pour lesquelles la musique est un moyen certain d'expression. S'expriment-ils avec des structures syntaxiques plus riches ? Qu'en est-il de leur implication dans le récit ?

2. Recrutement

Pour recruter notre population d'adultes bègues, nous nous sommes mis en relation avec des orthophonistes de la région PACA. Nous avons ainsi pu composer notre population de dix adultes bègues non musiciens que la liste ci-après répertorie :

- B1, né en 1994 et suivi depuis trois ans en orthophonie par Mme A
- B2, né en 1989 et suivi depuis un an en orthophonie par Mme B
- B3, né en 1970 et suivi depuis deux mois en orthophonie par Mme B

- B4, né en 1968 et suivi depuis quatre mois en orthophonie par Mme C
- B5, née en 1966 et suivie depuis trois ans en orthophonie par Mme C
- B6, née en 1975 et suivie depuis onze mois en orthophonie par Mme D
- B7, né en 1962 et suivi depuis un an en orthophonie par Mme E
- B8, né en 1984 et suivi depuis deux ans et huit mois en orthophonie par Mme E
- B9, née en 1995 et suivie depuis trois ans en orthophonie par Mme E
- B10, né en 1992 et suivi deux ans et onze mois en orthophonie par Mme E

Notre population témoin est composée de 10 adultes non musiciens que voici :

- AT1, née en 1991
- AT2, née en 1990
- AT3, née en 1990
- AT4, née en 1981
- AT5, née en 1970
- AT6, née en 1975
- AT7, né en 1985
- AT8, né en 1958
- AT9, né en 1957
- AT10, né en 1989

Notre population d'adultes musiciens confirmés a été établie avec 10 musiciens diplômés de Conservatoires. Notre population étant composée de musiciens enseignants et non-enseignants, nous nous sommes posé la question de savoir si les enseignants auraient plus de facilité pour s'exprimer verbalement à propos de musique que les musiciens non enseignants. Nous avons donc répertorié notre liste de musiciens de cette manière :

- M1, née en 1993, violoniste
- M2, née en 1956, violoniste et enseignante
- M3, née en 1991, violoniste
- M4, née en 1968, violoniste et enseignante
- M5, né en 1981, contrebassiste et enseignant
- M6, né en 1968, violoncelliste et enseignant
- M7, né en 1957, hautboïste et cor anglais
- M8, né en 1976, corniste
- M9, né en 1975, violoniste et chanteur
- M10 né en 1974, violoniste

3. Contraintes et appariements

Nous avons choisi de tester notre protocole uniquement sur des adultes d'après des recherches effectuées dans des mémoires antérieures. Nous avons ainsi appris que :

- le critère d'expressivité augmente avec l'âge et requiert une décentration que n'ont pas les enfants (d'après le mémoire de M. Bernart(85))

- à partir de 17-18 ans, nous limitons le risque de rencontrer des personnes dont la temporalité n'est pas stable ou encore en construction (d'après le mémoire de S. Prévosto(92)
- à partir de 13-14 ans l'enfant n'est plus soumis à sa perception visuelle des images pour interpréter ce qu'il voit (d'après le mémoire de A. Dupré(88))

Nous avons également tenu compte des remarques de Mme Loisy qui écrit que *« la lenteur du développement de l'activité sémantique dans l'écoute musicale des enfants nous paraît remarquable : il s'y manifeste que le symbolique ne se développe que tardivement, bien plus tardivement que la capacité d'apprendre et de manipuler des codes linguistiques»*[54].

Nous avons indiqué les années de naissance de chacun pour illustrer notre choix de population adulte. Dès lors que nous avions posé le critère « adulte » comme choix princeps pour chacune des catégories, il ne nous a pas paru nécessaire d'apparier par âge chacune de nos catégories. En effet, nous avons choisi de nous intéresser à l'expression des bègues, des musiciens et des personnes ni bègues ni musiciennes et pour cela, l'unique condition était que les étapes de maturation de l'expression soient terminées. Les musiciens étant souvent issus de milieux socio-culturels favorisés il nous a semblé important d'appliquer ces conditions à nos deux autres groupes, c'est pourquoi nous avons tenu compte des niveaux d'études de chacun.

Nous avons par ailleurs répertorié des critères d'inclusion et d'exclusion pour chacune des catégories de population de notre protocole.

3.1 Les adultes bègues

Nous avons retenu les critères d'inclusion suivants :

- personnes bègues
- adultes
- en rééducation orthophonique

---

[54] LOISY Jane, *Le timbre instrumental dans le traitement de l'information musicale, 1990* (p 153)

- non musiciens, c'est-à-dire n'ayant jamais pratiqué la musique, même dans l'enfance à titre de loisir

Nous avons choisi le critère « en rééducation orthophonique » parce que nous n'aurions pas pu trouver cette population en dehors des cabinets d'orthophonie.

Nous avons retenu les critères d'exclusion suivants :

- troubles psychiatriques associés
- bégaiement d'origine neurologique

Nous avons exclu le critère « troubles psychiatriques associées » pour limiter le risque de fausser nos résultats à l'échelle d'implication dans les récits, l'ego étant à l'œuvre aussi bien dans ces types de pathologies que dans leur prise en charge. Nous avons également exclu le « bégaiement d'origine neurologique » parce que sa sémiologie est différente de celle du bégaiement qui se développe en concomitance avec la construction de l'identité.

3.2 Les adultes témoins

Nous avons retenu les critères d'inclusion suivants :

- adultes
- non musiciens, c'est-à-dire n'ayant jamais pratiqué la musique, même dans l'enfance à titre de loisir

Nous avons retenu les critères d'exclusion suivants :

- présentant ou suivis en orthophonie pour un trouble affectant l'expression
- troubles psychiatriques associés.

3.3 Les adultes musiciens

Nous avons retenu les critères d'inclusion suivants :

- adultes
- musiciens diplômés de Conservatoire enseignants ou non

Nous avons retenu les critères d'exclusion suivants :

- présentant ou suivis en orthophonie pour un trouble affectant l'expression
- troubles psychiatriques associés.

B. Les modalités de passation

Lorsque nous avons rencontré les personnes de notre population d'étude, nous nous sommes bien évidemment présentées, nous avons rappelé que nous faisions des études d'orthophonie et les avons remerciées de bien vouloir participer à notre protocole expérimental. Nous avons simplement expliqué que notre étude portait sur l'impact de la musique sur l'expression orale.

1. Les consignes

Nous avions préparé en amont les consignes de passation afin que chaque personne ait bien reçu les mêmes informations pour répondre à notre protocole.

Notre expérience se déroule en trois étapes successives que nous nous proposons d'expliquer maintenant.

1.1 Première étape : récit à partir d'un tableau

Nous avons choisi de débuter notre expérience en demandant un récit à partir d'un tableau. La musique n'est pas présente dans cette première étape parce que nous avons souhaité l'introduire dans la suite du protocole afin de pouvoir mesurer l'impact d'un récit en sa présence par rapport à une prise de parole non guidée par la structure musicale. En proposant un support imagé pour construire une histoire, nous évitions l'écueil auquel nous aurions pu être confrontée si nous avions laissé la personne libre de raconter une histoire sans support. En effet, d'une part nous ne voulions pas que des personnes n'ayant pas une imagination très riche se retrouvent en position d'échec et, d'autre part il nous semblait important pour pouvoir analyser nos résultats de proposer des récits libres mais en posant un cadre très précis qui soit le même pour chacun.

A cet effet, nous avons arrêté notre choix sur le tableau *Les promeneurs* de Monet. Ce tableau met en scène deux personnages dans une forêt. Le nombre réduit des personnages et le fait que le tableau ne soit pas surchargé de détails permet aux personnes de laisser aller leur imagination tout en posant des bases solides pour démarrer un récit. Il nous importait que le tableau soit évocateur et pose un cadre très simple pour impulser l'action de raconter et non de décrire, ce qui aurait pu se produire si nous avions choisi un tableau avec de nombreux éléments.

Voici la consigne telle que nous l'avons énoncée à chacun :

« Vous avez 30 secondes pour observer l'image. A mon signal, vous raconterez l'histoire de ces personnages pendant une minute. Vous pouvez évoquer ce que vous voyez sur l'image, ce qui s'est passé avant, après ».

Le tableau était donné au début de la consigne. Nous avons proposé une impression cartonnée et plastifiée du tableau au format 21*29.7cm dont voici une copie :



Les Promeneurs de Claude Monet, 1865

1.2 Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique

Nous avons proposé une deuxième étape qui se veut intermédiaire entre la première et la troisième étape. En effet, pour aboutir à la construction d'un récit seulement à partir d'une écoute musicale, nous avons jugé nécessaire d'introduire avant une étape pour préparer cet objectif final. Nous avons jugé que raconter à partir d'une musique était assez inhabituel et décontenançant pour devoir être préparé au préalable. Dans un souci de cohésion entre chaque étape, nous avons proposé le même tableau aux personnes mais avant de raconter à nouveau leur histoire, nous leur avons proposé d'écouter une phrase musicale extraite de *la Sonate* de Franck[8] pour violon et piano interprétée par Christian Ferras et Pierre Barbizet.

En proposant la même image, nous allions savoir si l'écoute musicale pourrait modifier ou non leur première histoire. Ce support nous a permis d'initier la personne au récit à

partir d'une musique sans être heurtée par l'originalité de ce nouveau support puisque cette initiation a été faite dans la continuité de la première étape. Nous avons établi dans la partie théorique que le sens existait en musique. Pour exploiter le sens de la musique, il nous a paru évident de devoir respecter un lien entre la musique et le tableau proposé et pour ce faire, de proposer un univers sonore en lien avec l'image, en d'autres termes, de présenter la musique comme une illustration du tableau. Nous pourrions alors voir si l'écoute musicale nous permettait d'aller au-delà de l'image dans la construction du récit.

Voici la consigne, telle que nous l'avons énoncée à chacun :

« Vous connaissez déjà cette image. Je vous propose maintenant d'écouter une musique qui illustre cette image. A la fin de la musique, vous raconterez à nouveau pendant une minute l'histoire de ces personnages que vous pouvez modifier grâce à l'audition de la musique ».

1.3 Troisième étape : récit à partir d'une musique différente

Avec cette dernière étape, nous arrivons à l'aboutissement de notre expérience : raconter à partir d'une musique. La musique ayant été déjà introduite précédemment, la personne peut dès lors se prêter à cet exercice sans refuser ce support faute de ne jamais l'avoir expérimenté. Nous avons choisi de proposer une musique différente de celle de la seconde étape afin de lancer la personne sur un nouveau récit et ainsi pouvoir comparer les résultats entre notre première étape : un récit sans musique et celle-ci : un récit uniquement à partir d'une musique. Dans notre partie théorique, nous avons illustré des théories exposées avec les musiques qui s'y rapportaient et nous avons bien vu que les composantes de la musique classique s'imposaient comme le reflet de la structure des récits. Aussi, avons-nous également choisi une phrase musicale extraite du répertoire classique pour cette dernière étape. Toujours pour respecter une cohérence dans la progression du protocole, nous avons choisi une pièce du répertoire romantique. Le tableau impressionniste ainsi que la musique de Franck[8] baignaient dans cet univers, c'est pourquoi tout en choisissant une pièce de compositeur différent, nous avons conservé cette ambiance. Une phrase extraite du *20eme Nocturne* de Chopin[6] dans une adaptation pour violon et harpe, interprété par Nemanja Radulovic et Marielle Nordmann, a été choisie pour cette dernière partie du protocole. Nous avons sélectionné uniquement des œuvres pour instruments à cordes. Deux raisons expliquent ce choix. D'une part, du fait que nous jouons du violon, ce répertoire est celui que nous connaissons et apprécions le mieux. D'autre part, d'après Mme Loisy *« les cordes […] peuvent accentuer l'effet expressif de l'écriture musicale sur l'axe tension-détente émotionnelle […] comme si elles étaient plus expressives que les autres familles instrumentales ».*[55]

Voici la consigne telle que nous l'avons énoncée à chacun :

---

[55] LOISY Jane, *Le timbre instrumental dans le traitement de l'information musicale,* 1990

« Vous allez écouter à nouveau une musique. Cette fois-ci, il n'y a pas d'image. A la fin de la musique, vous inventerez une nouvelle histoire pendant une minute ».

2. Le critère « temps »

Nous avions donné dans les consignes une durée de récit d'une minute à titre indicatif, cependant nous n'avons ni arrêté les personnes qui dépassaient ce temps, ni invité à continuer les personnes qui parlaient moins longtemps. Le chronomètre n'était pas posé de façon visible sur la table parce que nous ne souhaitions pas que le temps joue un rôle important dans l'élaboration des récits, c'est-à-dire prendre le risque que les personnes soient davantage concentrées sur les secondes qui défilaient que sur ce qu'elles racontaient. Ce critère indicatif de temps s'est révélé nécessaire dans la consigne parce que nous avions remarqué lors des premiers essais de passation que les personnes demandaient toujours combien de temps devrait durer le récit. Cependant, dès lors que nous avons inclus une durée de récit dans les consignes, aucune des personnes ne s'est plus inquiétée du facteur temporel pendant la passation.

Par ailleurs, la durée d'observation de l'image a été dûment respectée, toujours dans le souci de proposer des conditions de passation égales pour chaque personne. Nous avons fixé la durée d'observation à trente secondes parce que dans les étapes suivantes, les extraits musicaux choisis duraient trente secondes et nous voulions respecter un même temps de présentation du matériel dans chacune des étapes.

C. Recueil des données

1. Les données concernant la passation

Chaque récit a été enregistré au moyen d'un dictaphone qui était placé de façon visible sur la table lors des passations. Nous avons également chronométré la durée de chaque récit. La passation complète a duré entre cinq et dix minutes selon les personnes.

Pour les adultes bègues, elle s'est déroulée au cabinet de leur orthophoniste libérale. Pour les musiciens, nous nous sommes déplacées à leur domicile, au Conservatoire de Toulon et à l'opéra de Nice. Nous avons rencontré nos adultes témoins sur leur lieu de travail et à domicile.

Pour tous nos groupes de personnes, nous avons observé leur gestuelle pendant qu'ils racontaient afin de pouvoir tenir compte de ce facteur lors de notre analyse.

2. Les données administratives

2.1 Les patients

Avant chaque passation, nous avons posé quelques questions aux patients afin d'avoir des renseignements pour préciser notre analyse par la suite. Nous avons relevé :

- le prénom
- la date de naissance
- le métier
- la durée du suivi orthophonique
- s'ils aimaient la musique et si oui quel genre de musique ils écoutaient

2.2 Les musiciens

Nous leur avons également posé quelques questions qui nous semblaient justifiées pour préciser notre analyse. Nous avons relevé :

- le prénom
- la date de naissance
- l'instrument de musique
- l'âge de début d'apprentissage de l'instrument
- s'ils enseignaient ou non la musique

2.3 Les adultes témoins

Avant la passation, nous avons relevé :

- le prénom
- la date de naissance
- le métier
- s'ils aimaient la musique et si oui quel genre de musique ils écoutaient

D. Outils d'analyse des données

Nous avons créé deux tableaux pour analyser nos résultats et fournir une réponse à notre hypothèse de départ. Ces tableaux ont été placés dans la partie « annexe I» et « annexe II » du mémoire. Toutefois, nous incluons dans notre présentation des outils d'analyse du protocole un tableau récapitulatif des items étudiés.

1. Tableau d'analyse structurale des récits

Analyse des récits	Nombre de mots	Pourcentage de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
			Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1															
2															
3															
Entre 1 et 2															
Entre 1 et 3															
Entre 2 et 3															

Ce premier tableau a été élaboré pour analyser la richesse des structures langagières employées. Pour cela, nous nous sommes servies de la classification de Rondal(45) qu'il expose dans son ouvrage *Votre enfant apprend à parler*. Il décompose les différentes structures de la langue française en morphèmes grammaticaux et en morphèmes lexicaux. Nous avons exposé cette classification dans notre partie théorique ainsi que les fonctions de chacune des composantes que nous avons relevées pour construire notre tableau d'analyse structurale des récits. Ce tableau nous permet de déterminer si nos trois catégories de personnes utilisent des structures langagières similaires quantitativement et qualitativement. Pour ce faire, nous avons retranscrit les trois récits de chaque personne puis classé chaque mot dans les catégories du tableau.

Dans la première colonne, les trois premières lignes (*1 ; 2 ; 3*) nous donnent les résultats dans chaque récit, pour chaque groupe de population étudiée.

Les trois dernières lignes *(entre 1 et 2, entre 1 et 3, entre 2 et 3)* nous permettent d'étudier le pourcentage d'augmentation des éléments étudiés pour chaque personne de nos groupes d'étude. Cela nous donne une vision plus précise des changements opérés par la musique dans les récits.

- *Entre la première et la seconde étape* : cela nous permet de voir si la musique introduite améliore les performances au niveau des structures sémantiques et syntaxiques des personnes par rapport au premier récit construit à partir d'un support uniquement visuel.

- *Entre la première et la troisième étape* : nous mesurons pleinement l'impact de la musique sur l'expression orale en comparant deux récits complètement différents de par leur contenu et soumis à des consignes qui mettent bien en évidence les critères « sans musique » / « avec musique ». L'effet d'apprentissage qui pourrait apparaître dans la seconde étape du fait qu'on a introduit la musique sur un support déjà connu ne risque donc pas d'apparaître dans cette étude.

- *Entre la deuxième et la troisième étape* : nous évaluons dans cette ligne si raconter seulement à partir d'une musique a un impact plus important au niveau des structures langagières que raconter à partir d'une image et d'une musique s'y rapportant.

Par ailleurs, nous avons inclus les colonnes « nombre de mots / pourcentage d'augmentation des mots par personne» et « temps du récit en minutes / augmentation du temps de récit par personne» puisque pour une analyse des structures du récit on a besoin de connaître le nombre total de mots et que la durée du récit nous renseigne sur la facilité d'élaborer celui-ci lorsque on la compare au nombre de mots produits.

1.1 Le critère quantitatif

a) Dans les trois premières lignes du tableau : chaque récit analysé pour chaque groupe de population

Ce critère s'évalue par un comptage du nombre de mots correspondant à chacune des catégories grammaticales du tableau pour tous les récits de chaque personne de nos trois groupes. Nous avons aussi compté le nombre de mots total dans chaque récit. Nous avons ensuite converti ces chiffres en pourcentages (nombre de mots d'une catégorie divisé par le nombre de mots total, multiplié par cent) pour connaître l'importance de chaque catégorie à l'intérieur du récit.

Prenons l'exemple de la catégorie « conjonctions » : nous avons divisé le nombre de conjonctions par le nombre total de mots du récit puis, nous avons multiplié le tout par cent. Cela nous a permis de connaître le pourcentage de conjonctions à l'intérieur du récit pour chaque personne. Pour illustrer cela par des chiffres, prenons directement les résultats de N., dans le groupe des bègues. Dans le récit 1, il a employé 9 conjonctions et un total de 51 mots. Nous avons fait : 9/51*100 = 17.6%. Nous avons effectué cette opération pour toutes les catégories grammaticales dans les trois récits de chaque personne de chaque groupe.

Pour obtenir des résultats non plus individuels mais pour chaque groupe, nous avons fait une moyenne de ces pourcentages au sein de chaque groupe (somme des pourcentages d'une catégorie grammaticale utilisée dans un groupe divisée par le nombre de personnes de ce groupe).

Gardons l'exemple de la catégorie « conjonctions » : nous avons fait la somme des pourcentages de conjonctions pour nos trois groupes de population d'étude et nous l'avons divisée par le nombre de personnes dans chaque groupe. Cela nous a permis d'obtenir le pourcentage d'utilisation de conjonctions pour chacun de nos trois groupes d'étude. Pour illustrer cela par des chiffres, restons toujours dans le groupe des bègues.

La somme des pourcentages de conjonctions des 10 bègues (17.6+8+7.3+4.9+6+9+6+11.5+10+6) / 10 = 9% de conjonctions pour l'ensemble des bègues dans le récit 1. Nous avons répété cette opération pour toutes les catégories grammaticales dans les trois récits pour nos trois groupes.

Notre but étant d'analyser l'importance d'utilisation des morphèmes grammaticaux (c'est-à-dire la complexité des structures langagières employées) et des morphèmes lexicaux (c'est-à-dire la richesse d'emploi des structures au service du sens) entre les bègues, les musiciens et les adultes témoins, nous avons directement inclus en annexe de ce mémoire les tableaux d'analyse structurale des récits par catégorie de population d'étude.

b) Dans les trois dernières lignes du tableau : les pourcentages d'augmentation entre chaque récit par personne au sein de chaque groupe

Pour obtenir ces chiffres, nous avons repris notre tableau de pourcentages par personne pour toute notre population et nous avons compté le nombre de personnes pour lesquelles il y avait une augmentation du pourcentage d'utilisation de chaque catégorie grammaticale entre le récit « 1 et 2 », « 1 et 3 » et « 2 et 3 ». Nous avons ensuite divisé ce nombre par le nombre total de personnes de la population étudiée.

Par exemple dans la ligne « entre 1 et 3 », pour savoir si l'introduction de la musique avait augmenté le nombre de substantifs de la population bègue, nous avons regardé pour chaque personne si le pourcentage de substantifs utilisés dans le troisième récit était supérieur au pourcentage de substantifs utilisés dans le premier récit. Nous avons compté le nombre de personnes bègues pour lesquelles ce pourcentage avait augmenté. Nous avons divisé ce nombre par le nombre total de personnes de notre population bègues. Cela nous a permis d'obtenir le pourcentage de personnes au sein de notre population bègue pour lesquelles l'introduction de la musique avait augmenté l'utilisation de substantifs. Pour illustrer cela par des chiffres, entre le récit « 1 et 3 », nous avons compté combien de bègues avait augmenté leur pourcentage d'utilisation des substantifs, soit 7 personnes. Nous avons effectué l'opération 7/10*100 = 70. Ainsi 70% des personnes bègues ont augmenté leur pourcentage d'utilisation des substantifs entre le récit 1 et le récit 3. Nous avons répété cette opération entre le récit « 1 et 2 », « 1 et 3 », « 2 et 3 » pour toutes les catégories grammaticales et pour nos trois groupes.

1.2 Le critère qualitatif

Nous avons inclus dans notre tableau d'analyse les catégories « adverbes, substantifs, verbes, adjectifs différents » afin de pouvoir mesurer la diversité et donc la qualité des structures employées. Nous nous sommes intéressés aux catégories qui composent les morphèmes lexicaux parce que la précision du sens passe par la diversification des termes employés. Nous avons jugé nécessaire d'étudier aussi les « adverbes différents » car, si Rondal(45) classe cette catégorie parmi les morphèmes grammaticaux, il explique que les adverbes précisent le sens du verbe et donc de ce fait, ils agissent sur le sens de la phrase.

a) Dans les trois premières lignes du tableau : chaque récit analysé pour chaque groupe de population

Nous avons compté dans chaque récit de chaque personne le nombre de mots différents pour les catégories grammaticales qui nous intéressaient. Nous avons ensuite divisé ce nombre par le nombre total de mots de cette catégorie pour obtenir le pourcentage de la diversité d'emploi des mots dans le discours de chaque personne.

Prenons l'exemple des « substantifs différents ». Nous avons compté le nombre de substantifs qui ne revenaient qu'une fois dans le récit. Nous avons ensuite divisé ce nombre par le nombre total de substantifs. Cela nous a permis de connaître la richesse lexicale employée dans le récit de chaque personne. Pour illustrer cela avec des chiffres, prenons les résultats de J. dans la catégorie des bègues. Dans le récit 1, il a employé 13 substantifs différents et un total de 18 substantifs. Nous avons fait : 13/18*100 = 72.2% de substantifs différents dans son premier récit. Nous avons effectué cette opération pour les catégories grammaticales « adverbes, substantifs, verbes, adjectifs différents » dans les trois récits de chaque personne de chaque groupe.

Pour obtenir des résultats non plus individuels mais pour chaque groupe, nous avons fait une moyenne de ces pourcentages.

Gardons l'exemple de la catégorie « substantifs différents » : nous avons fait la somme des pourcentages de substantifs différents pour nos trois groupes de population d'étude et nous l'avons divisée par le nombre de personnes de chaque groupe. Cela nous a permis d'obtenir le pourcentage d'utilisation de substantifs différents pour chacun de nos trois groupes d'étude. Pour illustrer cela avec des chiffres, restons toujours dans le groupe des bègues. Pour les substantifs différents du récit 1 nous avons fait : somme du pourcentage de substantifs différents des 10 bègues (100+72.2+78.5+85.7+81.2+100+89+100+82+52.3) / 10 = 84% de substantifs différents utilisés pour l'ensemble du groupe des bègues. Nous avons répété cette opération pour les catégories grammaticales « adverbes, substantifs, verbes, adjectifs différents » dans les trois récits pour nos trois groupes.

b) Dans les trois dernières lignes du tableau : les pourcentages d'augmentation entre chaque récit par personne au sein de chaque groupe

Pour obtenir ces chiffres, nous avons repris notre tableau de pourcentages par personne pour toute notre population et nous avons compté le nombre de personnes pour lesquelles il y avait une augmentation du pourcentage d'utilisation du critère « différent » pour les adverbes, les substantifs, les verbes et les adjectifs entre le récit « 1 et 2 », « 1 et 3 » et « 2 et 3 ». Nous avons ensuite divisé ce nombre par le nombre total de personnes de la population étudiée.

Par exemple dans la ligne « entre 1 et 3 », pour savoir si l'introduction de la musique avait augmenté le nombre de « substantifs différents » de la population bègue, nous avons regardé pour chaque personne si le pourcentage de substantifs différents utilisés dans le second récit était supérieur au pourcentage de substantifs différents utilisés dans le premier récit. Nous avons compté le nombre de personnes bègues pour lesquelles ce pourcentage avait augmenté. Nous avons divisé ce nombre par le nombre total de personnes de notre population bègues. Cela nous a permis d'obtenir le pourcentage de

personnes au sein de notre population bègues pour lesquelles l'introduction de la musique avait augmenté l'utilisation de substantifs différents et donc avait enrichi l'expression en diversifiant le lexique employé. Pour illustrer cela avec des chiffres, nous avons compté combien de bègues avait augmenté leur pourcentage d'utilisation des substantifs différents entre le récit 1 et le récit 3, soit 5 personnes. Nous avons effectué l'opération 5/10*100 = 50. Ainsi 50% des personnes bègues ont augmenté leur pourcentage d'utilisation des substantifs différents entre le récit 1 et le récit 3. Nous avons répété cette opération entre le récit « 1 et 2 », « 1 et 3 », « 2 et 3 » pour les catégories grammaticales « adverbes, substantifs, verbes, adjectifs différents » pour nos trois groupes.

2. Tableau d'analyse de l'implication dans les récits

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	de perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1							
2							
3							
Entre 1 et 2							
Entre 1 et 3							
Entre 2 et 3							

Nous avons mis en évidence dans notre partie théorique le point sémiologique qui a motivé notre recherche : le manque d'implication dans le discours chez la personne bègue. Nous avions cité les particularités d'un discours dans lequel le locuteur ne s'implique pas (difficulté d'utilisation du « je », des verbes de perception ou qui font appel aux sens et la présence d'un jugement ou d'affects dans les adjectifs employés). Nous avons repris ces particularités dans notre tableau d'analyse de l'implication dans les récits en gardant la même manière d'analyser les récits que dans notre premier tableau :

- Les trois premières lignes nous donnent les résultats dans chaque récit pour une population donnée

- Les trois dernières lignes nous donnent le pourcentage d'augmentation des critères étudiés pour chaque personne d'une population donnée entre la première et la seconde étape, entre la première et la troisième étape et entre la seconde et la dernière étape de notre protocole.

Nous avons construit ce tableau pour savoir si les résultats obtenus nous permettront de relever dans notre première étape du protocole une implication moins présente chez les bègues par rapport aux musiciens et à notre population témoin et si l'introduction de la musique les amèneront à s'impliquer davantage dans leur prise de parole.

2.1 Le mode opératoire

Nous avons suivi le même mode opératoire que pour le tableau précédent. Nous avons inclus en annexe dans ce mémoire un tableau pour chacune de nos trois catégories de la population d'étude et les résultats sont donnés en pourcentage d'après les mêmes formules de calcul que celles utilisées pour notre analyse structurale des récits.

2.2 La recherche de l'implication dans les récits

Pour mettre en évidence l'emploi des structures langagières permettant l'implication dans le récit nous avons ajouté d'autres items à notre tableau.

- Pronoms « je, m', me » : Nous avons ajouté au pronom personnel « je », les pronoms personnels « m' » et « me » parce que leur présence dans le discours témoigne d'une implication du locuteur dans ses dires.

- Verbes : Nous avions expliqué que l'emploi des verbes de perception et de sens, c'est-à-dire ceux qui font référence au vécu, à l'expérience et aux sentiments comme « adorer, pleurer, manquer, entendre » impliquaient le locuteur dans sa parole. Nous avons ajouté les verbes d'état comme « être, paraître », de parole comme « dire », et d'action comme « marcher, se promener » parce que cette classification nous permettait de mesurer l'importance de l'utilisation des verbes de perception par rapport à l'ensemble des verbes employés.

- Adjectifs : Les adjectifs qui permettent de faire passer un jugement ou un affect comme « triste, désagréable, amoureux » impliquent de ce fait le locuteur dans sa prise de parole. Pour mesurer leur importance par rapport à l'ensemble des adjectifs utilisés nous avons aussi relevé les adjectifs qui ne donnaient ni de jugement ni d'affect comme « vert, riche, deux ».

E. Les difficultés rencontrées et écueils

1. Les difficultés rencontrées

Nous savions qu'il nous serait difficile de composer notre population d'adultes bègues du fait d'une part, du peu d'orthophonistes qui acceptent de prendre en charge cette pathologie et d'autre part, du fait que notre étude ne s'intéressait qu'aux adultes bègues, ce qui restreignait encore notre population. Cependant, connaissant cette difficulté nous avons commencé très tôt nos passations et avons contacté des orthophonistes dans toute la région PACA.

Par ailleurs, pour respecter le critère « non musiciens », nous n'avons pas pu compter sur la passation de quatre patients. Nous n'avions pas imaginé que ce critère nous obligerait à exclure autant de personnes de notre protocole.

2. Les écueils

Pour répondre à notre hypothèse de départ, nous avons testé notre protocole sur des bègues, des musiciens et des adultes témoins. Chaque catégorie ne comportant que dix personnes, la valeur statistique de nos résultats pourrait être discutable.

De même, malgré que nous ayons essayé de respecter les mêmes conditions de passation pour chaque personne, des éléments extérieurs ont pu avoir une incidence sur la passation. Nous pensons notamment aux bruits de la climatisation, de la circulation des voitures et des klaxons lorsque nous nous trouvions dans une pièce près d'une route très fréquentée.

Enfin, nous avons déjà évoqué le risque d'effet d'apprentissage entre la première et la seconde étape. Cependant, nous avons quand même jugé intéressant de comparer les résultats entre l'étape un et deux parce que si la musique modifiait le récit, alors nous aurions à analyser une histoire différente dans son contenu et pas seulement des structures enrichies par la répétition d'un même exercice.

II. Analyse des résultats

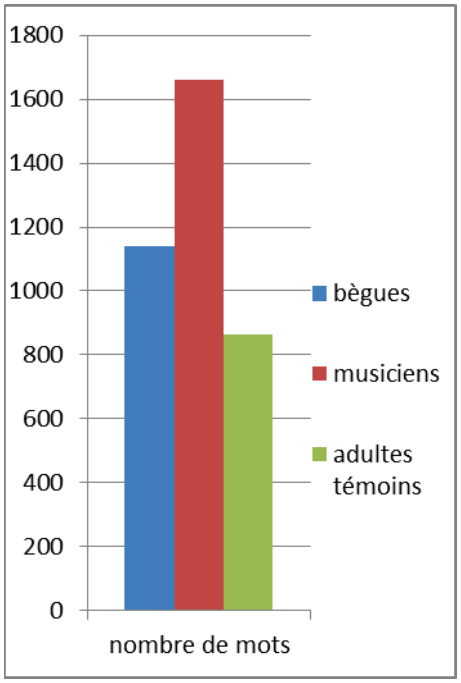
Nous avons déjà expliqué que nos tableaux se trouvaient inclus en annexe de ce mémoire. Cependant, au vu du nombre important de critères dont nous avons tenu compte, nous avons aussi converti ces tableaux en histogrammes pour une meilleure lisibilité des résultats. Ces histogrammes sont directement inclus dans notre partie consacrée à l'analyse des résultats.

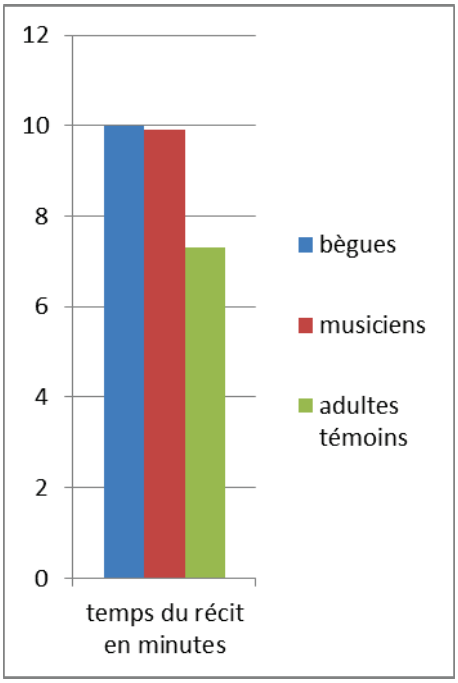
A. D'après le tableau d'analyse structurale des récits

Nous proposons de relever directement les résultats significatifs qui pourraient être soumis à une interprétation. Nous avions évoqué l'idée de comparer les résultats des musiciens-enseignants par rapport à ceux qui n'enseignaient pas, cependant l'absence totale de différence des résultats de ces deux sous-groupes nous amène à ne pas conduire plus en avant cette comparaison.

1. Première étape : récit à partir d'un tableau

a) nombre de mots et durée du récit





Histogramme 1 : nombre de mots pour le récit 1

Histogramme 2 : temps du récit en minutes pour le récit 1

Pour ce premier récit, nous avons comptabilisé un total de 1661 mots en 9.9 minutes pour l'ensemble des musiciens, de 1141 mots en 10 minutes pour les bègues et de 865 mots en 7.3 minutes pour les adultes témoins.

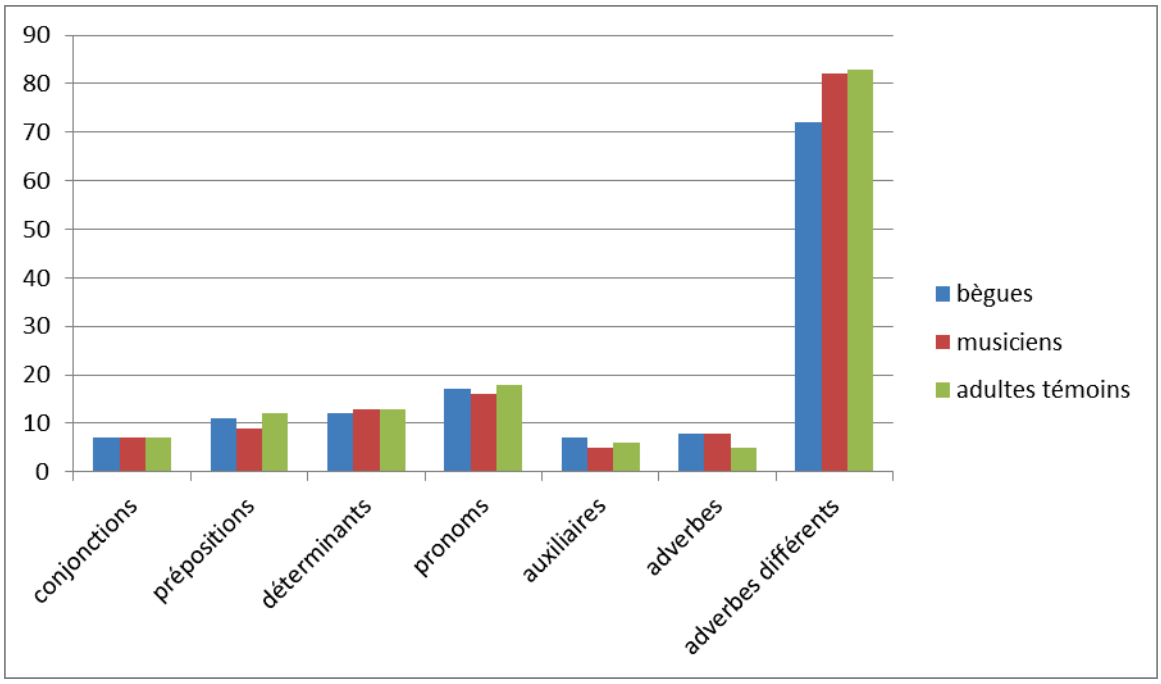
Ainsi, pour le nombre de mots, les musiciens ont le score le plus élevé, suivis par les bègues et puis les adultes témoins. L'écart entre les musiciens et les bègues et adultes témoins est important puisque ils emploient 520 mots de plus que les bègues et 796 mots de plus que les adultes témoins. L'écart qui sépare les bègues des adultes témoins est moins important car il est de 276 mots.

La durée du récit donne un classement différent : d'abord les bègues, ensuite les musiciens et puis les adultes témoins.

Observation : ces résultats seront interprétés dans la prochaine partie de ce mémoire, cependant il nous paraît important de profiter de cette analyse pour développer nos observations lors la passation. Nous avons remarqué que les bègues étaient ralentis par

leurs difficultés de parole, ce qui augmentait donc la durée du récit. De plus, ils avaient un débit de parole moins rapide que les personnes des autres catégories. La durée de récit des adultes témoins a été augmentée par des temps de latence importants. Ils avaient besoin de faire de nombreuses pauses pour réfléchir à ce qu'ils allaient dire. Nous n'avons pas retrouvé cela chez les musiciens. Ils ont raconté pendant toute la durée de leur récit sans éprouver le besoin de s'arrêter pour rechercher de quoi alimenter la suite de l'histoire.

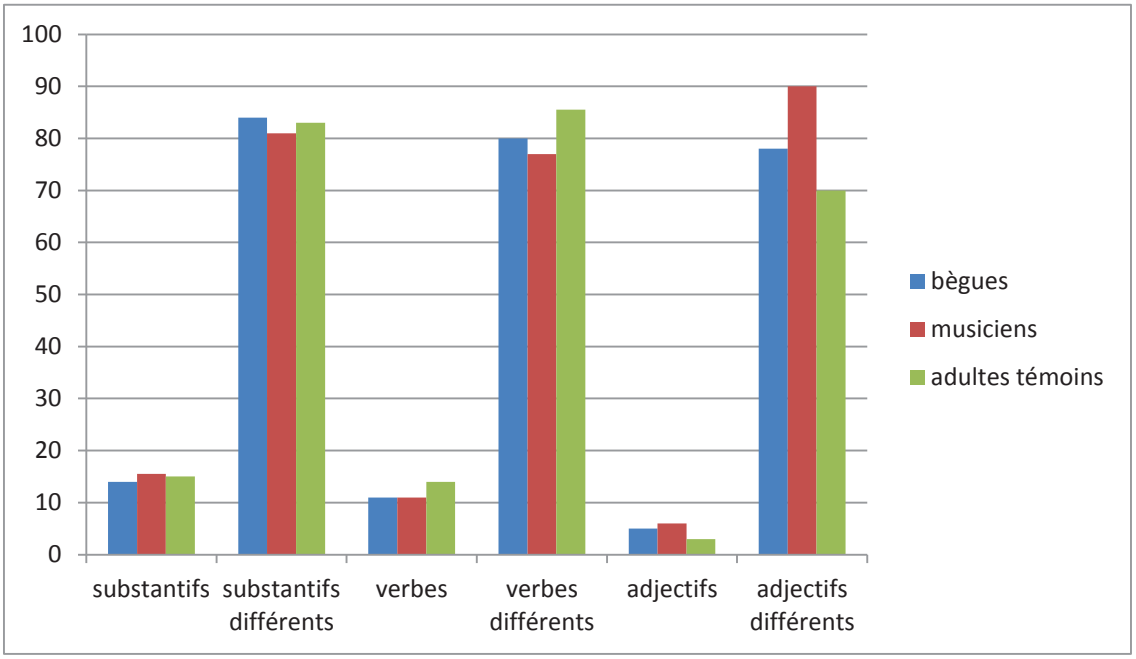
b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 3 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 1

Les pourcentages d'utilisation des conjonctions, prépositions, pronoms, auxiliaires et adverbes sont assez similaires à nos trois catégories de population d'étude. En revanche, celui des adverbes différents est de 82% chez les musiciens, de 83% pour les adultes témoins et baisse à 72% pour les bègues.

c) Morphèmes lexicaux

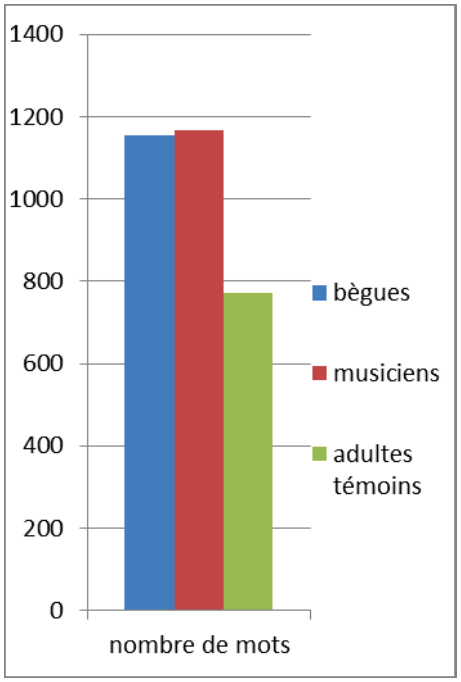


Histogramme 4 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 1

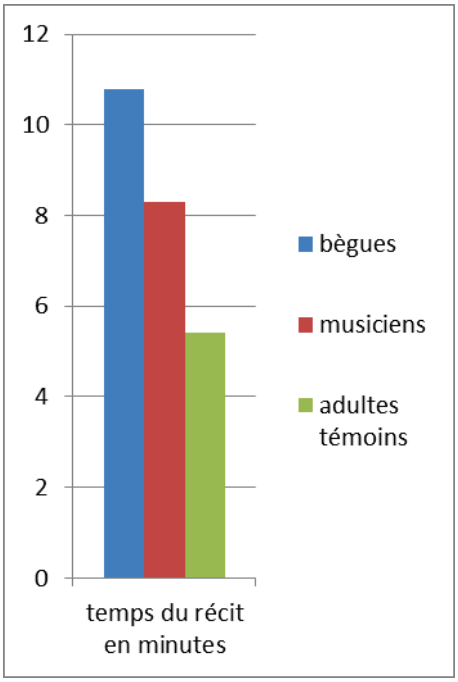
Les pourcentages d'utilisation des substantifs, substantifs différents, verbes, verbes différents, et adjectifs sont assez similaires à nos trois catégories de population d'étude. En revanche, celui des adjectifs différents est de 90% chez les musiciens et baisse à 78% pour les bègues et à 70% pour les adultes témoins.

2. Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique

a) nombre de mots et durée du récit



Histogramme 5 : nombre de mots pour le récit 2



Histogramme 6 : temps du récit en minutes pour le récit 2

Pour ce deuxième récit, nous avons comptabilisé un total de 1168 mots en 8.3 minutes pour l'ensemble des musiciens, de 1154 mots en 10.8 minutes pour les bègues et de 773 mots en 5.4 minutes pour les adultes témoins.

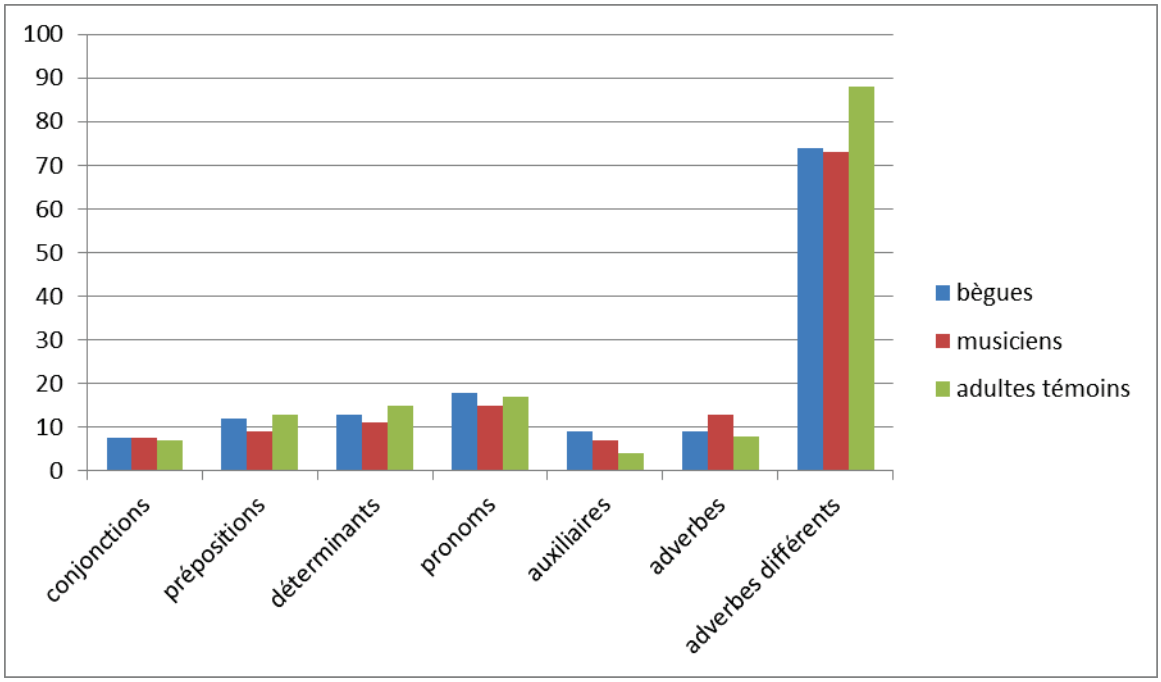
Ainsi, pour le nombre de mots, les musiciens ont toujours le score le plus élevé, suivis par les bègues et puis les adultes témoins. L'écart entre les musiciens et les bègues n'est pas significatif, en revanche il est de 395 mots avec les adultes témoins. Logiquement, il est aussi significatif entre les bègues et les adultes témoins : 381 mots de moins pour les adultes témoins par rapport aux bègues.

La durée du récit donne un classement différent : d'abord les bègues, ensuite les musiciens et puis les adultes témoins.

Observations : Pour ce deuxième récit, nous avons observé qu'en plus des difficultés de parole et du débit ralenti par rapport à nos autres groupes, les patients avaient

davantage pris le temps d'élaborer leurs phrases. Pour les adultes témoins, les pauses sont encore présentes et davantage justifiées par une réflexion pour alimenter le fond de l'histoire que pour élaborer la forme de leurs phrases. Les pauses des musiciens sont toujours beaucoup moins marquées.

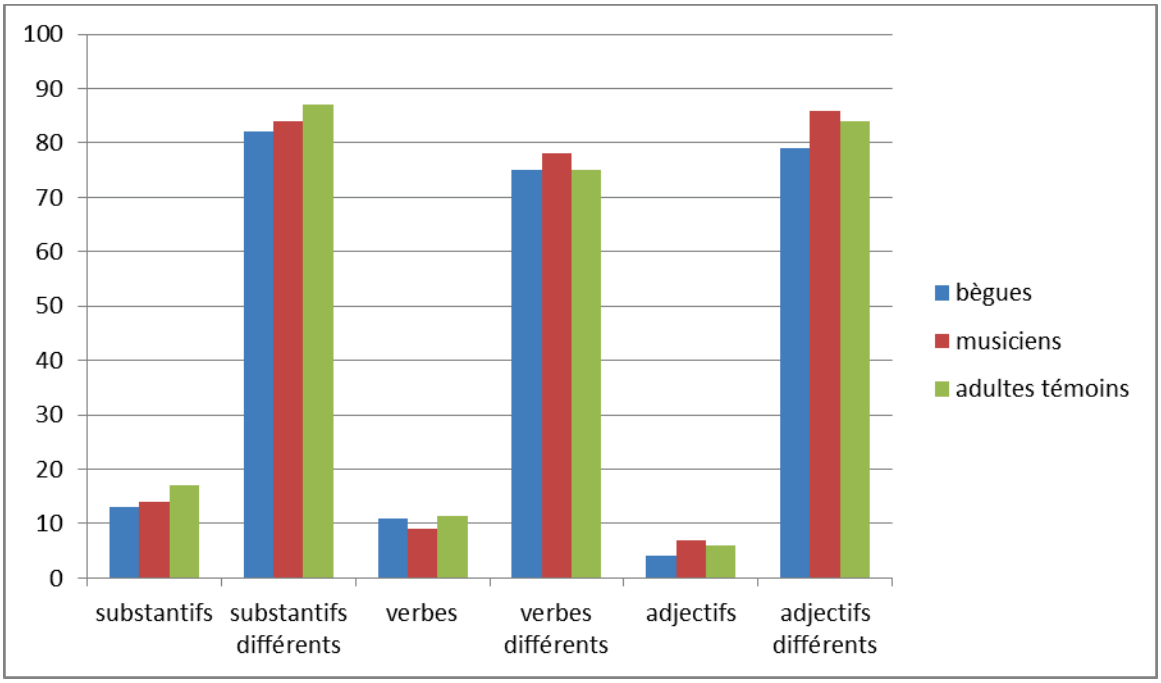
b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 7 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 2

Les pourcentages d'utilisation des conjonctions, prépositions, pronoms, auxiliaires et adverbes sont assez similaires à nos trois catégories de population d'étude. En revanche, celui des adverbes différents est de 88% pour les adultes témoins et baisse à 74% pour les bègues et 73% chez les musiciens.

c) Morphèmes lexicaux

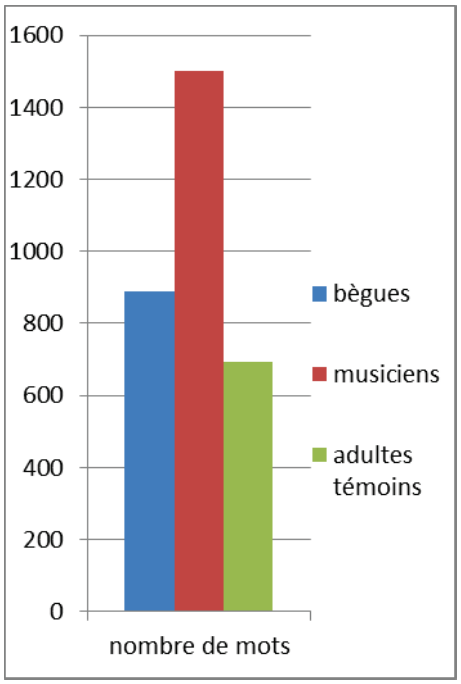


Histogramme 8 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 2

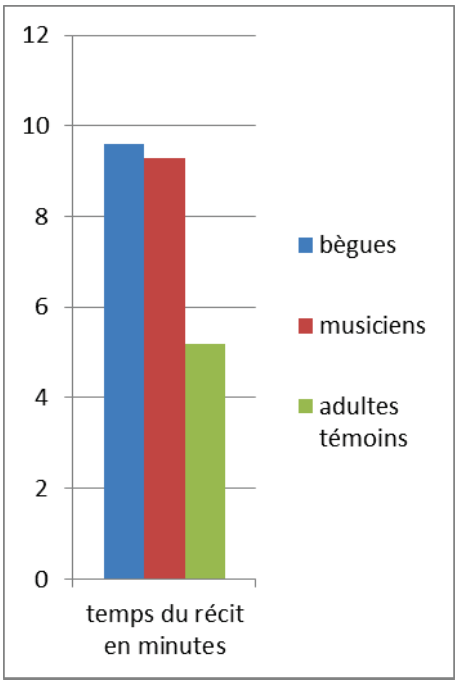
Les pourcentages d'utilisation des substantifs, substantifs différents, verbes, verbes différents, et adjectifs et adjectifs différents sont assez similaires à nos trois catégories de populations d'étude.

3. Troisième étape : récit à partir d'une musique différente

a) nombre de mots et durée du récit



Histogramme 9 : nombre de mots pour le récit 3



Histogramme 10 : temps du récit en minutes pour le récit 3

Pour ce troisième récit, nous avons comptabilisé un total de 1501 mots en 9.3 minutes pour l'ensemble des musiciens, de 889 mots en 9.6 minutes pour les bègues et de 694 mots en 5.2 minutes pour les adultes témoins.

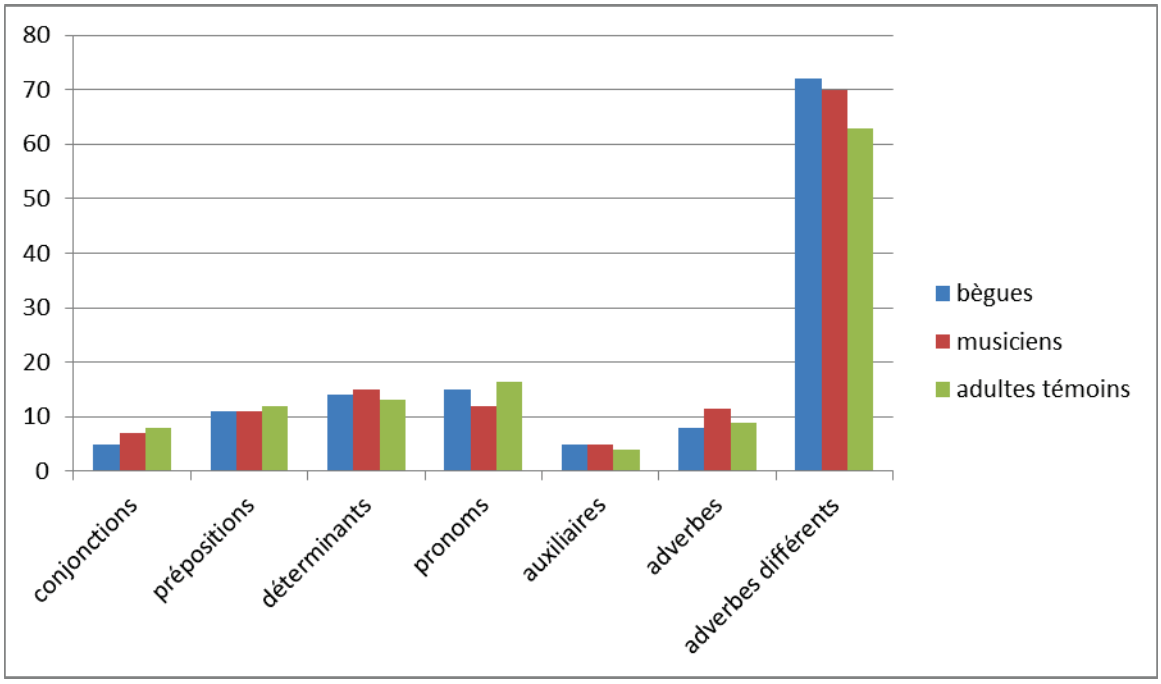
Ainsi, pour le nombre de mots, les musiciens ont toujours le score le plus élevé, suivis par les bègues et puis les adultes témoins. L'écart entre les musiciens et les bègues et adultes témoins est important puisque ils emploient 612 mots de plus que les bègues et 807 mots de plus que les adultes témoins. L'écart qui sépare les bègues des adultes témoins est moins important puisqu'il est de 194 mots.

La durée du récit donne un classement différent : d'abord les bègues, ensuite les musiciens et puis les adultes témoins.

Observations : Les pauses sont plus importantes pour nos trois catégories de population d'étude avec cette consigne mais pour les adultes témoins y compris, ces pauses leur

permettent de réfléchir à la mise en mots des images que leur ont évoquées la musique et ne sont pas occasionnées par un manque d'inspiration pour raconter.

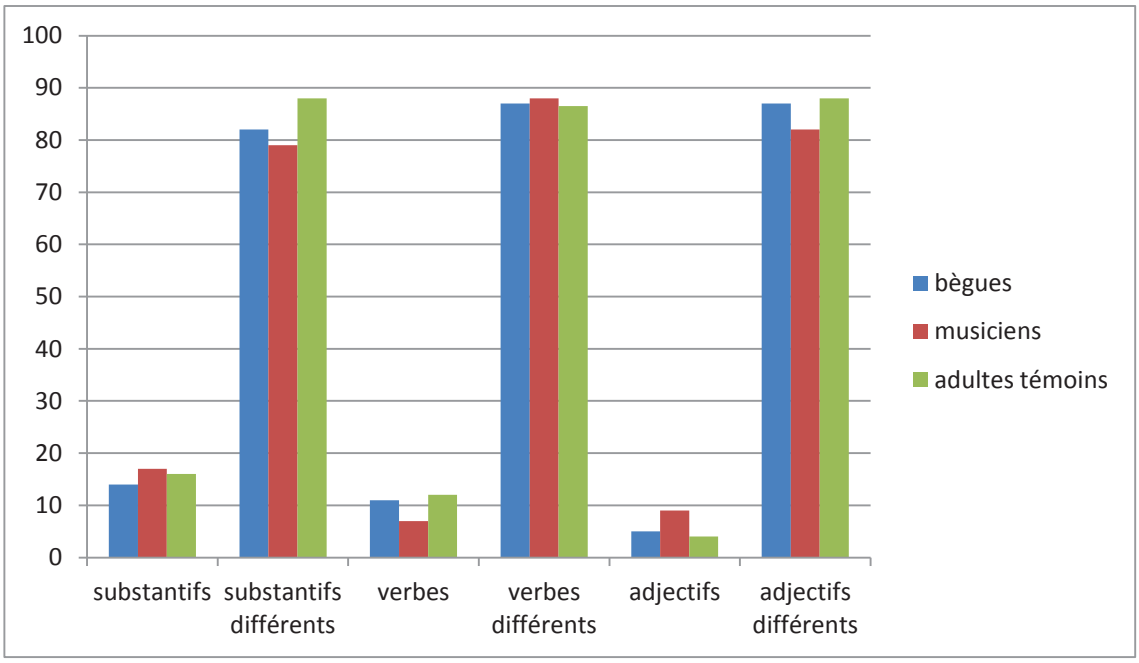
b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 11 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 3

Les pourcentages d'utilisation des conjonctions, prépositions, pronoms, auxiliaires et adverbes sont assez similaires à nos trois catégories de population d'étude. En revanche, celui des adverbes différents est de 72% pour les bègues et 70% chez les musiciens et baisse à 63% pour les adultes témoins.

c) Morphèmes lexicaux

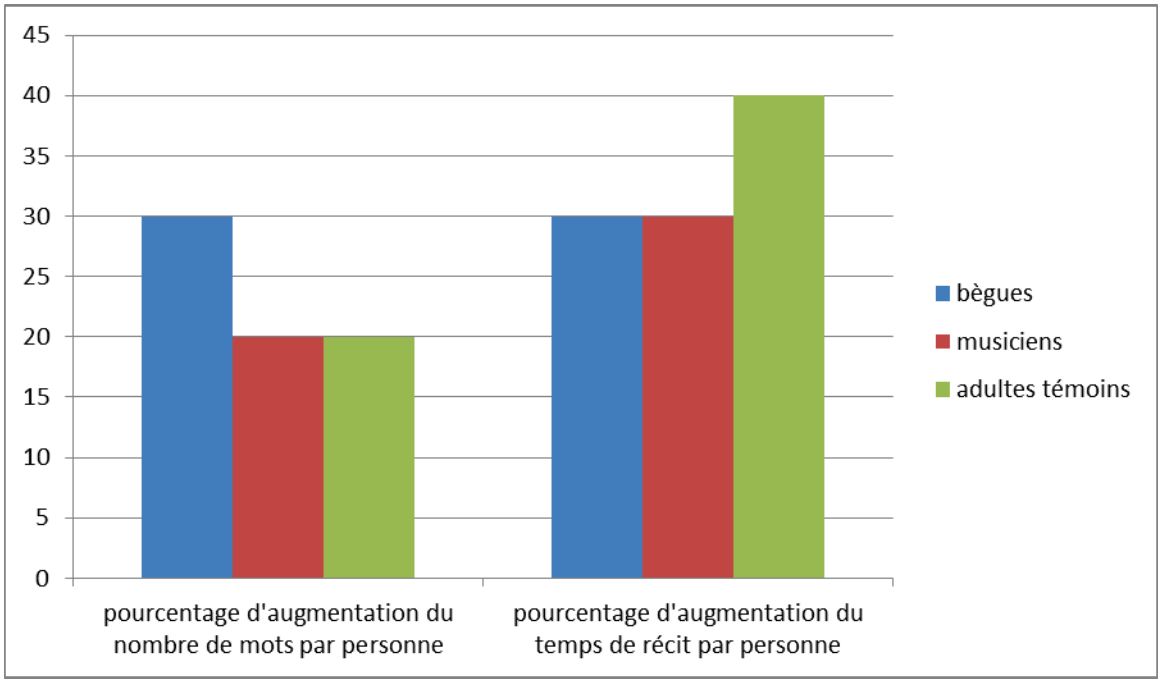


Histogramme 12 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 3

Les pourcentages d'utilisation des substantifs, substantifs différents, verbes, verbes différents, et adjectifs et adjectifs différents sont assez similaires à nos trois catégories de population d'étude.

4. Entre le premier et le second récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole



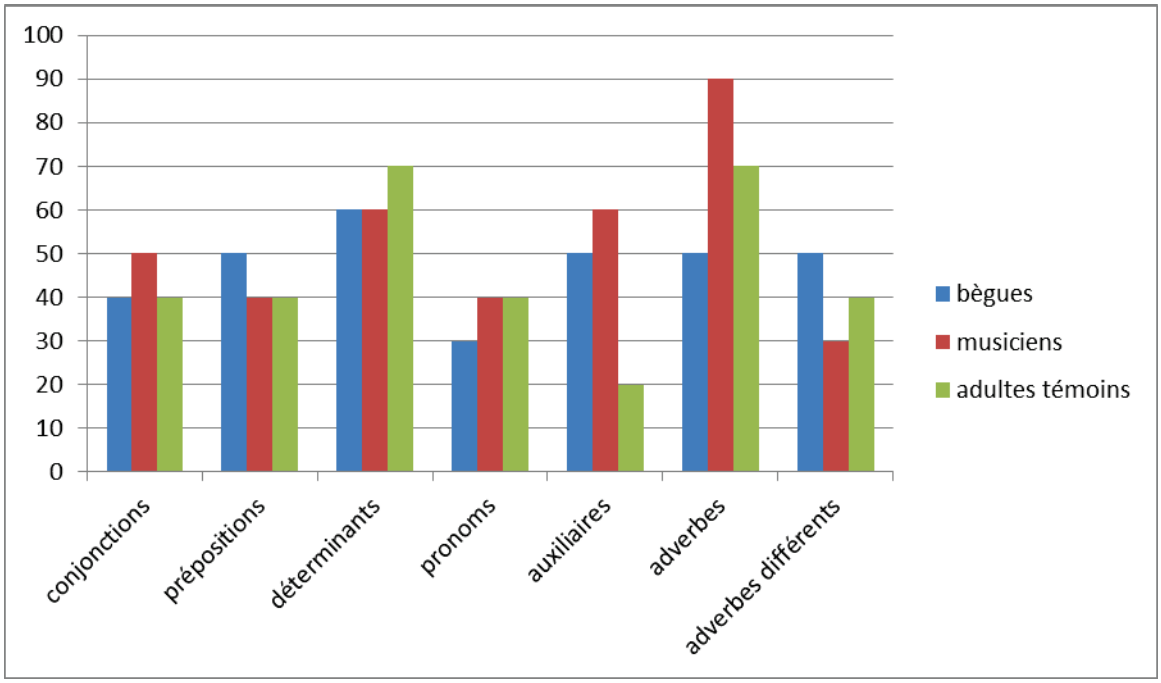
Histogramme 13 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le premier et le second récit

En analysant les changements opérés entre les récits pour chaque personne de chaque groupe nous avons relevé que 30% des bègues, 20% des adultes témoins et 20% des musiciens avaient augmenté leur nombre de mots dans le second récit par rapport au premier récit.

Nous avons également relevé que 30% des bègues, 40% des adultes témoins et 30% des musiciens avaient augmenté leur temps de parole dans le second récit par rapport au premier récit.

Observations : Les bègues qui ont augmenté leur temps de parole sont ceux qui ont aussi augmenté leur nombre de mots. La supériorité de l'augmentation de la durée du temps de parole pour les musiciens et les adultes témoins par rapport à l'augmentation du nombre de mots s'explique par des pauses plus longues pour une personne dans ces deux catégories.

b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 14 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le premier et le second récit

Nous relevons :

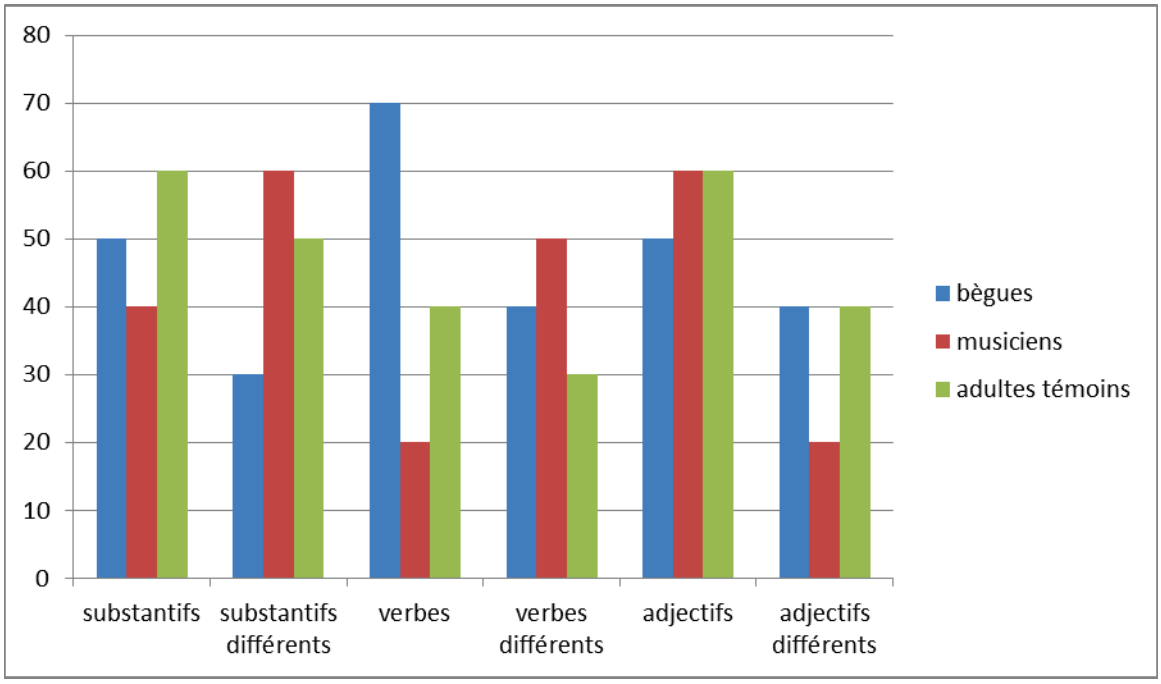
- une augmentation de l'utilisation des conjonctions pour 40% des bègues, 40% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des prépositions pour 50% des bègues, 40% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des déterminants pour 60% des bègues, 70% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des pronoms pour 30% des bègues, 40% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des auxiliaires pour 50% des bègues, 20% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes pour 50% des bègues, 70% des adultes témoins et 90% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes différents pour 50% des bègues, 40% des adultes témoins et 30% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de notre item « adverbes différents » parce que certaines personnes

avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de cette catégorie grammaticale. Nous signalons donc que :

- 1 bègue, 1 musicien et 4 adultes témoins ont employé 100% d'adverbes différents

c) Morphèmes lexicaux



Histogramme 15 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le premier et le second récit

Nous relevons :

- une augmentation de l'utilisation des substantifs pour 50% des bègues, 60% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des substantifs différents pour 30% des bègues, 50% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des verbes pour 70% des bègues, 40% des adultes témoins et 20% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des verbes différents pour 40% des bègues, 30% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adjectifs pour 50% des bègues, 60% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes différents pour 40% des bègues, 40% des adultes témoins et 20% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de nos items « substantifs, verbes et adjectifs différents » parce que certaines personnes avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de ces catégories grammaticales. Nous signalons donc que :

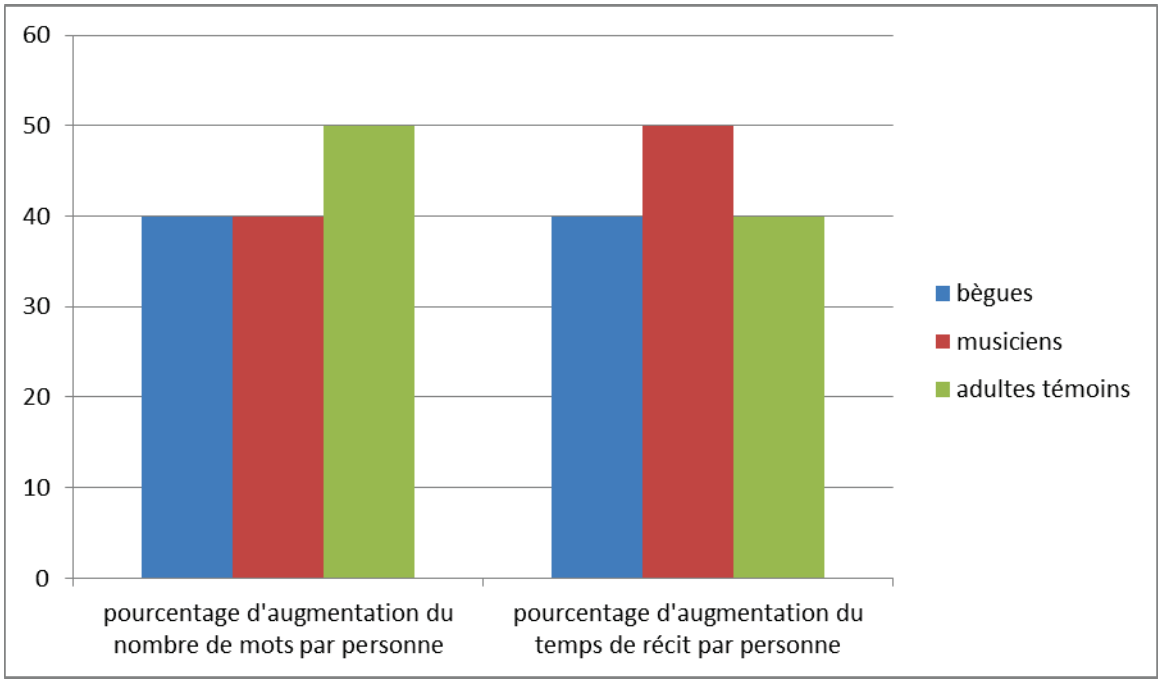
- 1 bègue, 1 musicien et 1 adulte témoin ont employé 100% de substantifs différents

- 1 bègue, et 2 adultes témoins ont employé 100% de verbes différents

- 1 bègue, 5 musiciens et 4 adultes témoins ont employé 100% d'adjectifs différents

5. Entre le premier et le troisième récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole



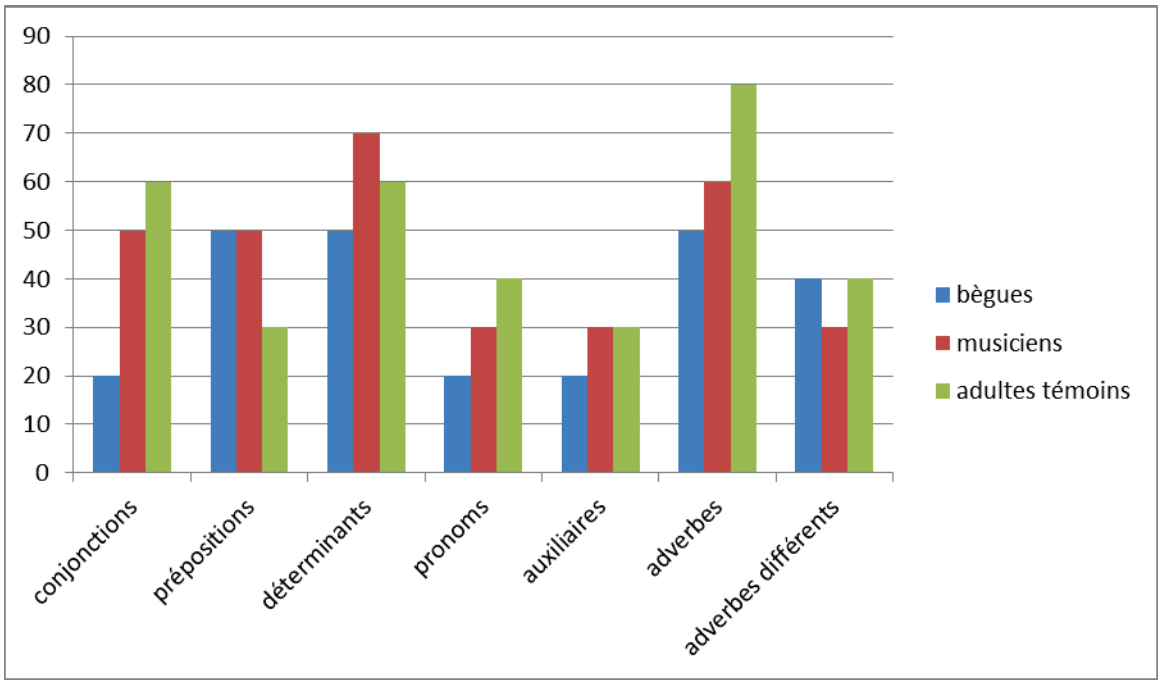
Histogramme 16 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le premier et le troisième récit

En analysant les changements opérés entre les récits pour chaque personne de chaque groupe nous avons relevé que 40% des bègues, 50% des adultes témoins et 40% des musiciens avaient augmenté leur nombre de mots dans le second récit par rapport au premier récit.

Nous avons également relevé que 40% des bègues, 40% des adultes témoins et 50% des musiciens avaient augmenté leur temps de parole dans le second récit par rapport au premier récit.

Observations : Nous observons qu'un des bègues qui a augmenté son temps de parole n'a pas employé plus de mots dans le troisième récit par rapport au premier. En revanche, ses pauses ont été plus nombreuses. Inversement un des bègues a augmenté son nombre de mots sans augmenter son temps de parole parce que ses pauses ont été moins longues dans le troisième récit que dans le premier. Ces observations expliquent de la même façon, les résultats des adultes témoins et des musiciens qui sont différents pour le nombre de mots par rapport à la durée du récit.

b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 17 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le premier et le troisième récit

Nous observons :

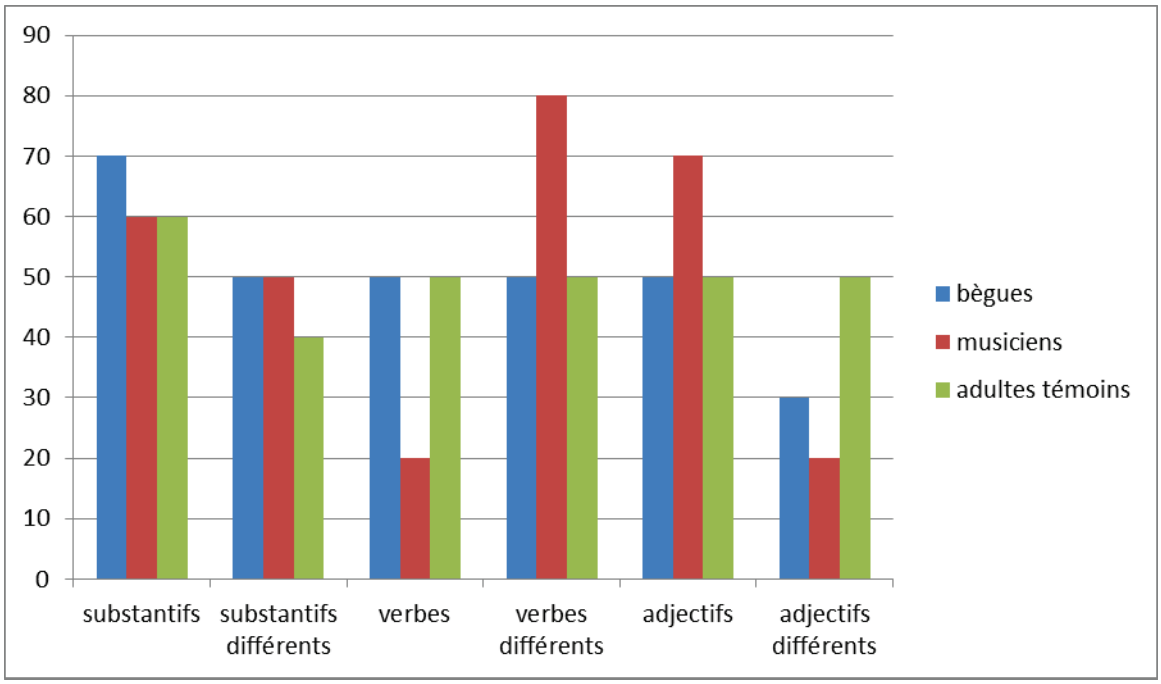
- une augmentation de l'utilisation des conjonctions pour 20% des bègues, 60% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des prépositions pour 50% des bègues, 30% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des déterminants pour 50% des bègues, 60% des adultes témoins et 70% des musiciens.

- une augmentation de l'utilisation des pronoms pour 20% des bègues, 40% des adultes témoins et 30% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des auxiliaires pour 20% des bègues, 30% des adultes témoins et 30% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes pour 50% des bègues, 80% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes différents pour 40% des bègues, 40% des adultes témoins et 30% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de notre item « adverbes différents » parce que certaines personnes avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de cette catégorie grammaticale. Nous signalons donc que :

- 2 musiciens ont employé 100% d'adverbes différents

c) Morphèmes lexicaux



Histogramme 18 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le premier et le troisième récit

Nous observons :

- une augmentation de l'utilisation des substantifs pour 70% des bègues, 60% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des substantifs différents pour 50% des bègues, 40% des adultes témoins et 50% des musiciens.

- une augmentation de l'utilisation des verbes pour 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 20% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des verbes différents pour 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 80% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adjectifs pour 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 70% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes différents pour 30% des bègues, 50% des adultes témoins et 20% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de nos items « substantifs, verbes et adjectifs différents » parce que certaines personnes avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de ces catégories grammaticales. Nous signalons donc que :

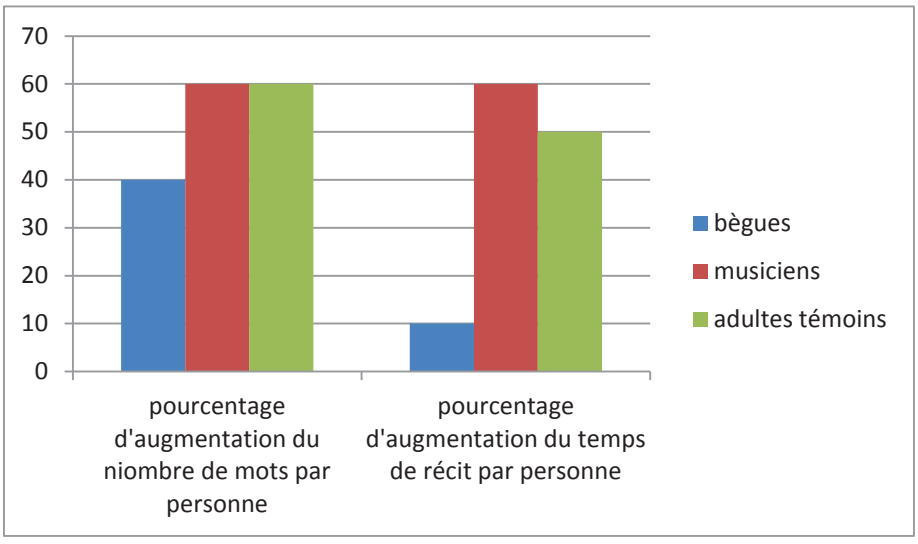
- 1 musicien et 1 adulte témoin ont employé 100% de substantifs différents

- 1 musicien et 1 adulte témoin ont employé 100% de verbes différents

- 2 bègues, 3 musiciens et 5 adultes témoins ont employé 100% d'adjectifs différents

6. Entre le deuxième et le troisième récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole



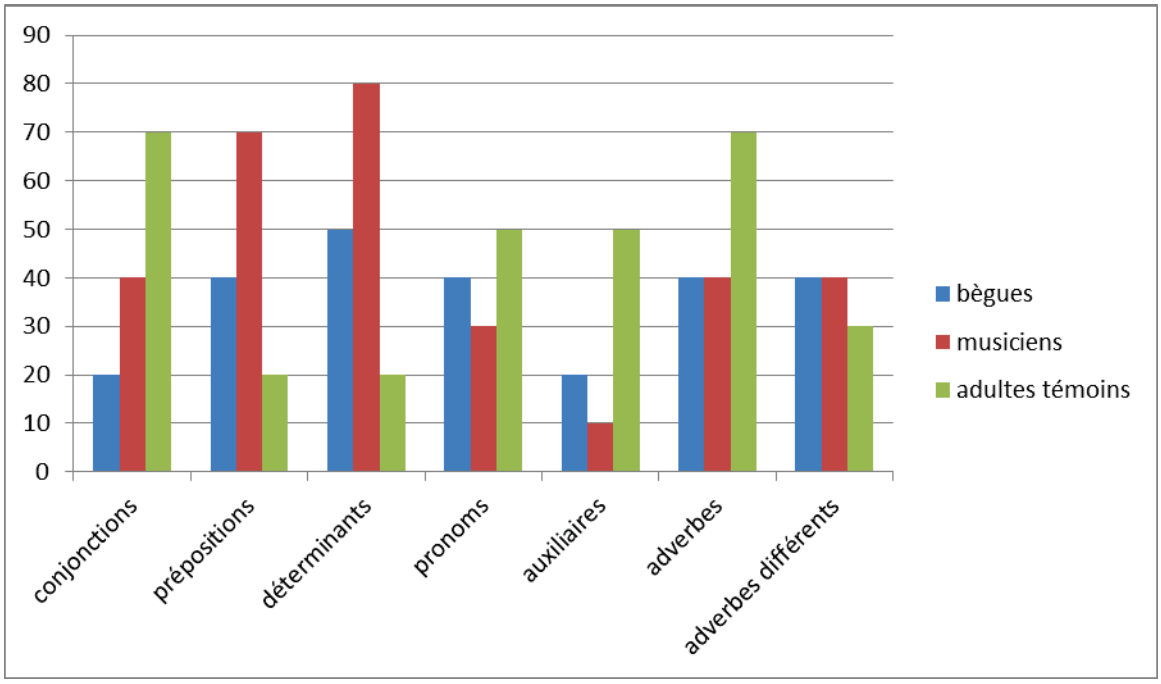
Histogramme 19 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le deuxième et le troisième récit

En analysant les changements opérés entre les récits pour chaque personne de chaque groupe nous avons relevé que 40% des bègues, 60% des adultes témoins et 60% des musiciens avaient augmenté leur nombre de mots dans le second récit par rapport au troisième récit.

Nous avons également relevé que 10% des bègues, 50% des adultes témoins et 60% des musiciens avaient augmenté leur temps de parole dans le second récit par rapport au troisième récit.

Observations : Nous observons que cet écart entre la durée des récits et le nombre de mots employés, plus significatif pour les bègues, s'explique par des pauses moins longues dans le troisième récit par rapport au second.

b) Morphèmes grammaticaux



Histogramme 20 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le deuxième et le troisième récit

Nous observons :

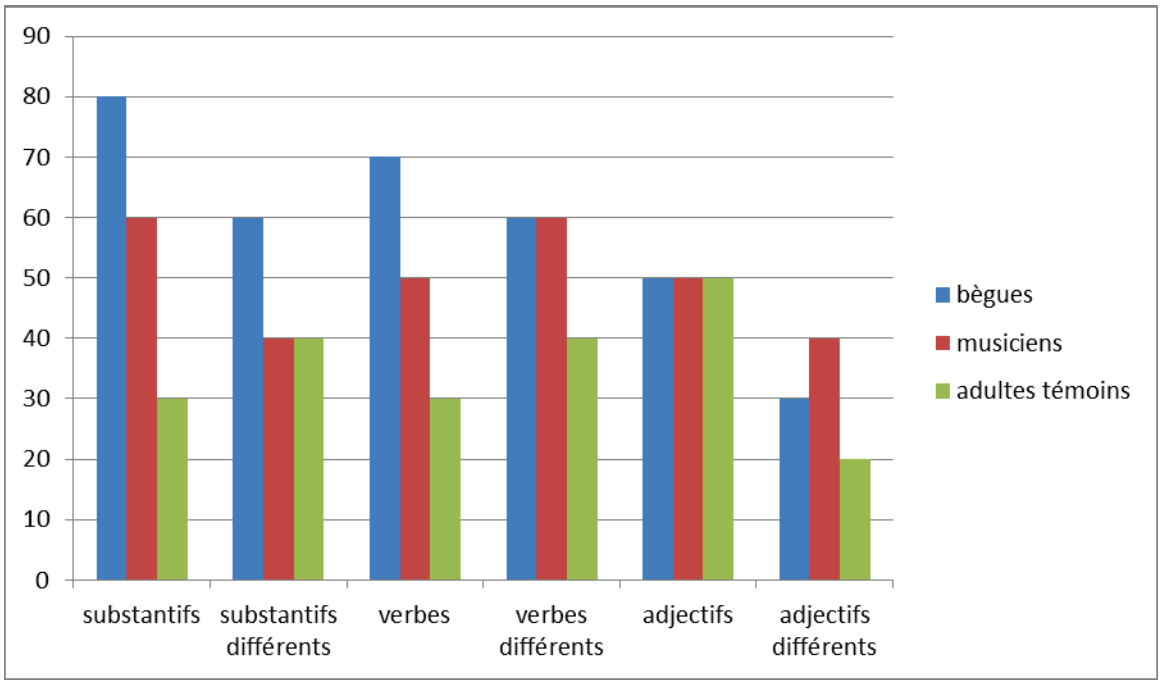
- une augmentation de l'utilisation des conjonctions pour 20% des bègues, 70% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des prépositions pour 40% des bègues, 20% des adultes témoins et 70% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des déterminants pour 50% des bègues, 20% des adultes témoins et 80% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des pronoms pour 40% des bègues, 50% des adultes témoins et 30% des musiciens.

- une augmentation de l'utilisation des auxiliaires pour 20% des bègues, 50% des adultes témoins et 10% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes pour 40% des bègues, 70% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adverbes différents pour 40% des bègues, 30% des adultes témoins et 40% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de notre item « adverbes différents » parce que certaines personnes avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de cette catégorie grammaticale. Nous signalons donc que :

- 2 musiciens et 1 bègue ont employé 100% d'adverbes différents

c) Morphèmes lexicaux



Histogramme 21 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le deuxième et le troisième récit

Nous observons :

- une augmentation de l'utilisation des substantifs pour 80% des bègues, 63% des adultes témoins et 60% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des substantifs différents pour 60% des bègues, 30% des adultes témoins et 40% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des verbes pour 70% des bègues, 30% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des verbes différents pour 60% des bègues, 40% des adultes témoins et 60% des musiciens.

- une augmentation de l'utilisation des adjectifs pour 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 50% des musiciens.
- une augmentation de l'utilisation des adjectifs différents pour 30% des bègues, 20% des adultes témoins et 40% des musiciens.

Observations : Nous n'avons pas pu comptabiliser en tant qu' « augmentation » certains de nos résultats de nos items « substantifs, verbes et adjectifs différents » parce que certaines personnes avaient déjà un score de 100% de diversité d'emploi de ces catégories grammaticales. Nous signalons donc que :

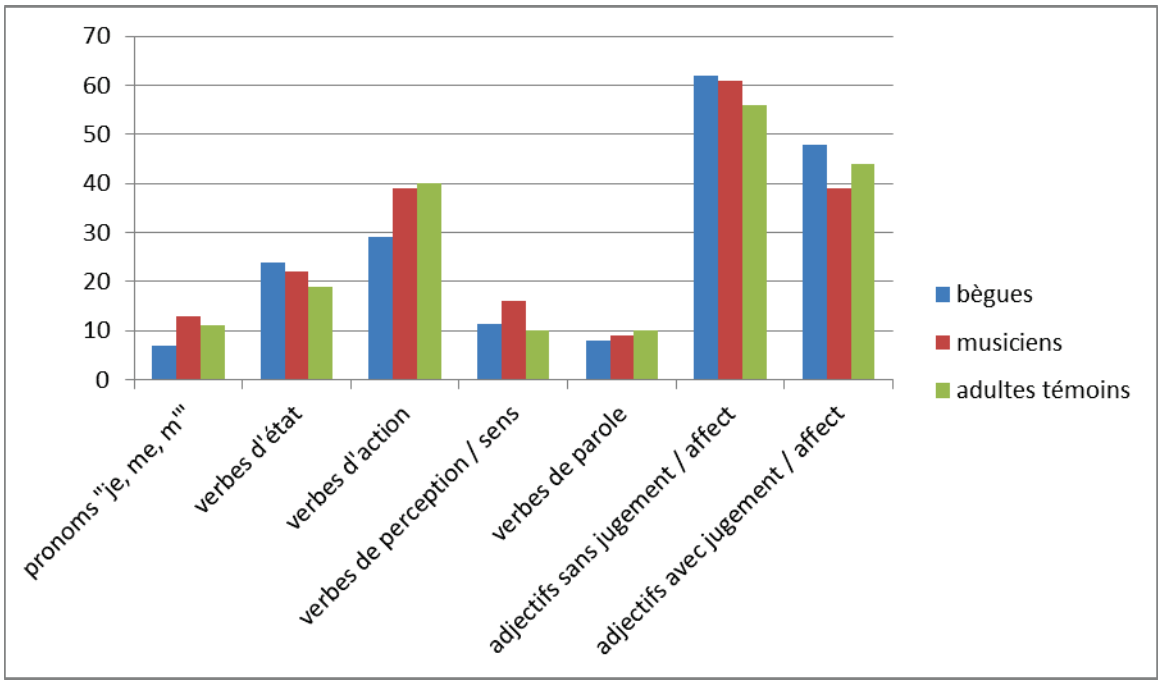
- 3 adultes témoins ont employé 100% de substantifs différents

- 1 musicien et 2 adultes témoins ont employé 100% de verbes différents

- 4 bègues, 2 musiciens et 7 adultes témoins ont employé 100% d'adjectifs différents.

B. D'après le tableau d'analyse de l'implication dans les récits

1. Première étape : récit à partir d'un tableau



Histogramme 22 : analyse de l'implication dans le récit 1

Nous relevons que :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » par rapport à l'ensemble des pronoms utilisés est de 7% pour les bègues, de 11% pour les adultes témoins et de 13% pour les musiciens

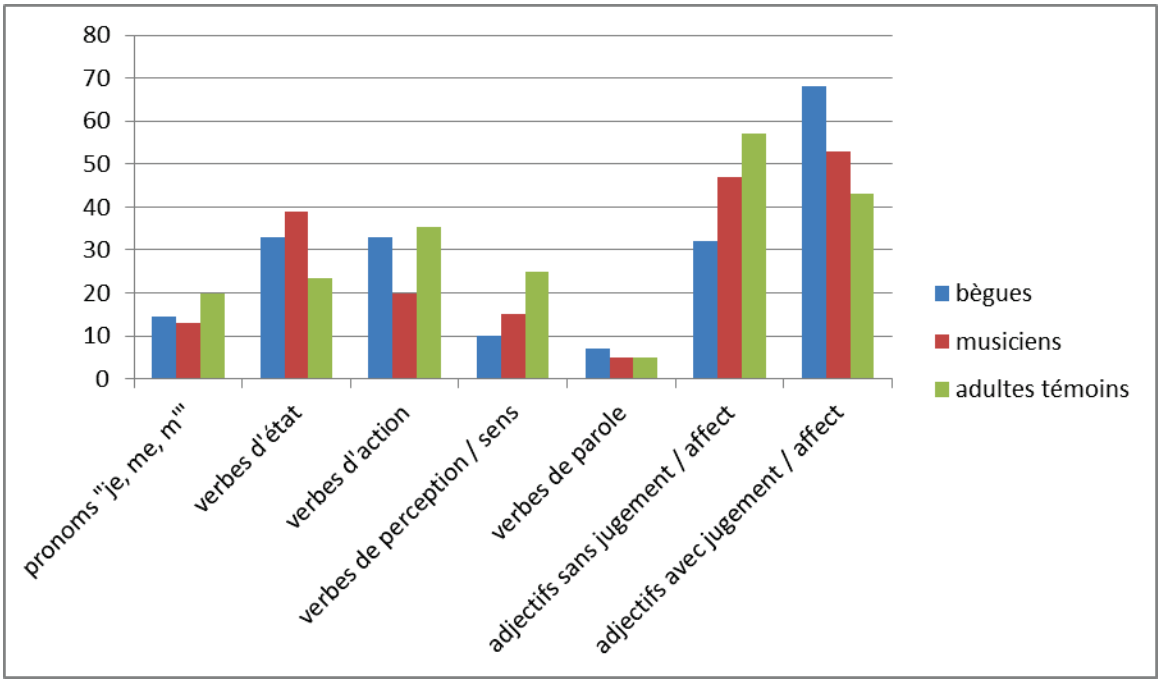
- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'état apparaissent à 24% dans le récit des bègues, à 19% dans le récit des adultes témoins et à 22% dans le récit des musiciens
    - les verbes d'actions apparaissent à 29% dans le récit des bègues, à 40% dans le récit des adultes témoins et à 39% dans le récit des musiciens
    - Les verbes de perception / sens apparaissent à 11.5% dans le récit des bègues, à 10% dans le récit des adultes témoins et à 16% dans le récit des musiciens
    - Les verbes de parole apparaissent à 8% dans le récit des bègues, à 10% dans le récit des adultes témoins et à 9% dans le récit des musiciens

- parmi les adjectifs employés :

    - Les adjectifs avec absence de jugement et d'affect apparaissent à 62% dans le récit des bègues, à 56% dans le récit des adultes témoins et à 61% dans le récit des musiciens
    - Les adjectifs avec présence de jugement et d'affect apparaissent à 38% dans le récit des bègues, à 44% dans le récit des adultes témoins et à 39% dans le récit des musiciens

2. Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique



Histogramme 23 : analyse de l'implication dans le récit 2

Nous relevons que :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » par rapport à l'ensemble des pronoms utilisés est de 14.5% pour les bègues, de 20% pour les adultes témoins et de 13% pour les musiciens

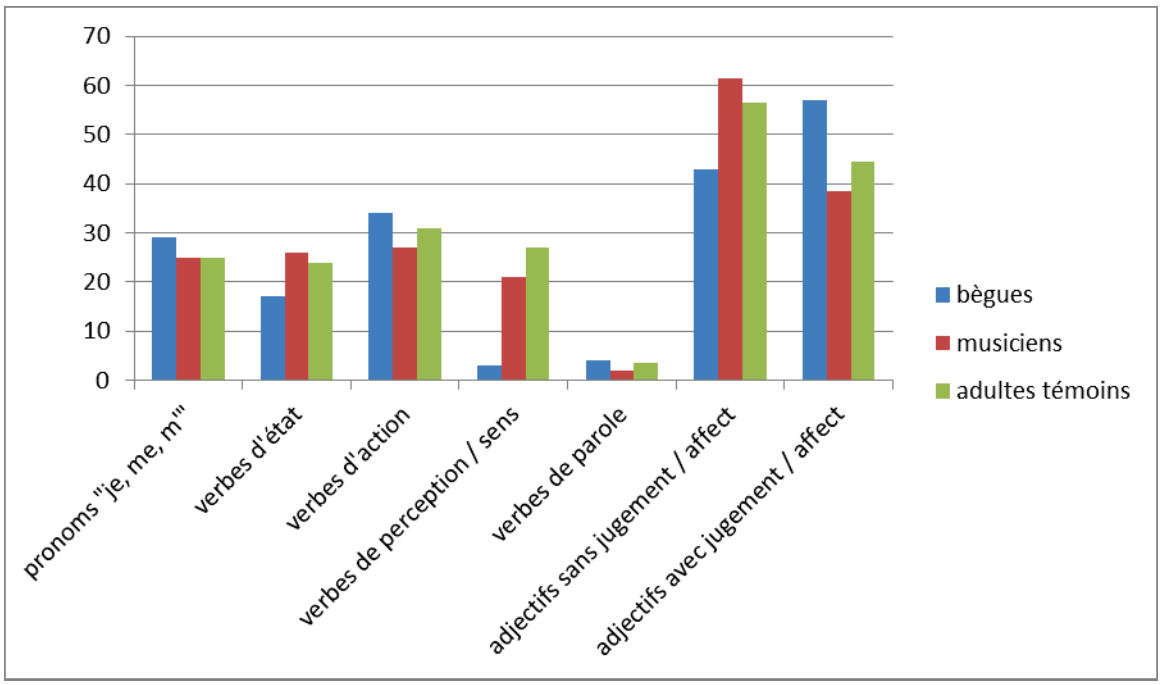
- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'état apparaissent à 33% dans le récit des bègues, à 23.5% dans le récit des adultes témoins et à 39% dans le récit des musiciens
    - les verbes d'actions apparaissent à 33% dans le récit des bègues, à 35.5% dans le récit des adultes témoins et à 20% dans le récit des musiciens
    - les verbes de perception / sens apparaissent à 10 % dans le récit des bègues, à 25% dans le récit des adultes témoins et à 15% dans le récit des musiciens
    - les verbes de parole apparaissent à 7% dans le récit des bègues, à 5% dans le récit des adultes témoins et à 5% dans le récit des musiciens

- parmi les adjectifs employés :

    - les adjectifs avec absence de jugement et d'affect apparaissent à 32% dans le récit des bègues, à 57% dans le récit des adultes témoins et à 47% dans le récit des musiciens
    - les adjectifs avec présence de jugement et d'affect apparaissent à 68% dans le récit des bègues, à 43% dans le récit des adultes témoins et à 53 % dans le récit des musiciens

3. Troisième étape : récit à partir d'une musique différente



Histogramme 24 : analyse de l'implication dans le récit 3

Nous relevons que :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » par rapport à l'ensemble des pronoms utilisés est de 29% pour les bègues, de 25% pour les adultes témoins et de 25% pour les musiciens

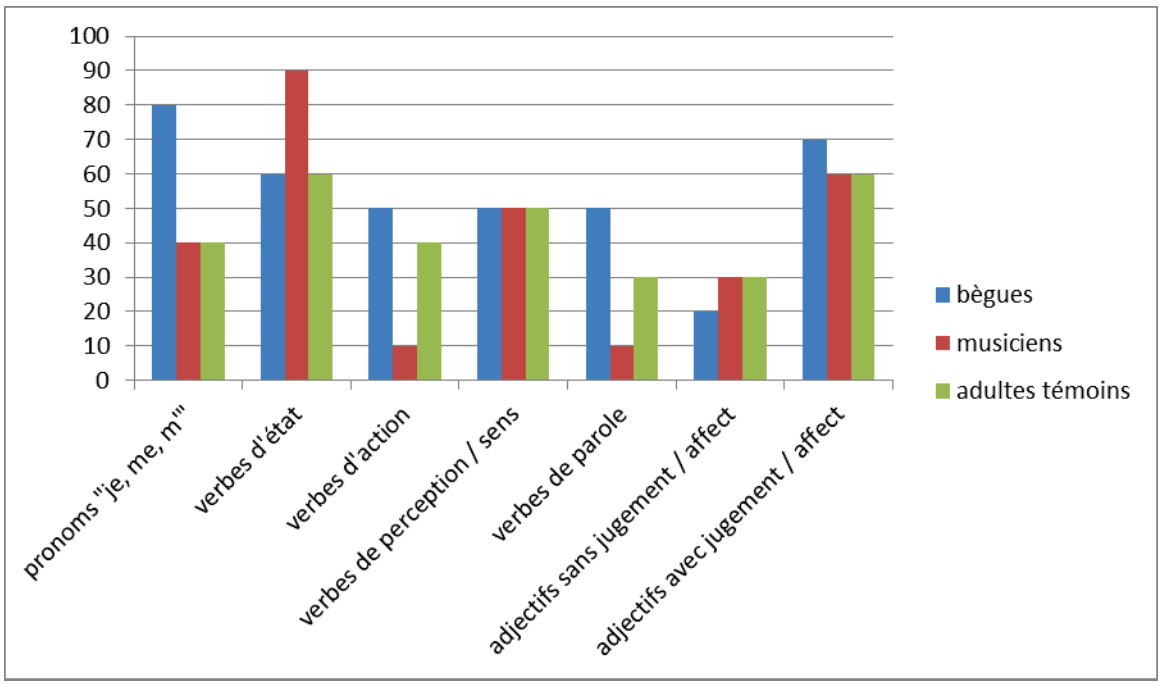
- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'état apparaissent à 17% dans le récit des bègues, à 24% dans le récit des adultes témoins et à 26% dans le récit des musiciens
    - les verbes d'actions apparaissent à 34% dans le récit des bègues, à 31% dans le récit des adultes témoins et à 27% dans le récit des musiciens
    - Les verbes de perception / sens apparaissent à 3% dans le récit des bègues, à 27% dans le récit des adultes témoins et à 21% dans le récit des musiciens
    - Les verbes de parole apparaissent à 4% dans le récit des bègues, à 3.5% dans le récit des adultes témoins et à 2% dans le récit des musiciens

- parmi les adjectifs employés :

    - Les adjectifs avec absence de jugement et d'affect apparaissent à 43% dans le récit des bègues, à 56.5% dans le récit des adultes témoins et à 61.5% dans le récit des musiciens
    - Les adjectifs avec présence de jugement et d'affect apparaissent à 57% dans le récit des bègues, à 44.5% dans le récit des adultes témoins et à 38.5% dans le récit des musiciens

4. Entre le premier et le second récit



Histogramme 25: analyse de l'implication entre le premier et le second récit

Nous relevons une augmentation des résultats par personne pour :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » : chez 80% des bègues, 40% des adultes témoins et 40% des musiciens

- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'états : chez 60% des bègues, 60% des adultes témoins et 90% des musiciens
    - les verbes d'action : chez 50% des bègues, 40% des adultes témoins et 10% des musiciens
    - les verbes de perception / sens : chez 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 50% des musiciens
    - les verbes de parole : chez 50% des bègues, 30% des adultes témoins et 10% des musiciens

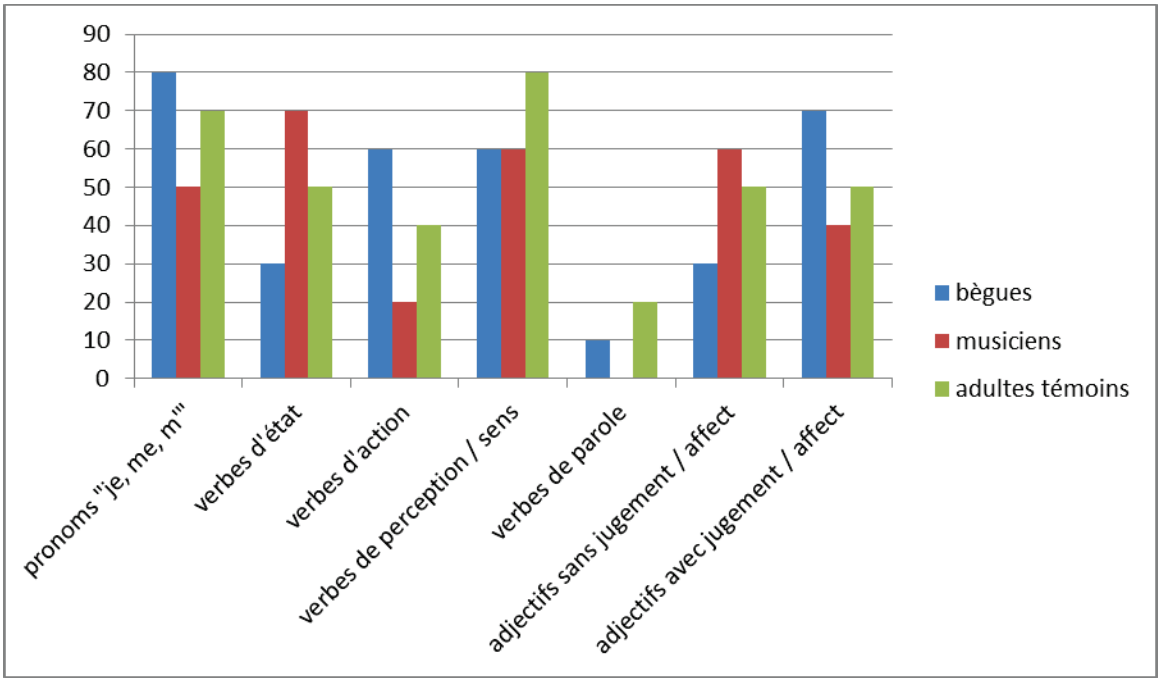
- parmi les adjectifs employés :

    - les adjectifs avec absence de jugement et d'affect augmentent pour 20% des bègues, 30% des adultes témoins et 30% des musiciens
    - les adjectifs avec présence de jugement et d'affect augmentent pour 70% des bègues, 60% des adultes témoins et 60% des musiciens

Observations : Nous ne pouvons arriver à une somme de 100 entre les adjectifs sans/avec jugement et affect parce que nous comparons et comptabilisons les augmentations de chaque personne individuellement. Cette observation vaudra pour les deux autres comparaisons que nous allons faire des récits entre eux (entre « 1 et 3 » et « 2 et 3 »).

Prenons l'exemple des bègues, une personne n'ayant utilisé aucun adjectif, cela explique qu'on arrive à un total de 90% (20+70) et non de 100%.

5. Entre le premier et le troisième récit



Histogramme 26 : analyse de l'implication entre le premier et le troisième récit

Nous relevons une augmentation des résultats par personne pour :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » : chez 80% des bègues, 70% des adultes témoins et 50% des musiciens

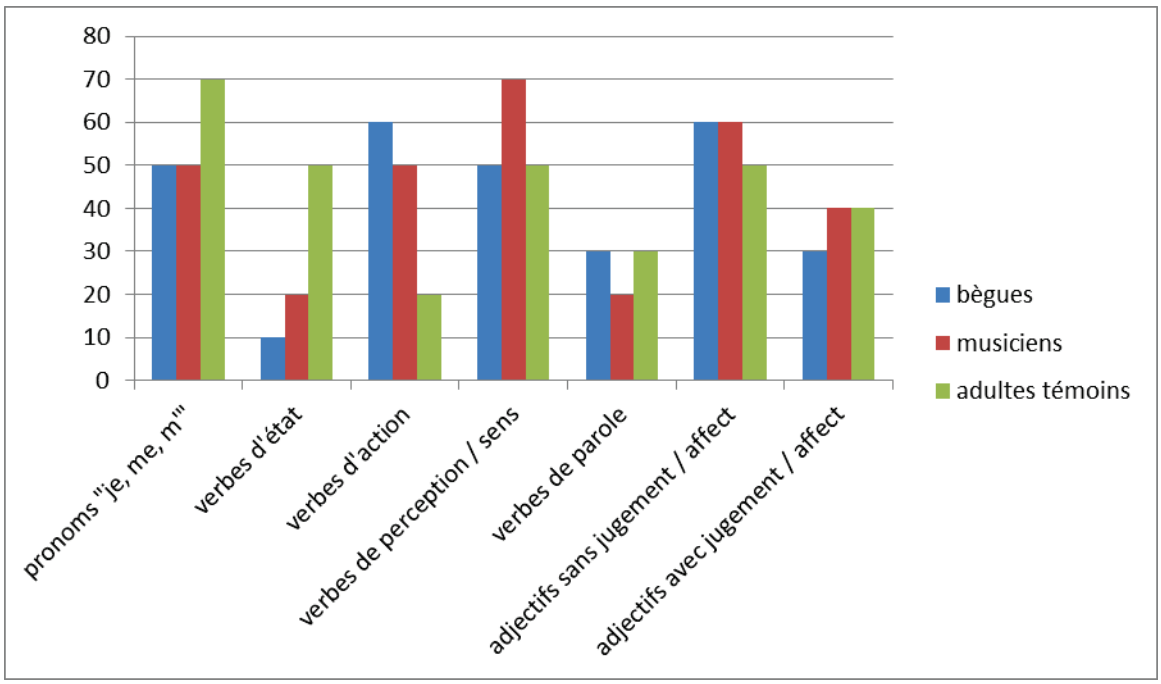
- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'états : chez 30% des bègues, 50% des adultes témoins et 70% des musiciens
    - les verbes d'action : chez 60% des bègues, 40% des adultes témoins et 20% des musiciens
    - les verbes de perception / sens : chez 60% des bègues, 80% des adultes témoins et 60% des musiciens
    - les verbes de parole : chez 10% des bègues, 20% des adultes témoins et 0% des musiciens

- parmi les adjectifs employés :

    - les adjectifs avec absence de jugement et d'affect augmentent pour 30% des bègues, 50% des adultes témoins et 60% des musiciens
    - les adjectifs avec présence de jugement et d'affect augmentent pour 70% des bègues, 50% des adultes témoins et 40% des musiciens

6. Entre le deuxième et le troisième récit



Histogramme 27 : analyse de l'implication entre le deuxième et le troisième récit

Nous relevons une augmentation des résultats par personne pour :

- le recours aux pronoms personnels « je, me, m' » : chez 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 50% des musiciens

- parmi les verbes employés :

    - les verbes d'états : chez 10% des bègues, 50% des adultes témoins et 20% des musiciens
    - les verbes d'action : chez 60% des bègues, 20% des adultes témoins et 50% des musiciens
    - les verbes de perception / sens : chez 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 70% des musiciens
    - les verbes de parole : chez 30% des bègues, 30% des adultes témoins et 20% des musiciens

- parmi les adjectifs employés :

    - les adjectifs avec absence de jugement et d'affect augmentent pour 50% des bègues, 50% des adultes témoins et 60% des musiciens
    - les adjectifs avec présence de jugement et d'affect augmentent pour 30% des bègues, 40% des adultes témoins et 40% des musiciens

Observations :

- *1 bègue a employé 100% d'adjectifs avec présence de jugement, d'affect au second et troisième récit, nous ne l'avons donc pas inclus dans notre comptabilisation des augmentations de cette catégorie grammaticale*

- *1 adulte témoin a employé 100% d'adjectifs avec absence de jugement, d'affect au second et troisième récit, nous ne l'avons donc pas inclus dans notre comptabilisation des augmentations de cette catégorie grammaticale*

C. Observations générales lors de la passation

1. La déviation du regard

Nous avons remarqué que la qualité du regard variait selon nos groupes d'étude et aussi en fonction des étapes du protocole.

En effet, lors de la première étape : 7 bègues ont une déviation du regard lorsqu'ils racontent leur histoire, 0 des musiciens dévient leur regard lors de leur prise de parole et 1 des adultes témoins fixe le tableau pendant toute la durée du récit.

Lors de la seconde étape : Les mêmes patients bègues ont une déviation du regard mais elle est moins marquée, tous les musiciens et adultes témoins nous regardent en racontant leur histoire.

Lors de la troisième étape : nous n'avons pas réussi à chiffrer le pourcentage de personnes dont le regard déviait parce que souvent au début du récit, elles fixaient le sol, mais rapidement, nous récupérions un très bon contact visuel. Nous avons remarqué que plus l'histoire était tirée de leur expérience personnelle, meilleur était le contact visuel.

Nous avons aussi observé qu'un patient ne nous a jamais regardé lorsque nous prenions la parole, cependant son contact visuel était très bon lorsque lui prenait la parole.

2. La gestualité

Nous avons observé différents signes qui accompagnaient la prise de parole selon la population étudiée.

Pour les bègues : lors de la première étape, 1 a eu des syncinésies au niveau de l'œil, 3 ont gardé les mains serrées l'une contre l'autre, 4 se sont balancés d'avant en arrière sur la chaise, 1 a gardé le tableau en main et l'a manipulé compulsivement pendant qu'il

racontait, 1 utilisait des gestes pour accompagner son récit oral. Nous avons noté moins de gestes pour les deux derniers récits.

Pour les musiciens : 1 a manipulé le tableau compulsivement pendant la première étape, tous les autres avaient posé le tableau sur la table et ont utilisé des gestes pour accompagner leur récit oral.

Pour les adultes témoins : lors de la première étape, 1 avait les bras croisés, 1 a gardé les mains posées sur la table, 1 a gardé le tableau en mains. Les autres ont eu une gestuelle appropriée.

3. Les pauses dans les récits

Nous avons déjà observé que les adultes témoins faisaient des pauses assez longues pour trouver matière à raconter. Nous signalons en remarque générale que toutes les personnes ont eu besoin d'un temps de réflexion après l'écoute de la musique avant de se lancer dans le troisième récit. Nous avons noté que les musiciens ont été les plus rapides à débuter ce récit, suivis de près par les bègues et les adultes témoins ont eu davantage besoin de réfléchir par rapport aux deux autres groupes.

4. L'appréhension face au dictaphone

Nous n'avons pas demandé aux personnes si le dictaphone les dérangeait, cependant : 5 bègues, 4 adultes témoins et 1 musicien (celui qui manipulait compulsivement le tableau) ont signalé leur gêne d'être enregistré.

5. La dévalorisation

Parmi les bègues, 3 se sont excusés pour leurs accidents de parole. Un seul bègue a émis un avis négatif sur sa première histoire (« ça me saoule ce que vous me demandez, je ne sais pas raconter »). En revanche, 7 adultes témoins ont manifesté leur mécontentement par rapport aux récits qu'ils avaient imaginés (« c'est nul », « je n'ai pas d'imagination », « ça ne m'inspire pas », « je dis n'importe quoi », « vous ne vous adressez pas à la bonne personne pour demander ça »). Aucun musicien n'a émis d'avis négatif sur sa passation.

6. Les questions

Une fois la consigne donnée, certaines personnes ont eu besoin de reformulations. Parmi les bègues, une personne a eu besoin de précisions pour le premier récit (« donc je peux raconter ce que j'ai envie et comme je veux »). Une autre s'est arrêtée au milieu du deuxième récit pour être sûre qu'elle effectuait bien la consigne demandée (« ça va, c'est bien ça que vous voulez que je dise »). Parmi les adultes témoins, 8 ont eu besoin de reformuler la première consigne pour s'assurer de l'avoir bien comprise, 2 se sont assurés qu'à la troisième consigne, nous demandions un récit différent. Les musiciens n'ont pas posé de questions.

7. Le genre de musique écoutée

Toutes les personnes aiment la musique.

Parmi les bègues et les adultes témoins, nous avons relevé différents genres de musique écoutée : la pop pour 2 personnes, le rock pour 5 personnes, le jazz pour 2 personnes, l'électro pour 3 personnes le classique pour 1 personne. Une personne a ajouté que plus jeune, elle écoutait très fort la musique « pour se défouler ».

Parmi les adultes témoins : la réponse la plus courante a été « tout ce qui passe à la radio ». En général ils ont manifesté leur goût pour la musique mais ne se sont pas étendus sur le sujet.

Notre groupe de musiciens étant composé de personnes formées en conservatoire et la musique faisant partie intégrante de leur univers, tous ont une très bonne connaissance théorique et pratique de la musique classique. La plupart des musiciens ont reconnu les deux œuvres que nous proposions pour notre protocole. Même s'ils jouent tous de la musique classique, beaucoup ne se limitent pas à ce genre lorsqu'ils écoutent de la musique.

8. Appréciation de la passation

Nous avons demandé à chaque personne son ressenti après la passation. Les bègues ont apprécié les musiques proposées. Elles ont été qualifiées de « très belles », « apaisantes », « musiques de films faciles à raconter ». Nous avons été étonnées de ce ressenti si positif alors que ce genre de musique ne faisait pas partie de leurs habitudes d'écoute. Nous avons personnellement ressenti un apaisement et un climat beaucoup plus détendu à mesure de l'avancée de la passation. La personne qui avait très peu apprécié notre première consigne (« ça me saoule ce que vous me demandez ») est celle qui a le plus manifesté son plaisir par rapport à nos extraits musicaux. Finalement, alors que nous pensions que ces épreuves d'expression orale seraient difficiles pour eux, beaucoup ont apprécié la passation et se sont intéressés au mémoire en cours d'élaboration.

Quelques adultes témoins ont manifesté leur surprise par rapport à la passation et se sont encore excusés pour leurs récits imaginés. Certains ont aussi apprécié les musiques proposées, nous avons retrouvé les qualificatifs « calmes », « musiques comme celles qui font l'ambiance des jeux vidéos ». Nous n'avons pas ressenti l'apaisement qui était si manifeste avec les bègues. Les adultes témoins ont été beaucoup moins nombreux à poser des questions sur notre mémoire.

Les musiciens ont dans l'ensemble trouvé le protocole « amusant ». Ils ont pris la passation comme un jeu. Certains sont revenus sur les œuvres proposées et ont apprécié le choix du tableau impressionniste avec *la Sonate* de Franck[8]. Plusieurs ont demandé les noms des musiciens qui interprétaient les deux extraits et se sont renseignés sur l'instrument qui accompagnait le violon dans le *Nocturne* de Chopin[6] (normalement écrit pour le piano). Ils se sont aussi intéressés au mémoire en cours d'élaboration.

III. Interprétation des résultats

Nous incluons dans cette partie, à titre illustratif, la passation retranscrite d'un bègue, d'un adulte témoin et d'un musicien. Les autres passations sont rangées en pages annexes.

Voici la passation d'un adulte bègue, B5 :

1. Sur cette image, il y a un couple. On dirait que l'homme veut persuader la femme de quelque chose. On dirait qu'il insiste parce qu'elle tourne la tête, elle ne le regarde pas. Elle a l'air vexée et lui on dirait qu'il insiste en plus il a a la main une cracravache. il a l'air un peu, il a l'air de vouloir s'imposer, imposer ce qu'il dit et elle, elle est plutôt dans le dans la défense. Euh On dirait qu'ils avaient qu'ils étaient à une soirée du moins à une, qu'ils sortaient parce qu'ils sont très bien habillés surtout la dame elle est elle a une belle robe longue avec un beau chapeau assorti. Le monsieur est très élégant avec un nœud à sa cravate à à la à la à la à la chemise il a mis aussi un un chapeau voilà ça a l'air d'être des aristocrates des gens de la de la bourgeoisie de cette époque. Je dirais que c'est l'époque du dixdixneuvième siècle ils sont dans les bois ils devaient se promener ou la femme s'enfuyait une romance qui a mal tourtourné.

2. Sur cette image on voit un couple. Une femme et un homme d'âge mûr à peu près aux à peu près 35 ans au moins 35 ans. La femme a l'air plutôt triste et on dirait peut-être que le monsieur veut la réconforter voilà. C'est plus dans la mélancolie. En plus, ya de la lumière au niveau de l'herbe plutôt jaune pas des couleurs (...) plutôt être l'impression d'une d'une mélancolie jdirais pas jusqu'à de la tristesse mais comme la dame elle a le regard tourné non vers le monsieur mais plutôt vers le vide, vers les bois. On ne sait pas ce qu'elle regarde. Lui il la fixe peut-être pour pour comprendre pourquoi elle a l'air triste. Il a plutôt un air interrogateur, oui si en le regardant il a plutôt un air très interrogateur. Elle, elle a plutôt l'air fermé sur elle. Ils sont très, ce sont des gens très bien habillés elle a une très belle robe longue avec une traîne. On pourrait croire une belle journée de printemps parce que les arbres sont bien verts jdirais presque pas d'été parce que c'est pas assez lumineux par endroit, c'est quand même assez sombre. On imagine qu'ils sont dans un bois parce qu'il y a des arbres et c'est couvert et au niveau du sol il y a des branches voilà. Autrement c'est, c'est pas qu'un tableau très gai qui respire la joie de vivre. Il ne dégage pas de joie de vivre ce couple. Ils ont donc un problème à régler.

3. Je randonne beaucoup. Le l'expérience, la plus belle randonnée que je fais c'est St Jacques de Compostelle où je suis tranquille, où je n'entends rien à part le son des oiseaux. Je regarde la nature. Je prends beaucoup les fleurs en photo, les animaux, les vaches, les ânes, les moutons, tout ce qui est tranquille. Et, de marcher sans, sans stress, ne pas avoir d'horaire, ne pas avoir d'impératif, sauf le soir d'arriver, où est-ce que nous devons dormir, c'est très très reposant. J'ai besoin chaque année de faire ce vide autour de moi, en moi. Voilà.

Voici celle d'un adulte musicien, M3 :

1. Et bien c'est un couple qui s'était rencontré il y a assez longtemps quand ils étaient assez jeunes. A cette époque-là ils vivaient dans un village assez reculé de campagne et ils avaient une vie assez simple finalement. Ils ont eu un amour assez vif et assez innocent on va dire. Et puis l'homme, il a été obligé de partir loin, de l'autre côté du monde, aux Etats-Unis pour faire fortune. Elle a voulu l'attendre. Elle l'a attendu pendant des années et le jour où on les voit là, c'est le jour où il revient mais malheureusement elle a pas tenu assez longtemps et et elle a refait sa vie avec un homme qu'elle aimait pas forcément mais qui lui donnait une certaine sécurité. Et là ils se retrouvent pour en parler. Il essaye de la convaincre que lui il ne l'a pas oubliée mais la vie est passée. Et, ah oui mince faut que jdonne une fin. Et sauf qu'après cette conversation, elle va y repenser et effectivement, elle a toujours vécu un peu pour les autres, parce qu'elle a fait des enfants comme on lui demandait, parce que la société lui a demandé d'avoir une vie correcte et rangée et elle va y repenser assez longtemps. Et puis je sais plus si c'est dans « une vie » de Maupassant ou dans « Madame Bovary » mais un jour elle va décider de vivre pour elle. Et une fois que ses enfants seront grands elle va le rappeler enfin le rappeler comme ils faisaient à l'époque, et ils vont partir ensemble.

2. Alors c'est l'histoire de deux, deux personnes qui se sont rencontré très jeunes, qui ont et qui se sont plu assez vite ayant une espèce d'amour d'enfance, d'amour de d'adolescence mais assez intense mais qui a un peu illuminé toute la première partie de leur vie et malheureusement ils s'étaient promis de de jamais oublier ce bonheur là et de rester l'un pour l'autre toute leur vie mais malheureusement l'homme a été obligé de partir loin parce que la fortune l'a un peu obligé, carrément en Amérique on va dire, et la jeune femme a essayé de l'attendre très longtemps parce qu'elle est restée dans... Elle a essayé de conserver ce bonheur en elle mais la société et le temps et les obligations ont pesé et elle a pas pu l'attendre et là quand on les voit dans cette scène, c'est lorsque l'homme revient après avoir fait fortune très loin. Lui, il l'a pas oublié. Elle non plus mais au moment où on les voit euh. Pour elle, c'est impossible mais après quand elle y repense, il y a une espèce de nostalgie du, des vrais sentiments, de de de la vraie vie et après avoir beaucoup hésité, quand ses enfants auront plus besoin d'elle, elle va le suivre, pour retrouver le bonheur du du temps ancien, voilà.

3. Moi quand j'écoute ça, ça m'évoque d'abord une ambiance. Donc j'imagine bien un soir, une tombée du jour peut-être avec un peu de brume, pas pas pas dans notre région. Et J'imagine quelqu'un assis à une fenêtre, peut-être en train de fumer ou une activité un peu passe-temps, euh qui regarde descendre le soir mais qui a pas mal de regrets, qui est plongé dans ses pensées et qui peut-être. Moi j'imagine quelqu'un qui aurait perdu quelqu'un d'important et, pas qui est dans la révolte où pas qui est dans le désespoir mais avec plus d'amertume que ça en fait avec une espèce d'accep, d'acceptation désabusée et qui voit le le l'infini de sa vie qui se déroule devant lui avec avec le manque de cette personne qui a disparu et qui voit plus vraiment l'intérêt parce qu'on a tous l'habitude de vivre et que on est obligé de continuer.

Voici celle d’un adulte témoin, AT3 :

1. Alors sur l'image, je vois un monsieur, bien habillé avec un chapeau, une canne et une madame avec une grande robe blanche et un chapeau. Ils se promènent dans un sentier dans les bois. Le monsieur semble interpeller la madame, sûrement pour lui parler, pour lui poser une question. Euh, j'imagine que qu'ils se connaissent pas beaucoup, que c'est le monsieur qui a proposé à la madame de faire une promenade et que celle-ci semble pas avoir très envie de faire cette promenade parce qu'elle tourne un peu le dos au monsieur. Sûrement que le monsieur essaie de séduire la madame mais ça semble ne pas fonctionner.

2. Alors c'est le printemps, les oiseaux chantent. On entend au loin la rivière qui glougloutte. Deux personnes se promènent, un monsieur bien habillé avec son chapeau, son costume et sa canne, la madame avec une grande robe blanche et un chapeau. Ils se promènent dans la forêt, sur le sentier, d'un pas énergique. La madame semble contrariée, triste, le monsieur semble insistant et il tente de lui parler, en vain.

3. Alors je vois une scène qui se passe dans une prairie. C'est le printemps y a une montagne au loin, y a des fleurs partout dans la prairie, des arbres couverts de fleurs et de petits fruits en boutons. Euh, les oiseaux chantent y a des écureuils qui sautent d'arbre en arbre mais mais l'atmosphère est silencieuse peut-être pesante mais je sais pas ce qui se passe.

A. Interprétation des résultats du tableau d’analyse structurale des récits

1. Nombre de mots et durée des récits

Nous avons souligné que les musiciens avaient fourni les récits les plus longs au niveau du contenu. Comme la plupart connaissait le tableau et les œuvres, ils pouvaient se servir de ces informations pour introduire leur récit et n’ont plus eu d’hésitation une fois lancés. De plus, ils n’avaient pas d’appréhension face à la passation et donc se sont exprimés très librement et sûrement. La seule musicienne chez qui nous avions observé de l’anxiété n’a pas fourni des récits inférieurs aux autres ce qui montre que dans tous les cas, les musiciens ont une facilité d’expression et un accès à l’imagination supérieurs à nos autres groupes. Ils ont aussi un débit de parole plus rapide que les autres compte tenu du nombre de mots employés.

Malgré leur appréhension de se soumettre à un exercice d’expression orale, les bègues ont fourni un nombre de mots supérieur aux adultes témoins. Leur bégaiement ne les a pas mis en situation d’échec, ils ont réussi à élaborer des récits qui répondaient à nos consignes. Nous expliquons qu’ils aient les temps de récit les plus longs du fait de leur

difficultés de parole mais aussi du fait qu'ils ralentissaient leur débit dans leur effort pour ne pas bégayer.

Les adultes témoins sont très en dessous de nos deux autres groupes par rapport au nombre de mots employés. Ils ont eu beaucoup plus de mal à répondre à nos consignes et élaborer des récits a été un exercice difficile pour eux. De ce fait, ils ont des durées moins longues que nos autres groupes, les pauses contribuant beaucoup à remplir le temps de parole.

a) Dans le premier récit

Dans tous les récits, les musiciens ont employé plus de mots. Cependant, nous remarquons aussi que le premier récit est celui qui a donné le plus de mots pour les adultes témoins et les musiciens. Pour les musiciens, nous expliquons cela par le fait qu'ils ont analysé plus finement les détails du tableau. Pour les adultes témoins, nous avons trouvé qu'ils décrivaient davantage qu'ils ne racontaient et c'est le tableau qui leur a fourni cette possibilité.

b) Dans le deuxième récit

Pour ce récit, les bègues ont davantage fourni de mots que dans leurs autres récits. Avec l'introduction de la musique, ils ont tous modifié leur récit. Certains ont gardé la base d'un couple qui se promène en forêt et ont rajouté une ambiance et des sentiments à l'histoire, d'autres ont complètement transposé le lieu du déroulement de l'histoire. Parmi les adultes témoins, un seul a modifié légèrement son histoire. Les musiciens ont fait le lien entre le tableau et la musique en soulignant la cohérence de l'ambiance romantique qui faisait écho entre la peinture et la musique. Ils ont raconté la même histoire en donnant moins de détails visuels mais plus de précision sur l'ambiance suggérée par la musique.

c) Dans le troisième récit

C'est dans ce récit que nous avons le moins de mots pour tous nos groupes. Nous expliquons cela par le fait que les images qui ont aidé à construire l'histoire étaient les images mentales qui leur sont apparues au moment de l'écoute musicale. Le temps de réflexion avant de débuter le récit s'explique par le choix de l'image qu'ils ont voulu développer au cours du récit. L'histoire est moins longue parce qu'elle s'appuie sur une expérience personnelle mise en mots. Nous avons par ailleurs été impressionnées par la richesse imaginative et la précision avec laquelle les musiciens et les bègues ont réussi à nous transmettre ce que la musique leur avait évoquée. Beaucoup d'adultes témoins ont simplement commenté la musique sans élaborer d'histoire à partir de ce support.

d) entre le premier et le deuxième récit

En interprétant individuellement les résultats entre le premier et le second récit, nous remarquons que dans la majorité des cas, le premier récit a été plus développé que le second pour toutes les personnes. Cependant, dans le second récit, 30% des bègues ont employé plus de mots que dans le premier récit et comme les autres bègues ont fourni à peu près le même nombre de mots que dans le premier récit, cela explique que c'est dans

ce récit qu'on retrouve le plus grand nombre de mots en comptabilisant la somme des mots de tous les bègues dans ce deuxième récit.

e) entre le premier et le troisième récit

40% des musiciens et des bègues ont employé un nombre de mots plus important dans le troisième récit par rapport au premier. 50% des adultes témoins ont davantage parlé lors du troisième récit par rapport au premier récit. Au sein de notre population d'étude, nous avions un écart conséquent entre les personnes qui employaient peu de mots et celles qui en utilisaient beaucoup plus. Ce sont ici les personnes qui s'exprimaient peu qui ont davantage parlé lors du troisième récit mais l'écart entre elles et les personnes qui s'exprimaient beaucoup plus était trop important pour qu'en comptabilisant le nombre de mots total du troisième récit, cela ait un impact sur la quantité globale des mots employée pour chaque groupe d'étude.

f) Entre le deuxième et le troisième récit

L'information importante à tirer de cette analyse concerne les bègues. Ils sont toujours 40% à parler plus dans le troisième récit par rapport au second. Il faut mettre en relation cette information avec le pourcentage d'augmentation de la durée entre ces deux récits : seulement 10% des bègues augmentent leur temps de parole. Cela signifie que les difficultés de parole ont été moindres au fur et mesure de l'avancée de la passation et le débit meilleur. Nous avons expliqué que nous avions ressenti un climat plus détendu à mesure que les étapes avançaient, même si ce critère s'appuie sur un ressenti personnel et donc subjectif, il explique aussi qu'on ait pu avoir un relâchement des tensions dans la parole. Cela montre encore que le support musical a un impact sur l'expression.

Nous retiendrons donc de cette interprétation que les musiciens emploient plus de mots et ont un débit de parole plus important que nos deux autres groupes. Cependant, en comparant les récits nous avons remarqué que les bègues et les adultes témoins qui parlaient le moins augmentaient leur nombre de mots avec le support musical. De plus, ces mêmes personnes bègues n'ont pas augmenté leur temps de récit ce qui témoigne de l'impact de la musique sur leur débit de parole et également sur leurs difficultés de parole.

Nous proposons de nous intéresser maintenant à l'interprétation de l'analyse des morphèmes grammaticaux.

2. Les morphèmes grammaticaux

a) Dans chaque récit

Malgré le fait que les musiciens emploient plus de mots que les autres, l'analyse des résultats mettait en évidence un emploi similaire des morphèmes grammaticaux pour nos trois groupes de population d'étude. Les structures syntaxiques complexes comme les propositions subordonnées conjonctives et relatives sont autant utilisées par les bègues,

les musiciens et les adultes témoins ce qui indique qu'ils maîtrisent tous la syntaxe de la langue.

b) Entre les récits

L'analyse individuelle entre les récits montre qu'avec l'introduction de la musique certaines catégories de morphèmes grammaticaux augmentent considérablement.

Les bègues sont 40% à employer plus de conjonctions entre le récit 1 et 2, 60% entre le récit 1 et 3 et 70% entre le récit 2 et 3. Nous expliquons cela par le fait que l'implication dans les récits les amène au fur et à mesure à employer des tournures de phrase avec plus de propositions subordonnées conjonctives comme « je pense que, « j'imagine que ». Mais nous exploiterons cela plus longuement avec l'interprétation de nos résultats de la seconde analyse consacrée à ce point de la sémiologie du bégaiement.

Pour les déterminants aussi, les bègues sont ceux qui ont l'augmentation la plus importante. Nous interpréterons ces chiffres lorsque nous commenterons les résultats des morphèmes lexicaux car le déterminant étant lié au substantif, nous retrouvons des résultats similaires en comparant l'emploi des substantifs entre les récits.

Les adverbes offrent aussi une nette augmentation mais cette fois davantage pour les adultes témoins et les musiciens. Nous avons expliqué dans notre partie théorique qu'ils précisent le sens du verbe en y ajoutant une indication sur la manière, la quantité, le lieu ou le temps de l'action ou de l'état rapporté par le verbe. Leur augmentation avec l'introduction d'un support musical indique donc que ce support donne plus de précision à la mise en mots de la pensée de ces deux catégories de personnes.

Nous retiendrons donc de cette interprétation que nos trois groupes s'expriment avec une richesse syntaxique homogène. L'augmentation des conjonctions chez les bègues est liée à l'implication dans les récits, celle des adverbes pour les adultes témoins et les musiciens trouve une explication davantage sur le plan sémantique que syntaxique.

Nous allons nous pencher sur l'interprétation des déterminants dans notre prochain paragraphe consacré aux morphèmes lexicaux.

3. Les morphèmes lexicaux

a) Dans chaque récit

Les résultats que nous avions relevé pendant notre analyse montrent que les musiciens emploient davantage de substantifs que les bègues et les adultes témoins. Nous avions glissé dans notre interprétation du nombre de mots que les musiciens étaient plus créatifs dans leurs récits ce qui expliquait en partie pourquoi ils employaient plus de mots. Cette créativité explique que là encore, ils emploient plus substantifs puisque dans notre partie théorique nous avions relevé que Grevisse(23) définissait le substantif comme servant à désigner les êtres, les choses, les idées. Les adjectifs que Grévisse(23) désignait comme étant des mots que l'on joint au nom pour le qualifier ou pour le déterminer sont aussi

davantage utilisés par les musiciens. Participant à la précision de la pensée mise en mots, ce chiffre confirme que les musiciens ont une expression plus riche par rapport aux bègues et aux adultes témoins. La diversité des morphèmes sémantiques employés est similaire pour nos trois groupes.

b) Entre les récits

Nous avions remarqué que les bègues employaient davantage de déterminants avec l'introduction de la musique mais comme l'utilisation du déterminant est relative à l'emploi des substantifs, nous allons donner notre explication maintenant que nous interprétons les résultats des morphèmes lexicaux. Même si dans l'ensemble, nos avions établi que les musiciens employaient plus de substantifs que les bègues, en nous penchant sur les résultats pris individuellement nous remarquons que les bègues emploient de plus en plus de substantifs au fur et à mesure des étapes du protocole. Ils sont donc plus sensibles que les autres au sens porté par la musique puisqu'elle leur permet de développer des idées en plus grand nombre et donc d'être plus créatifs.

Grévisse(23) liait le verbe au sujet lorsque nous avions donné sa définition du verbe, or le sujet étant le plus souvent un substantif cela nous permet de lier le substantif au verbe. Effectivement, les bègues sont ceux dont l'emploi des verbes augmente avec le support musical ce qui illustre bien notre raisonnement d'après la définition de Grévisse(23). D'après ces résultats, nous confirmons que la musique augmente la créativité des bègues.

En revanche, pour les adjectifs, les musiciens même pris individuellement sont ceux dont la production augmente le plus. Ainsi, chez eux la musique agit davantage sur les structures qui précisent la pensée que sur celles indispensables à sa mise en mots.

Si nous nous penchons maintenant sur la diversité des morphèmes lexicaux employés, force est de constater que dans notre groupe des adultes témoins, nombreux étaient ceux qui employaient 100% de mots différents (et que nous n'avons donc pas compté comme des augmentations entre les récits) parmi les substantifs, les verbes et les adjectifs. Cependant, comme ils emploient moins de mots que les autres, il est plus aisé pour eux de ne pas employer deux fois le même terme. Après eux, viennent les musiciens puis les bègues. Pourtant, au vu de l'écart important du nombre de mots employés par eux par rapport aux musiciens et aux bègues, nous ne pouvons pas conclure que ces chiffres témoignent d'une richesse dans la diversité de l'emploi des morphèmes lexicaux des adultes témoins.

Nous retiendrons donc de cette interprétation que sur le plan sémantique, les musiciens ont une expression plus riche que les bègues et les adultes témoins. Cependant nous avons remarqué une nette augmentation des substantifs pour les bègues dès lors que nous introduisions la musique dans le protocole. Cela témoignait de l'impact du sens de la musique sur leur expression alors que la catégorie des adjectifs montrait que sur les musiciens, elle agissait davantage pour préciser la pensée que dans sa formation. La musique a aussi fait évoluer l'expression des adultes témoins sur le plan sémantique mais les résultats ne nous ont pas permis de relever un point particulièrement significatif à commenter.

Nous proposons de nous intéresser maintenant à une seconde interprétation, celle consacrée à l'implication dans les récits.

B. Interprétation des résultats de l'analyse de l'implication dans les récits

1. Pronoms « je, me, m' »

Nous avions exposé dans notre partie théorique que s'impliquer dans un récit revenait à dévoiler une partie de sa personne en partageant ses idées personnelles dans sa parole. Pour ce faire, employer un pronom personnel à la première personne du singulier est incontournable. Nous allons commenter la liberté avec laquelle nos trois groupes emploient ces pronoms et si celle-ci varie avec l'introduction de la musique.

a) Dans le premier récit

Nous avions émis l'hypothèse que le point sémiologique du bégaiement qui a motivé ce second tableau d'analyse pourrait être mis en évidence grâce à l'interprétation des résultats. Effectivement, dans ce premier récit, le pourcentage de pronoms « je, me, m' » était nettement inférieur pour les bègues par rapport aux adultes témoins et aux musiciens. Ce premier récit est celui pour lequel l'ensemble des personnes a le moins utilisé ces pronoms. Nous demandions un récit à partir d'un tableau donc les personnages principaux étaient donnés : un homme et une femme, ce qui impliquait l'emploi des pronoms « il » et « elle ». Cependant nos adultes témoins et nos musiciens ont glissé des avis personnels dans leur récit, ce qui explique que les pronoms « je, me, m' » soient tout de même présents dans leur discours. Les bègues ont nettement moins donné leur avis sur le tableau, ce qui illustre bien leur manque d'implication dans le récit.

b) Dans le second récit

L'introduction de la musique n'a pas occasionné davantage d'implication pour les musiciens. Le pourcentage d'utilisation du pronom « je, me, m' » augmente pour les adultes témoins et, pour les bègues il double dans ce second récit. Nous avions vu dans l'interprétation de notre premier tableau, grâce à l'augmentation des substantifs parmi les morphèmes lexicaux, que les bègues étaient plus sensibles que les autres au sens porté par la musique. Cela se vérifie encore avec l'emploi des pronoms personnels d'implication : les bègues posent un avis sur ce que la musique leur évoque et en quoi elle modifie leur perception du tableau (« je pense que, je trouve que, ce que j'entends me fait dire que »). De même, cela rejoint l'interprétation que nous avions donnée à l'augmentation des conjonctions parmi les morphèmes grammaticaux avec l'introduction de la musique.

c) Dans le troisième récit

C'est le récit qui compte le plus grand nombre de pronoms personnels d'implication pour nos trois groupes. Cependant là encore, les bègues sont ceux qui en emploient le plus. C'est aussi pour eux que l'écart d'utilisation de ces pronoms entre le premier et le troisième récit est le plus significatif puisqu'au départ ils en employaient moins que les autres groupes. La musique les a donc amenés plus que les autres à se dévoiler et s'investir dans leur parole. D'ailleurs, certains bègues ont commencé ce récit en m'expliquant que la musique leur avait évoqué un souvenir et qu'ils allaient me raconter une histoire tirée de leur propre expérience. En témoigne la première phrase du récit de P. : « Je randonne beaucoup. L'expérience, la plus belle randonnée que j'ai fais c'est St Jacques de Compostelle où je suis tranquille, où je n'entends rien à part le son des oiseaux » et celle de A. : « En fait là ben je peux te raconter l'histoire de moi-même ».

d) Entre les récits

Lorsque nous nous penchons sur le pourcentage d'augmentation des pronoms « je, me, m' » par personne au sein de chaque groupe, les résultats corroborent notre interprétation des chiffres obtenus pour l'ensemble de chaque population d'étude. Pris individuellement, les résultats nous montrent qu'entre un récit sans musique et un récit avec musique, que ce soit entre le récit 1 et 2 ou entre le récit 1 et 3, 80% de nos bègues ont davantage utilisé de pronoms personnels d'implication dès lors que nous introduisions un support musical. Nous ne retrouvons pas ces chiffres dans nos deux autres groupes ce qui témoigne de l'impact de la musique sur l'implication dans le récit chez le bègue.

2. Les verbes de perception / sens

Nous avions établi dans la partie théorique que puisque les verbes de perception donnaient des informations à propos de sentiments et de ressentis, ils permettaient de manifester une plus grande implication lors d'une prise de parole.

a) Dans les récits

Nos résultats montrent qu'entre nos trois groupes, les adultes témoins sont ceux qui utilisent le plus de verbes de perception. Malgré cela, pour nos trois groupes, nous constatons que les personnes emploient majoritairement des verbes d'action. La catégorie « perception / sens » est beaucoup moins utilisée que celles de « verbes d'état » et « verbes d'actions » aussi bien pour les bègues que les adultes témoins et les musiciens. Nous avons besoin de regarder les pourcentages d'augmentation de chaque personne entre les récits pour savoir si nous pouvons tirer une interprétation de l'utilisation de cette catégorie de verbes.

b) Entre les récits

Pris individuellement, les résultats montrent qu'entre le récit sans musique et ceux élaborés à partir d'un support musical, plus de la moitié des personnes de chaque groupe emploie davantage de verbes de perception. Cependant, les pourcentages d'augmentation sont assez similaires à nos trois groupes. Nous pouvons conclure de ces chiffres, que la musique amène à employer plus de verbes de perception mais avec cet item, les bègues

n'augmentent pas leur production plus significativement que les adultes témoins ou les musiciens.

3. Les adjectifs avec présence de jugement et d'affect

Notre partie théorique montrait que certains adjectifs jouaient aussi un rôle dans l'importance de l'implication du locuteur lors d'une prise de parole. Certains sont porteurs de jugement et d'affect, c'est pourquoi les employer revient à donner un relief plus personnel à sa pensée mise en mots.

a) Dans le premier récit

La majorité des adjectifs employés dans le premier récit ne présente aucun jugement ni affect pour nos trois groupes. Nous avons relevé par exemple « longs, verts, petit, grande, blanche, fleuri ». Les bègues sont ceux qui emploient le plus d'adjectifs sans jugement ou affect dans ce récit mais les résultats sont très proches entre nos trois catégories. Cela ne nous permet donc pas d'affirmer que les adjectifs montrent que les bègues sont moins impliqués que les autres dans ce premier récit.

b) Dans le second récit

L'introduction de la musique a inversé les chiffres pour les musiciens et les bègues. Les adultes témoins continuent d'employer plus d'adjectifs sans jugement ni affect. La différence entre les résultats des bègues et des musiciens est assez importante pour que nous affirmions que l'impact de la musique sur l'expression orale des bègues est plus significatif que pour nos deux autres groupes. Nous avons plusieurs fois relevé dans notre partie pratique que l'émotion et la puissance de la sémantique musicale étaient un support que les bègues employaient davantage que nos autres groupes pour s'exprimer et ce dernier critère d'analyse apporte un argument de plus à ce constat.

c) Dans le troisième récit

Les bègues sont les seuls à employer plus d'adjectifs témoignant de l'implication dans le récit par rapport aux adjectifs avec absence de jugement ou d'affect. Ces chiffres mettent encore en évidence l'influence de la musique sur leur implication dans le récit.

d) Entre les récits

Les pourcentages d'augmentation par personne dans chaque groupe sont aussi plus importants pour les bègues. Cet impact de la musique sur l'expression chez le bègue se vérifie donc aussi pour chaque personne prise individuellement.

Nous avions élaboré ce tableau d'implication dans le récit afin de mettre en évidence le manque d'implication des bègues dans leur expression par rapport aux autres groupes et pour savoir si la musique pourrait nous permettre de travailler ce point de la sémiologie du bégaiement. Nous retiendrons de l'interprétation de ce tableau qu'effectivement ce point sémiologique s'est vérifié dans le récit sans musique mais qu'avec l'introduction du

support musical, ils se sont davantage impliqués dans les récits. D'ailleurs, ce sont eux qui emploient le plus de pronoms personnels et d'adjectifs d'implication dans l'étape finale du protocole. Ainsi, non seulement la musique a un impact certain sur ce point sémiologique mais les résultats montrent encore qu'elle les amène à s'impliquer davantage que nos deux autres groupes de population.

IV. Application de la partie théorique en stage de quatrième année d'orthophonie

Au premier semestre, nous sommes allée en stage à l'accueil de jour de la Villa Helios à Nice auprès de patients atteints par la maladie Alzheimer. Lors de ce stage, nous avons été encadrée par une maître de stage extrêmement bienveillante qui nous a encouragée à introduire la musique dans nos rééducations et nous a laissé créer et utiliser notre matériel en toute liberté. Nous avons ainsi pu expérimenter les liens entre musique et récit qui ont occupé la place centrale de la partie théorique de ce mémoire. Quand bien même notre protocole expérimental mettait en avant la pathologie du bégaiement, nous avons jugé intéressant d'inclure cette expérience auprès des patients touchés par la maladie d'Alzheimer parce que d'une part, de nombreuses recherches ont déjà prouvé que la musique était bénéfique dans les thérapies auprès de ces patients et d'autre part, cette expérience nous a permis de mettre en pratique les réflexions qui ont guidé nos recherches dans la partie théorique.

1. La population

Les patients que nous avons côtoyés au cours de ce stage passent la journée à la Villa Helios et rentrent chez eux chaque soir. Divers ateliers leur sont proposés chaque jour, dont un atelier orthophonique. Nous avons introduit la musique avec un groupe de six personnes (quatre dames et deux messieurs). Toutes les personnes avaient encore de bonnes capacités expressives et les difficultés sur le plan cognitif étaient assez homogènes au sein du groupe (mémoire, manque du mot, logique et raisonnement, langage élaboré). Elles connaissaient et appréciaient la musique classique.

2. Introduction de la musique dans une thérapie de groupe auprès de patients Alzheimer

Nous avions abordé cette introduction de la musique dans le groupe comme une expérience au cours d'une séance. Nous avions à cet effet imaginé le premier exercice « musique et images » que nous expliquerons par la suite. Nous n'avions pas envisagé dès le départ que nous pourrions utiliser ce support pendant tout le semestre que nous avons passé avec ce groupe. Cependant, ce premier essai nous a encouragée à renouveler l'expérience, à poser des objectifs et à élaborer une ligne de conduite qui nous a permis d'établir une progression au fil des séances. L'explication des divers exercices est donnée en suivant le même ordre de progression que nous avions proposé au groupe. Notre

maître de stage, elle-même violoncelliste nous a aidée à enrichir nos séances grâce à ses interventions. Par exemple, lorsqu'un débat s'y prêtait, elle utilisait des chansons de musique française connues des patients et ils retrouvaient les paroles, ou bien à partir d'une des musiques que nous proposions, elle énonçait un proverbe que les patients expliquaient.

Nous allons dès à présent expliquer les exercices que nous avons utilisés en séance en donnant la consigne, un exemple précis, nos références théoriques, quels processus cognitifs nous avons voulu travailler avec les patients et comment cet exercice s'est effectivement déroulé en pratique.

a) Musiques et images

Nous avons fait écouter une musique aux patients et leur avons proposé de choisir entre quatre images celle qui illustrait le mieux la musique.

Exemple : La musique : *L'orage* de *La Symphonie Alpestre* de Richard Strauss avec les images :









Nous avons appris dans notre partie théorique que de nombreux processus cognitifs étaient à l'œuvre au moment d'une écoute musicale. Les images auditives qui persistent et reviennent régulièrement font évoluer l'œuvre sur le plan sémantique. Ce procédé de persistance auditive, associé à une flexibilité mentale nécessaire à la progression du sens en musique, nous ont poussée à proposer cet exercice.

En effet, sur le plan cognitif les patients ont dû :

- élaborer une représentation mentale (grâce aux images auditives) à partir d'une musique

- comparer cette représentation à celles proposées (donc les quatre images) c'est-à-dire confronter une impression auditive à un support imagé

- faire le choix de l'image correspondante et par là même opérer une sélection

- travailler l'évocation en oralisant l'image choisie c'est-à-dire en recherchant dans son stock lexical le mot correspondant à l'image

En pratique, cet exercice a bien fonctionné. Les patients se sont prêtés au jeu très facilement et allaient jusqu'à justifier leur choix en montrant quels passages de la musique étaient les plus évocateurs de l'image choisie. En général, nous faisions un tour de table pour demander à chacun quelle image leur semblait correspondre à la musique. Bien qu'ils choisissaient régulièrement tous la bonne image, ils justifiaient leur choix avec leurs propres mots, c'est pourquoi nous n'avons pas eu l'impression que certaines personnes se laissaient porter par le groupe.

b) Musiques et mots

La consigne reste similaire à l'exercice précédent sauf qu'il faut maintenant associer la musique à des mots.

Exemple : La musique : l'ouverture de l'opéra *Der Fliegende Holländer* de Wagner[13] avec les mots : « conquérant », « pleutre », « insipide »

Nous nous sommes donc toujours appuyée sur la persistance des images auditives qui fait advenir le sens en musique pour justifier cet exercice. Nos lectures de Proust qui a mis en mots la musique et en a aussi fait un des fils conducteurs de son œuvre nous ont également conduite à vouloir utiliser directement des mots pour servir de support sémantique à l'interprétation des images auditives.

Cet exercice met en jeu plusieurs processus cognitifs :

- élaborer une représentation mentale (grâce aux images auditives) à partir d'une musique

- confronter cette représentation à des mots et donc avoir de bonnes capacités de décentration pour être capable de passer directement d'une impression auditive à un concept

- faire le choix du mot correspondant et par là même opérer une sélection

En pratique, après avoir expliqué la consigne, les personnes doutaient de la possibilité d'associer un mot à une musique. Cependant, une fois l'exercice lancé, elles ont facilement réussi à choisir un mot parmi ceux proposés. Nous donnions les mots avant de faire écouter l'extrait musical et nous les laissions en évidence sur la table pour qu'elles puissent s'y référer pendant l'écoute. Certaines personnes donnaient leur réponse pendant l'écoute, d'autres attendaient la fin de l'extrait et relisaient les mots avant de faire leur choix. En général, tous choisissaient le même mot mais lorsque ce n'était pas le cas, un débat s'ouvrait où chacun justifiait son choix. Par exemple, nous avions fait écouter *la Sarabande* de Haendel et proposé les mots « solennel, comique, terrifiant ». Nous attendions la réponse « solennel » et la majorité du groupe avait opté pour cette réponse sauf deux personnes qui avaient choisi « terrifiant ». Dans ces cas-là, nous évoquions le caractère personnel de l'interprétation d'une musique pour donner raison à tout le groupe. Pour cet exemple-là notamment, peut-être n'aurions-nous pas dû proposer ces deux mots par rapport à cette musique. L'écart entre le « solennel » et le « terrifiant » peut-être assez restreint selon les personnes.

c) Musiques et devinettes

Nous avons proposé des devinettes en utilisant volontairement un vocabulaire assez soutenu. Nous posions la devinette et :

- soit les patients trouvaient la réponse directement (cela a rarement été le cas) et alors nous faisions entendre un extrait musical pour savoir s'il correspondait à leur réponse

- soit nous les laissions émettre des hypothèses sur la réponse puis nous leur proposions une musique qui devrait les aider à répondre (c'est souvent ainsi que s'est déroulé cet exercice).

Exemple : La devinette : *« Son vol est une danse hypnotisante. Il tourne inlassablement autour des points lumineux, attiré par la chair bronzée des soirées estivales »* avec : *La danse du moustique* extrait des 44 duos pour violons de Bartok[3].

Nous nous sommes appuyées une fois de plus sur les propriétés sémantiques de la musique mais cette fois, nous la proposions secondairement sans lui associer de support sémantique prédéfini. L'écoute seule a guidé l'auditeur vers la réponse à la devinette.

Sur le plan cognitif avec cet exercice nous avons voulu :

- travailler sur des structures langagières soutenues ou métaphoriques non usitées au quotidien

- mettre en relation le support musical et le support phrastique

- rechercher des indices dans la musique pour donner du sens à ces structures langagières qui laissaient souvent les patients dubitatifs

- travailler les capacités de déduction à partir de l'indice musical.

En pratique, les devinettes ont effectivement interpellé les patients qui ont souligné l'étrangeté des structures employées et le langage soutenu peu usité au quotidien et dont le sens paraissait en conséquence plutôt lointain. Cependant, ils se sont une fois de plus prêtés au jeu. Par exemple, pour la devinette du moustique ils ont relevé « danse hypnotisante » et « chair bronzée » comme structures qui ne faisaient pas sens. Ils ont émis l'hypothèse qu'il s'agissait d'un oiseau parce que la devinette commençait par « vol ». La musique leur a donné la réponse très rapidement. En l'écoutant, certain ont mimé le vol du moustique qui tourne en rond, d'autres ont tapé dans les mains comme pour écraser un moustique. Ils ont alors repris eux-mêmes les termes de la devinette en commentant leur sens.

d) Musiques et fluences

Cet exercice a été intégré aux exercices précédents lorsque le thème abordé s'y prêtait. Nous demandions alors aux patients de nous énumérer tout ce à qui se rapportait au thème en question.

Exemple : Après la devinette du moustique, une fois la musique entendue et la réponse donnée, nous avons fait entendre une nouvelle fois la musique *La danse du moustique* extrait des 44 duos pour violons de Bartok[3] puis nous avons proposé de lister le maximum de termes en rapport avec le moustique.

A travers notre protocole expérimental, nous avions montré que la musique avait un impact sur l'expression orale, notamment sur les morphèmes lexicaux, c'est-à-dire ceux

qui étaient porteurs du sens d'une phrase. Comme nous n'avons pas testé notre protocole sur les patients Alzheimer, nous ne pouvons pas affirmer que la musique influence aussi leur expression orale. Cependant les résultats de notre partie pratique montraient une évolution dans l'expression des bègues comme des musiciens et des adultes témoins. Cela nous inviterait à généraliser cette influence de la musique. De plus des recherches ont déjà rapporté les bénéfices de la musique dans la maladie d'Alzheimer. Pour toutes ces raisons, nous avons voulu proposer cet exercice de fluence à notre groupe de patients.

Sur le plan cognitif, cet exercice nécessite de :

- se concentrer sur un thème sans partir sur un nouveau sujet

- rechercher dans son stock tout le champ lexical se rapportant au thème et donc pouvoir faire appel à toutes ses connaissances sur le sujet

- faire appel à ses capacités d'évocation

- rebondir sur le mot proposé par une autre personne pour enrichir la liste d'un nouveau mot

- inhiber la proposition d'un mot lorsqu'il a déjà été donné par une autre personne.

En pratique, nous avons été impressionnée comme souvent avec les patients atteints par cette maladie, de la richesse de leurs connaissances. Pour continuer sur l'exemple du moustique, nous avons demandé aux patients de nous dire un maximum de termes s'y rapportant. Nous écrivions les réponses sur un tableau. Juste après l'écoute du morceau *La danse du moustique* de Bartok[3], ils ont proposé divers adjectifs se rapportant au vol, puis ils sont passés à la description physique du moustique, ensuite ils en sont venus à évoquer des termes scientifiques tirés de leurs connaissances personnelles parmi lesquels « radeaux » (nom des œufs pondus directement à la surface de l'eau), « nymphe » (stade précédent le stade adulte), des noms de marécages connus pour abriter de nombreux moustiques, des noms d'espèces de moustiques. Eux-mêmes étaient très fiers et étonnés de toutes ces connaissances qui refaisaient surface à mesure qu'on avançait dans l'exercice.

e) Musiques et textes

Nous lisions un texte écrit pour raconter l'histoire d'un morceau de musique. Nous faisions écouter une musique et demandions si elle était en rapport ou non avec le texte et pourquoi.

Exemple : *« Minuit sonnait au clocher de l'église, lorsqu'une musique venue du tréfonds des abîmes répandit un charme mortuaire dans le cimetière. Les corps privés de leur enveloppe de chair et libérés de leur prison de pierre glacée tournoyaient joyeusement autour de leurs sépultures. La danse macabre avait rendu vie aux habitants de la nécropole. Mille squelettes virevoltèrent cette nuit-là, ensorcelés par des rythmes diaboliques sortis tout droit des Enfers. »* et La Danse Macabre de Saint Saëns.

Notre partie théorique a démontré combien récit et musique étaient proches, au point que les outils d'analyse de l'un permettaient également d'analyser l'autre (cf le modèle de Greimas appliqué à la musique par Grabocz). Cette analogie dûment établie nous a encouragée à créer des textes en utilisant une fois de plus un vocabulaire soutenu et des structures assez déstabilisantes pour nécessiter l'aide du support musical pour donner du sens à l'ensemble.

Sur le plan cognitif cet exercice nécessite de :

- stocker en mémoire des termes qui ont déjà été connus mais ne font plus sens

- chercher dans la musique les indices qui permettront de retrouver le sens de ces termes

- faire appel aux capacités de décentration, d'adaptation et de flexibilité mentale pour passer d'un support phrastique à un support musical

- juger de l'adéquation ou non des deux supports.

En pratique, lorsque nous avons expliqué l'exercice, la consigne n'a soulevé aucune interrogation contrairement au moment où nous avions proposé l'exercice 2 avec les mots et la musique. Nous avons proposé tous ces exercices dans l'ordre dans lequel nous les présentons ici. Cet exercice mettant en jeu musique et texte a donc été abordé à la fin du semestre, lorsque les patients étaient habitués à ce que nous proposions des jeux musicaux depuis déjà de nombreuses séances.

Nous avons essayé d'aborder cet exercice de différentes manières :

- Nous avons tenté de proposer la lecture de deux textes différents et seulement ensuite de faire entendre la musique. Seulement, après l'écoute de la musique les patients ne se souvenaient plus des deux textes.

- Nous avons alors recentré notre exercice sur la lecture d'un seul texte. Une fois le texte lu, les patients commentaient leur ressenti par rapport au texte et notamment leur incompréhension. Nous faisions alors entendre la musique suite à quoi, ils débattaient une nouvelle fois du texte et donnaient un sens aux structures ambiguës qui les avaient interpellés. Pour redonner du sens au texte appréhendé dans sa globalité, nous le relisions une seconde fois puis les patients le résumaient avec leurs propres mots.

- Nous avons aussi essayé de confronter la lecture du texte à des musiques différentes afin que les patients choisissent la musique qui correspondait le mieux. Nous choisissions alors seulement des extraits significatifs et non les morceaux en entier. L'exercice a fonctionné avec deux musiques maximum, après la troisième ils ne se souvenaient plus du texte.

f) Raconter la musique

L'exercice consistait à raconter une histoire à partir d'une musique.

Exemple : L'écoute de *La Sonate* de Franck[8] suivie du récit imaginé à partir de cette musique

Sur le plan cognitif cet exercice a permis de travailler :

- la décentration et la flexibilité mentale pour mettre des mots sur un support musical

- l'attention qui a dû rester soutenue pendant tout le morceau

- les doubles tâches : écouter et élaborer en même temps une histoire

- la précision et la richesse du vocabulaire pour mettre en mots la pensée la plus précise possible

- la logique et le raisonnement pour raconter en commençant par poser le cadre, présenter les personnages, les péripéties jusqu'à trouver une fin à l'histoire

- écouter, tenir compte et rebondir sur les idées d'une personne pour y ajouter sa vision personnelle.

Dans la pratique, cet exercice a été réalisé une seule fois, lors de l'avant dernière séance de notre stage. Notre matériel pour cet exercice se compose donc d'un seul morceau. Celui-ci est en lien direct avec notre protocole de mémoire puisque nous avons choisi *La Sonate* de Franck[8] dont nous nous sommes servies pour la seconde étape du protocole. Cependant, contrairement au protocole, nous l'avons fait entendre en entier. Nous avons ensuite demandé aux patients de nous raconter quelle histoire leur évoquait cette musique. Nous aurions pu faire entendre *le Nocturne* de Chopin[6] que nous avions choisi pour la troisième étape du protocole mais du fait qu'il avait très souvent donné lieu à des histoires assez tristes, nous avons préféré proposer *La Sonate* de Franck[8] pour ne pas risquer d'impacter sur le dynamisme et l'enjouement de notre groupe.

Suite à l'écoute de la musique, nous avons été surprises de la ressemblance du début de leur histoire imaginée et du tableau de Monet que nous avions proposé dans notre protocole. Le duo violon/piano a été interprété comme un couple distingué se promenant, dans une ambiance paisible et romantique. Les patients ont imaginé cette histoire à l'époque de leur propre jeunesse. Ils y ont ajouté des péripéties faisant écho aux aléas de la vie auxquels une personne d'un âge avancé a pu être confrontée et ont clôt le récit sur un dénouement heureux.

Ainsi, cette expérience d'un semestre à la Villa Helios nous a permis de mettre directement en pratique les réflexions qui ont motivé l'élaboration de ce mémoire. Nous avons pu exploiter nos connaissances théoriques en les adaptant à la pratique de l'orthophonie. La volonté, le plaisir et l'intérêt des patients nous ont confortées dans l'idée que la musique est un formidable outil de travail à exploiter tant sur un plan

cognitif que pour maintenir la communication ou enrichir l'expression. Le bilan de cet expérience fait écho aux paroles de Platon sur lesquelles nous avions ouvert ce mémoire, à savoir que *« la musique donne des ailes à la pensée »* et dont nous avons pu éprouver toute la justesse…



La tristesse du roi (1952), Henri Matisse

CONCLUSION

Toutes les histoires ont une fin. Celles des livres d'enfants se closent sur un dénouement heureux et propice à faire advenir des rêves plus merveilleux encore. Les ouvrages destinés aux plus grands renferment des pages nourries d'instants de vie qui font écho à l'existence de chacun. Les lignes prennent vie parcourues par des yeux assez experts en joie et en peine pour pouvoir apprécier la juste beauté d'une fin tragique.

Comme les derniers mots d'une histoire, les dernières notes d'un morceau de musique sont essentielles pour construire le dénouement musical. Elles donnent naissance à une cadence dont la puissance évocatrice est telle que toute la musique fait sens à l'instar d'un morceau de vie.

Mais pour l'heure, c'est la conclusion de ce mémoire qui nous préoccupe. Aussi, avant de la conduire au point final, nous proposons de revenir une dernière fois sur les théories développées dans notre partie théorique puis nous rappellerons les résultats qui ont marqué notre partie pratique.

La musique est une histoire de sons qui fait sens en orthophonie : telle a été la réflexion princeps qui a motivé l'élaboration de ce mémoire. Elle a guidé nos recherches théoriques et nous a amenée d'abord à trouver des analogies entre musique et langage. Pour ce faire, nous avons prouvé que beaucoup des fonctions de Jakobson existaient en musique et nous avons développé les outils grammaticaux et lexicaux du langage et de la musique. Par la suite, ces observations nous ont poussée à conduire notre étude plus en avant en se recentrant sur les analogies entre musique et récit. A cet effet, nous avons énoncé les règles régissant la structure, la syntaxe, le rythme et la cohérence des récits avant de les mettre en parallèle avec celles que suit la musique. Nous sommes allée jusqu'à appliquer à la musique les théories du grammairien Greimas à travers la mise sous schéma actanciel du *Prince des bois* de Bartok et l'analyse des ouvertures de Berlioz. Ces illustrations de la narrativité en musique prouvent qu'une partition de musique peut s'analyser à la manière d'un récit. Cette réflexion dûment prouvée, nous avons ensuite voulu montrer qu'inversement, la littérature pouvait aussi être analysée grâce à la musique. Pour cela, nous avons proposé une analyse de l'œuvre de Proust car il se sert de la musique comme d'un fil conducteur à travers toute sa *Recherche du temps perdu.* Ces analogies ainsi établies nous ont finalement conduite à positionner la musique dans le domaine du soin. Ainsi, nous avons alors expliqué ce qu'était la musicothérapie puis, pour recentrer notre sujet sur l'orthophonie, nous avons développé la TMR de Van Eeckout. Pour introduire la pathologie du bégaiement sur laquelle nous avons travaillé dans la partie pratique, nous avons par la suite exposé les méthodes d'orthophonistes spécialisés dans les thérapies du bégaiement, qui utilisent la musique dans leurs rééducations. Nous avons finalement conclu notre partie théorique sur les raisons qui nous ont amené à choisir le bégaiement dans notre étude pratique, à savoir : le point sémiologique du manque d'implication des bègues dans leurs prises de parole éclairé par l'analogie entre musique et récit.

Pour cette seconde partie du mémoire, nous avons élaboré un protocole expérimental. Nous l'avons conçu en trois étapes afin d'introduire progressivement la musique et de

pouvoir mesurer son impact sur l'expression orale. Nous l'avons proposé à une population d'étude divisée en trois groupes de dix personnes : les adultes bègues, les adultes musiciens et les adultes témoins. Dans un premier temps, nous leur avons demandé d'élaborer un récit à partir d'une image, puis, dans un second temps, ils ont entendu une musique se rapportant à l'image. Suite à cette écoute, ils ont de nouveau raconté leur histoire avec la possibilité de la modifier s'ils le souhaitaient. Enfin, dans un troisième temps, ils ont entendu une musique différente et uniquement à partir de cette écoute, ils ont élaboré un dernier récit.

Afin d'analyser les passations, nous avons utilisé deux outils. Le premier est un tableau d'analyse structurale des récits. Il nous permet d'analyser les récits d'un point de vue syntaxique grâce aux morphèmes grammaticaux et d'un point de vue sémantique grâce aux morphèmes lexicaux. De ce fait, il nous offre la possibilité de comparer la richesse des structures employées par nos trois groupes et également d'objectiver l'effet de l'introduction de la musique sur l'expression orale. Le second est un tableau d'analyse de l'implication dans les récits, élaboré d'après les différents marqueurs d'implication. Il nous sert à objectiver le point sémiologique qui a motivé notre travail autour de la pathologie du bégaiement ainsi qu'à évaluer l'impact de la musique sur l'implication dans les récits.

Notre analyse structurale des récits a démontré que les musiciens se distinguaient par une expression plus riche d'un point de vue sémantique et quantitativement plus importante que nos bègues et nos adultes témoins dans les trois récits du protocole. Ils sont ceux qui ont le débit de parole le plus important, suivi des adultes témoins, puis viennent les bègues. Pour autant, les bègues n'ont pas une expression moins riche que les adultes témoins. D'ailleurs, l'analyse des morphèmes grammaticaux a démontré que nos trois groupes avaient une richesse syntaxique assez homogène. En effet, on retrouve un pourcentage assez similaire de l'utilisation des conjonctions, prépositions, pronoms, déterminants, auxiliaires, adverbes et adverbes différents. En revanche, l'introduction de la musique a modifié l'emploi des morphèmes lexicaux pour toutes les personnes. Nous l'avons observé notamment avec les substantifs et les adjectifs. Enfin, parmi nos trois groupes, l'augmentation des substantifs pour les bègues a été assez significative pour qu'on puisse en conclure que la musique agit sur l'élaboration de leur pensée. Ils développent des idées beaucoup plus nombreuses pour enrichir leur récit en se servant du sens apporté par la musique.

Notre analyse de l'implication dans les récits a montré qu'effectivement, comme nous l'indiquions dans la partie théorique, les bègues s'impliquent le moins possible lorsqu'ils s'expriment. Ainsi, dans la première étape du protocole, les bègues n'ont pas fait part de leurs impressions personnelles sur le tableau proposé. Cependant ces résultats s'inversent complètement lorsque nous utilisons un support musical. Non seulement, les marqueurs d'implication dans les récits sont plus nombreux mais encore, les bègues en emploient davantage que les adultes témoins et les musiciens. Dans le second récit, ils donnent leur ressenti du tableau d'après la musique entendue en utilisant le pronom « je » et les adjectifs employés ne se limitent pas à décrire platement la scène. En effet, ils donnent vie aux personnages grâce à la présence d'affects et de jugements. Dans le troisième récit, élaboré uniquement d'après l'écoute d'une musique, les bègues font preuve d'une implication personnelle remarquable. Effectivement, la musique leur évoque des expériences vécues qu'ils nous font partager à travers leur récit. De plus, ce troisième récit n'occasionne pas de difficultés de parole plus importantes car, comme le prouve

notre analyse structurale des récits, le débit de parole n'augmente pas avec l'introduction de la musique.

En parallèle à l'élaboration de notre mémoire, nous avons effectué l'un de nos stages pratiques de quatrième année à l'accueil de jour de la Villa Helios. Celui-ci nous a offert la possibilité d'exploiter le support musical en orthophonie. En effet, lors de ce stage auprès des patients touchés par la maladie d'Alzheimer, nous avons imaginé divers exercices à partir des connaissances théoriques acquises grâce au mémoire. Pendant tout un semestre, nous nous sommes servie de la musique en rééducation et avons constaté l'exactitude de ces théories tant sur le plan cognitif que pour enrichir l'expression et même plus simplement, pour maintenir la communication. Le bilan de cette expérience corrobore les résultats de notre protocole et comme eux, il contribue à la validation de notre hypothèse de départ.

Ce mémoire m'a offert la possibilité de vérifier les parallèles entre musique et récit que j'entrevoyais d'après mon expérience de musicienne avec le travail d'interprétation d'une partition. J'ai aussi pu exploiter les connaissances acquises au cours de mes recherches directement dans la pratique orthophonique. Ce sujet m'a donc beaucoup apporté tant d'un point de vue théorique que pratique et j'espère que sa mise en mot communique assez tout l'engouement qu'il a suscité.

Au cours des passations du protocole, nous avions été surprises du nombre de musiciens parmi la population bègue. Aussi, nous pensons qu'il serait très intéressant de mener une étude portant sur l'expression des bègues musiciens par rapport aux bègues non musiciens. Ces réflexions nouvelles découlent de notre propre étude, sur le point de se clore avec les mots du pianiste Glenn Gould[14] qui énonce que *« le but de l'art n'est pas la libération d'une dose momentanée d'adrénaline, mais plutôt la construction graduelle, tout au long de la vie, d'un état d'émerveillement et de sérénité ».*



Composition VII (1913), Kandinsky

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

(1) ADAM Jean-Michel, *Le récit*. Paris : P.U.F que sais-je ?, 1996. 128p. ISBN 978-2-13044-090-1

(2) BARTHES Rolland, *L'analyse structurale du récit*. Paris : Éd. du Seuil, 1981. 178p. ISBN 978-2-02-005837-7; 2-02-005837-5

(3) BREMOND Claude, *Logique du récit*. Paris : Éd. du Seuil, 1973. 349p. ISBN 2-02-002043-2

(4) BRENDEL Alfred in COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Itinéraire L'Harmattan, 2002. 455p. ISBN 2-7475-2339-X

(5) CHRISTE Robert, CHRISTE-LUTERBACHER Marie-Madeleine, LUQUET Philippe, *La parole troublée*. Paris : Le fait psychanalytique, 1987. 293p. ISBN 2-13-040028-0

(6) COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Itinéraire L'Harmattan, 2002. 455p. ISBN 2-7475-2339-X

(7) COMBARIEU Jean-René, *La musique, ses lois, son évolution*. Paris : Flammarion, 1897. 348p. ISBN 1-103-34745-4

(8) COQUET Françoise, *Troubles du langage oral chez l'enfant et l'adolescent : pistes pour l'évaluation*. Isbergues : Ortho édition, 2013. P161. ISBN : 978-2-36235-043-6

(9) CRAIK in LOISY Jane., *Le timbre instrumental dans le traitement de l'information musicale*. Ed EAP, 1990. 171p. ISBN 9782864910787

(10) DUCHON DORIS Jean-Christophe in COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Itinéraire L'Harmattan, 2002. 455p. ISBN 2-7475-2339-X

(11) DUMESNIL René, *le rythme musical*. Paris : Ed de la Colombe, 1949. p 48-180

(12) ERNST Heinrich in DUMESNIL René, *le rythme musical*. Paris : Ed de la Colombe, 1949. p 48-180

(13) ESTIENNE Françoise, *Evaluer un bégaiement : un dialogue constructif un outil complet avec un index du handicap du bégaiement normé*. Marseille : Solal, 2011. 145p. ISBN : 978-2-35327-114-6

(14) FABRE Nicole, *Bégayer : des cailloux plein la bouche*. Paris : Fleurus impr., 2004. 153p. ISBN 2-2150-4490-X

(15) FERRAND VIDAL Anne-Marie, *La mélodie-thérapie du langage*. Paris : Maloine ,1982. 133p. ISBN 2-224-00827-9

(16) GARDES-TAMINE Joëlle, *La grammaire*. Paris : Armand Colin, 2008. 168p. ISBN 978-2-200-26142-9

(17) GAYRAUD-ANDEL Mireille, *Bégaiement et art-thérapie.* Isbergues : l'Ortho-éd, 2000. 208p. ISBN 2-906896-82-9

(18) GENETTE Gérard in COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Itinéraire L'Harmattan, 2002. 455p. ISBN 2-7475-2339-X

(19) GERSTENBERG Heinrich in COHEN-LEVINAS Danielle, *Récit et représentation musicale*. Paris : L'Itinéraire L'Harmattan, 2002. 455p. ISBN 2-7475-2339-X

(20) GRABOCZ Marta, *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles : musicologie et création*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 1999. 318p. ISBN 2-86820-090-7

(21) GRABOCZ Marta, *Musique, narrativité, signification*. Paris : l''Harmattan,. 2009. 380p. ISBN 978-2-296-09387-4

(22) GRABOCZ Marta, *Sens et signification en musique*. Paris : Hermann, 2007. 300p. ISBN 978-2-7056-6682-8

(23) GREVISSE Maurice*, Le petit Grevisse grammaire française*. Bruxelles : De Boeck, 2005. 303p. ISBN 978-2-8011-1356-1

(24) JAKOBSON Roman, *Langage enfantin et aphasie*. Paris : Les éditions de minuit, 1969. 173p. ISBN 978-2-7073-0241-0

(25) JOUBERT Claude-Henry, *Le fil d'or : étude sur la musique dans « A la recherche du temps perdu »*. Paris : Corti, 1984. 156p

(26) LAVIGNAC Albert, *Le voyage artistique à Bayreuth*. Paris : Delagrave,1897.

(27) LECHEVALIER Boris, *Le cerveau de Mozart*. Ed Odile Jacob, 2010. 338p. ISBN 9782738112989

(28) LECOURT Edith, *La musicothérapie*. Paris : Eyrolle, 2010. 214p. ISBN 978-2-212-54600-2

(29) LOISY Jane., *Le timbre instrumental dans le traitement de l'information musicale.* Ed EAP, 1990. 171p. ISBN 9782864910787

(30) MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*. Paris : A. Colin, 2008 (5eme édition). 223p. ISBN 978-2-200-35447-3

(31) MATORE Georges, *Musique et structure romanesque dans à la Recherche du temps perdu*. Paris : Klincksieck, 1973. 354p

(32) MINK L.O in ADAM Jean-Michel, *Le récit*. Paris : P.U.F que sais-je ?, 1996. 128p. ISBN 978-2-13044-090-1

(33) MISHIMA Yukio, *Le pavillon d'or*. Paris : Gallimard, 1961. 384p. ISBN 9782070366491

(34) MONFRAIS-PFAUWADEL Marie-Claude, *un manuel du bégaiement*. Marseille : Solal, 2000. 363p. ISBN 2-905580-93-3

(35) MORGON Alain, AIMARD Paule, *Orthophonie : documents et témoignages*. Paris Barcelone Milan : Masson, 1988. p 110. ISBN 2-225-81214-4

(36) PEMBERTON MURRAY Frederick, *L'histoire d'un bègue : témoignage*. Paris : Greco, 1990. 203p. ISBN 2-7396-0015-1

(37) PIROUE George, *Proust et la musique du devenir.* Paris : Denoël, 1960. 310p

(38) PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard, 1988. 514p. ISBN 978-2-07-038051-0

(39) PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1992. 478p. ISBN 978-2-253-05909-7

(40) PROUST Marcel, *Le côté de chez Guermantes*. Paris : Gallimard, 1988. 578p. ISBN 978-2-07039245-2

(41) PROUST Marcel, *Sodome et Gomorrhe*. Paris : Gallimard, 1988. 515p. ISBN : 978-2-07038135-7

(42) PROUST Marcel, *La prisonnière*. Paris : Gallimard, 1988. 499p. ISBN 2-07-036785-1

(43) RIBOT Th in DUMESNIL René, *le rythme musical*. Paris : Ed de la Colombe, 1949. p 48-180

(44) RICOEUR Paul, *La narrativité*. Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980. Le récit de fiction, chapitre 2 p26-45. ISBN 2-222-02748-9

(45) RONDAL Jean-Adolphe, *Votre enfant apprend à parler*. Bruxelles : Mardaga, 2001. p 50 ISBN 2-87009-672-0

(46) SCHILTZ Lony, *Histoires écrites sous induction musicale*. Courley : Fuzeau, 2008. 216p. ISBN 9782841691746

(47) SCHOTT-BOURGET Véronique, *Approches de la linguistique*. Paris : Armand Colin, 2009. 126p. ISBN 978-2-200-24309-8

(48) SHEEHAN Joseph in MONFRAIS-PFAUWADEL Marie-Claude, un manuel du bégaiement. Marseille : Solal, 2000. 363p. ISBN 2-905580-93-3

(49) SOURIAU Etienne in DUMESNIL René, *le rythme musical*. Paris : Ed de la Colombe, 1949. p 48-180

(50) TARASTI Eero, *La musique et les signes, Précis de sémiotique musicale*, Paris : Harmattan, 2006. 382p. ISBN 2-296-00409-1

(51) TODOROV Tzvetan in ADAM Jean-Michel, *Le récit*. Paris : P.U.F que sais-je ?, 1996. 128p. ISBN 978-2-13044-090-1

(52) TOMACHEVSKI in ADAM Jean-Michel, Le récit. Paris : P.U.F que sais-je ?, 1996. 128p. ISBN 978-2-13044-090-1

(53) VALLEE Rolland, *Musicothérapie et trouble de l'expression verbale.* Parempuyre : Éd. du Non verbal, 1997. 259p. ISBN 2-906274-29-1

(54) VAN HOUT Anne-Sophie, ESTIENNE Françoise, *Les bégaiements : histoire, psychologie, évaluation, variétés, traitements.* Paris : Masson , 2002. 310p. ISBN 2-294-01036-1

(55) VERDEAU-PAILLES Jacqueline, DELLI-PONTI Mario, LUBAN-PLOZZA Boris, *La troisième oreille et la pensée musicale*. Paris : Fuzeau, 2005. 245p. ISBN 2841690512

(56) VERDEAU-PAILLES Jacqueline, *Le bilan psycho-musical et la personnalité*. Paris : Fuzeau, 2005. p 105-106. ISBN 9782841691456

ARTICLES DE REVUE :

(57) BERNET Charles, THOIRON Philippe, LABBE Dominique, SERANT Daniel, Études sur la richesse et la structure lexicales = Vocabulary structure and lexical richness. Paris Genève : *Champion Slatkine,* 1988. ISBN 2-05-100996-1

(58) BOUBEL Noémie, Extracteurs automatiques de modifieurs de valence affective dans un texte. Etude exploratoire appliquée au cas de l'adverbe. *Université catholique de Louvain*. 13p

(59) CHAMBON Philippe, le cerveau musicien. *Science et vie* n° 941. Février 1996 (p 52-59)

(60) CHAROLLE Michel, Introduction aux problèmes de la cohérence des textes. *Langue française* n°38. 1978. (p7-41)

(61) CHOMSKY Noam in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(62) DELIEGE Célestin in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(63) DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(64) EVERAERT Nicole, Le structure du récit et le sens. *Voies Livres,* novembre 1989 n°26

(65) FRANCES in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(66) FREGAVILLE-ARCAS Olivier, Cerveau, le pourvoir de la musique. *Science et santé,* 2010. N°0. (p22-33)

(67) GEORGE Véronique, Quand la musique est bonne…contre nos maux. *Var matin* 19.05.2013.

(68) HASENDAL Stéphanie, Apprendre la musique, c'est bon pour le langage. N°8188, 19 juin 2007, *Disponible sur internet :* www.quotimed.com

(69) IMBERTY Michel in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(70) LALITTE Philippe, Quelques réflexions à propos du langage et de la musique chez François-Bernard Mâche. *L'universel et l'utopie, Hommage à François-Bernard Mâche*, série « Hommages » n° 1, Paris : Danièle Pistone, 2006. (p 93-110)

(71) LAMBERT J., LECHEVALIER Boris, SCHUPP C., THENINIT Jean-Philippe, Les troubles de la perception de la musique d'origine neurologique. *Rapport de neurologie*. LXXXIIIe session – Besançon – 24-28 juin 1985. Ed Masson

(72) LECHEVALIER Boris, L'identification de l'œuvre entendue, *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 311)

(73) LEVY STRAUSS Claude in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique,* septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(74) MARTINET André in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique,* septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(75) MEYER in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(76) NATTIEZ in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(77) NIETZSCHE Friedrich in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(78) RUWET in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(79) SANTI Pascale, Musique : de nouvelles clés sur le cerveau, *Le monde, Science et médecine*, 26 février 2014 (p4-5)

(80) SAUSSURE Ferdinand de. In DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique*, septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(81) SCHENKER in DUBAS Frédéric, La musique est-elle un langage. *Rééducation orthophonique,* septembre 1993 n°175 Volume 31 (p 326- 336)

(82) TODOROV Tzetan, La grammaire du récit. *Langages, 3e année*, n°12, 1968. (p94-102)

(83) VILARASAU Katia, le cerveau mélomane. *Valeurs mutualistes* n°285 juillet/août 2013. (p4-9)

(84) VAN EECKHOUT Philippe, *Aphasie und verwandte Gebiete. 2010. (*p81-87)

MEMOIRES ET THESES :

(85) BERNART Marine. *Ecoute la musique, écoute le langage.* Nice, 1995. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(86) BRUNOU Marie, *Rôle de la multimodalité dans la narrativité des enfants dysphasiques.* Nantes, 2011. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(87) COCCHIO Christelle, *Les capacités musicales dans la maladie d'Alzheimer*. Nice, 2012. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(88) DUPRE Aurélie. *Incidence de la représentation picturale dans le récit chez le bègue*. Nice, 2008. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(89) LEGRET Kim. *"Raconte-moi une histoire" : analyse syntaxique, lexicale et narrative chez l'enfant porteur de troubles sévères du langage oral*. Nice, 2009. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(90) NONNON Elisabeth, *Ce que le récit oral peut nous dire sur le récit*. Théodile Lille III. IUFM de Lille. P23-44

(91) PATRON Emilie. *Les aptitudes lexicales chez vingt enfants bèques de trois ans à neuf ans sept mois.* Nice, 2004. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

(92) PREVOSTO Sébastien, *Le temps de dire : recherche de liens entre bégaiement et troubles temporels*. Nice. 2009. Mémoire pour l'obtention du Certificat de Capacité d'Orthophoniste.

SITES INTERNET :

(93) http://musico-therapie.net/histoire-de-la-musicotherapie-d-hier-a-aujourd-hui.html

(94) http://www.musicotherapie-nantes.com/

(95) http://www.wmaker.net/musicotherapie/Histoire-de-la-musicotherapie_a24.html

CONFERENCES :

(96) CHEMALI Kamal, BENOIT Prisca, *Musique et cerveau.* 30.09.2013. CNRR de Nice

DOCUMENTAIRES

(97) EDELMANN Cl, Conseiller scientifique : Dr PRIVAT A. , (Ivry GITLIS). *Le cerveau impensable. La pasticité neuronale*. 1991

ŒUVRES UTILISEES :

(98) MONET Claude*, Les Promeneurs*, 1865

(99) FRANCK César, *Sonata for Violin and Piano in A Major: I. Allegretto ben moderato.* (Christian Ferras & Pierre Barbizet), 2007

(100) CHOPIN Frédéric, *Nocturne in C-Sharp Minor No. 20, Op. posth.*(Nemanja Radulovic & Marielle Nordmann), 2012

ANNEXES

Annexe I : Tableaux d'analyse structurale des récits

A. les bègues

Analyse des récits	Nombre de mots	Pourcentage d'augmentation des mots par personne	Temps du récit en minutes	Pourcentage d'augmentation du temps de récit par personne	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
					Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	1141		10		9	11	12	17	7	8	72	14	84	11	80	5	78
2	1154		10.8		7.5	12	13	18	9	9	74	13	82	11	75	4	79
3	889		9.6		5	11	14	15	5	8	72	14	82	11	87	5	87
Entre 1 et 2		30		30	40	50	60	30	50	50	50	50	30	70	40	50	40
Entre 1 et 3		40		40	20	50	50	20	20	50	40	70	50	50	50	50	30
Entre 2 et 3		40		10	20	40	50	40	20	40	40	80	60	70	60	50	30

B. les musiciens

Analyse des récits	Nombre de mots	Pourcentage d'augmentation des mots par personne	Temps du récit en minutes	Pourcentage d'augmentation du temps de récit par personne	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
					Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	1661		9.9		7	9	13	16	5	8	82	15.5	81	11	77	6	90
2	1168		8.3		7.5	9	11	15	7	13	73	14	84	9	78	7	86
3	1501		9.3		7	11	15	12	5	11.5	70	17	79	7	88	9	82
Entre 1 et 2		20		30	50	40	60	40	60	90	30	40	60	20	50	60	20
Entre 1 et 3		40		50	50	50	70	30	30	60	30	60	50	20	80	70	20
Entre 2 et 3		60		60	40	70	80	30	10	40	40	60	40	50	60	50	40

C. les adultes témoins

Analyse des récits	Nombre de mots	Pourcentage d'augmentation des mots par personne	Temps du récit en minutes	Pourcentage d'augmentation du temps de récit par personne	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
					Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	865		7.3		7	12	13	18	6	5	83	15	83	14	85.5	3	70
2	773		5.4		7	13	15	17	4	8	88	17	87	11.5	75	6	84
3	694		5.2		8	12	13	16.5	4	9	63	16	88	12	86.5	4	88
Entre 1 et 2		20		40	40	40	70	40	20	70	40	60	50	40	30	60	40
Entre 1 et 3		50		40	60	30	60	40	30	80	40	60	40	50	50	50	50
Entre 2 et 3		60		50	70	20	20	50	50	70	30	30	40	3	40	50	20

Annexe II : Tableaux d'analyse de l'implication dans les récits

A. les bègues

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	7	24	29	11.5	8	62	48
2	14.5	33	33	10	7	32	68
3	29	17	34	3	4	43	57
Entre 1 et 2	80	60	50	50	50	20	70
Entre 1 et 3	80	30	60	60	10	30	70
Entre 2 et 3	50	10	60	50	30	60	30

B. les musiciens

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	13	22	39	16	9	61	39
2	13	39	20	15	5	47	53
3	25	26	27	21	2	61.5	38.5
Entre 1 et 2	40	90	10	50	10	30	60
Entre 1 et 3	50	70	20	60	0	60	40
Entre 2 et 3	50	20	50	70	20	60	40

C. les adultes témoins

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	11	19	40	10	10	56	44
2	20	23.5	35.5	25	5	57	43
3	25	24	31	27	3.5	56.5	44.5
Entre 1 et 2	40	60	40	50	30	30	60
Entre 1 et 3	70	50	40	80	20	50	50
Entre 2 et 3	70	50	20	50	30	50	40

Annexe III : Ensemble des passations

A. les bègues

B1

1. Donc ya ya deux deux personnes qui qui qui parlent au au au début ils ils ils ils se rencontrent ils se rencontrent ben comme ça et et et puis ils se disent bonjour a a après ils parlent ils parlent il fait un peu plus de connaissance en en en soi et puis après ça parle comme ça et puis et puis c'est tout.

2. il me fait penser à une une une musique d'amour d'amour ils ils ils baladent ils se baladent après euh a a a après ils s'amusent ils s'amusent dans dans dans la rue ou bien au au au restaurant tout ça. Et puis c'est tout hein c'est tout.

3. une une une personne qui qui est morte qui qui un mec qui a été mort ça me fait penser cette cette à cette musique parce que c'est un ptit peu pareil. a a après ya ya ya la ya la ya la cérémonie de la cérémonie ben pour les morts tout ça euh après ya le le le le discours tout ça a a après ils mangent un peu ils boivent un peu et puis c'est tout

B2

1. alors jpeux voir un couple. Ça doit remonter vers les années 1900 euh ils doivent être mariés ou ou mariés ou peut être que qu'ils sont amis. Ils sont dans la forêt en train de en train de discuter ou ou en train d'ob d'observer quelque chose euh je vois la femme en train de regarder au loin et le jeune homme il regarde dans le regard de la femme. Ils sont en pleine forêt. Ils sont, la femme est habillée en blanc, avec une robe blanche et le monsieur est habillé en cos en costard noir voilà.

2. alors avec la musique on dirait une scène un peu d'angoisse. Je sais pas on dirait qu'ils se sont disputés, on dirait une histoire dramatique. Euh jsais pas, je pense qu'il a dû y avoir une dispute, une dispute. Le monsieur essaie de, jsais pas, on dirait qu'il essaie de parler avec la femme. Voilà c'est, c'est bon.

3. La musique ça m'a fait penser à la petite maison dans la prairie avec, avec un peu des moutons, un peu de, un peu des chèvres. On dirait une petite maison qui se trouve dans la campagne, une petite vie calme, pas trop ,une vie pas trop stressante, une vie paisible sans avoir de problème voilà.

B3

Donc on est au printemps ou en été enfin euh voilà il fait beau c'est deux mariés hum je pense qu'ils sortent de l'église euh et ils se dirigent à l'endroit du banquet ou du repas de mariage euh visiblement ils sont tournés vers euh j'imagine les invités qu'on voit pas sur la gravure sur le dessin hum jdirai l'milieu enfin enfin ils sont ce c'est c'est des campagnards ou voilà c'est pas

forcément des citadins hum voilà ils ont un certain âge déjà donc il a l'air plus vieux que madame et a l'air assez costaud assez bourru hum voilà c'est pas forcément un mariage très riche hum c'est p't'être un mariage par intérêt j'sais pas c'est p't'être deux familles qui se qui s'marient pour mettre en commun leurs terres par exemple euh et donc après qu'est-ce qui va se passer ben euh ben on va dire un banquet campagnard et la nuit de noces pour madame voilà,

2. hum pas grand chose de plus à mon histoire mais p't'être une teinte hum j'disais que c'était pas forcément un mariage d'amour je reste sur ça c'est c'est c'est plutôt un mariage d'intérêt pour moi c'est plutôt euh voilà ils sont ensemble pour leur famille et pas forcément pour eux après dans une histoire comme ça euh l'amour peut surgir peut-être quelques années plus tard hein c'est pas c'est pas interdit mais il y a quelque chose de ouais de plutôt triste de plutôt convenu voilà

3. jvois pas forcément de personnage c'est plutôt hum c'est plutôt des des paysages donc si ça devrait si ça devait être une histoire ça serait l'histoire d 'un morceau de paysage je sais pas une vallée une forêt hum l'image m'évoque en accéléré le passage des saisons et euh hum voilà pas grand chose à dire de plus

B4

1. Donc ben euh j'dirais je situerai ça jsais pas ptêtre ptêtre au début au au début du vingtième siecle d'après leurs fringues donc ça rappelle un petit peu les les célèbres tableaux là les les les déjeuners sur l'herbe ou voilà ç'est c'était je pense assez hum assez à à la mode à l'époque que que que que que de faire des tableaux co comme ça tableaux champêtres donc euh hum voilà ben là on imagine que ils sont peut-être arrivés dans les premières voitures qui qui existaient euh hum qui qui vont donc tran tran tran tranquillement se se promener dans dans dans le bois euh s'a s'assoir tran tran tranquillement di di di discuter voilà quelque chose co comme ça et puis après sans sans sans doute qu'ils repartiront d'où d'où ils sont venus jsuis jsuis pas sûr qu'ils soient qu'on qu'on puisse les imamaginer mamari et femme la ça serait pluplutôt un renrenrendez-vous galand peut-être comme on dit bon fin en en tout cas ça dégage une voilà une atmosphère sympathique dans dans dans l'ensemble euh voilà à peu près.

2. beh jpen jpense que c'est à peu près près la même amamamamambiance donc ambiance un ptit un ptit peu roromantique euh voilà mais qui qui est qui est donné par par par la mumusique donc c'est voilà c'est un après midi très calme euh apparemment euh ils se baladent dans moi je j'i'j'imagine qui qui sont arrivés ya assez peu peu peu peu de temps là bon ils sont encore ptêtre ptêtre qu'après ils ils ils ils ils enlèveront les les les les chapeaux pour pour pour pour proprofiter un un un un ptit peu mieux voilà de la de l'ambiance et de de l'air de la forêt euh voilà donc c'est une promenade tranquille en effet hum a apparemment ils ont pas pas jamais vu un un un un papaniernier repas donc euh ils ils vont ils vont pas à la aller manger on peut ptêtre imaginer aussi qui yavait une auberge à à côté donc à à la campagne et qu'ils ont fini de de manmanger et euh du coup ben ils se ils font une ptiptite propropromenade dididigestive en en entre eux et tranquillement euh il faudrait que je sois que j'essaie de faire des efforts pour ne pas bégayer peut-être là ça ça serait pas mal d'aud'autant plus que je sais le faire euh voilà donc euh euh oui ben c'est moi je jdirais même

que c'est que jpense qui qu'ils ont mangé récemment et que ben là ils vont faire une ptite ptite promenade tranquille on peut imaginer facilement euh une riviere qui coule pas pas loin euh voilà on peut presque entendre les oiseaux qui chantent aussi fin en tout cas c'est toujours une atmosphère très hum voilà sylvestre tranquille agréable et éété ou printemps voilà quelquelquelque chose de bien sympathique en en tout cas qui est en train de leur arriver là voilà.

3. ce que ça m'é m'ém'évovoque assezssezssez spontanément c'est la c'est le genre de mumusique dididisons qu'on voit beaucoup cocococomme on ententend beaucoucoup plupluplutôt dans dans dans dans les fififilms hihistoriques euh qui s'passent jsais pas au au dixneuneudixdixhuitième siecle ou cecececeeceeette période là donc j'imagine bien euh voilà ben un salon un salon c'est à t'à dire chez la les aaristostotocratie qui qui qui se se réunit dans dans un salon pour écoucouououter un orchestre euh claclaclamassique voilà ça me fait penser aussi un peu hum ya ya un film de Visconti qui s'appelle Sensenso alors j'ai j'ai j'ai plus en tête la mumusique mais euh voilà ça c'est c'est c'est cette ambiance là un ptit peu de toutoute fafaçon film historique aaavec gens en costume euh voilà on peut penpenser éévidemment au ya ya un susuperbe film euh à à Amadeus de de de Miloch Forman je crois ou voilà on on on n'enentends ces mumusiques là aussi bien bien bien bien bien qu'on entende beaucoup plus de piano forcément euh voilà en tout cas film d'épopoque voilà je reste dans dans ma ma ma vivivision de de fifilm amamambianbiance feutrée dradradramaquerie salon aristostocratique du dididixhuitième à à à peu près voilà c'est c'est c'est cecette ambianbiance là que que l'on voit souvent dans dans les fifififilms d'époque avec ce voilà cecette mumusique là au violon en l'occurrence mais qui peut être aussi aaavec différents instruments donc voilà à peu près.

B5

1. Sur cette image, il y a un couple. On dirait que l'homme veut persuader la femme de quelque chose. On dirait qu'il insiste parce qu'elle tourne la tête, elle ne le regarde pas. Elle a l'air vexée et lui on dirait qu'il insiste en plus il a a la main une cracravache. il a l'air un peu, il a l'air de vouloir s'imposer, imposer ce qu'il dit et elle, elle est plutôt dans le dans la défense. Euh On dirait qu'ils avaient qu'ils étaient à une soirée du moins à une, qu'ils sortaient parce qu'ils sont très bien habillés surtout la dame elle est elle a une belle robe longue avec un beau chapeau assorti. Le monsieur est très élégant avec un nœud à sa cravate à à la à la à la à la chemise il a mis aussi un un chapeau voilà ça a l'air d'être des aristocrates des gens de la de la bourgeoisie de cette époque. Je dirais que c'est l'époque du dixdixneuvième siècle ils sont dans les bois ils devaient se promener ou la femme s'enfuyait une romance qui a mal tourtourné.

2. Sur cette image on voit un couple. Une femme et un homme d'âge mûr à peu près aux à peu près 35 ans au moins 35 ans. La femme a l'air plutôt triste et on dirait peut-être que le monsieur veut la réconforter voilà. C'est plus dans la mélancolie. En plus, ya de la lumière au niveau de l'herbe plutôt jaune, pas des couleurs (...)plutôt être l'impression d'une d'une mélancolie j'dirais pas jusqu'à de la tristesse mais comme la dame elle a le regard tourné non vers le monsieur mais plutôt vers le vide, vers les bois. On ne sait pas ce qu'elle regarde. Lui il la fixe peut-être pour pour comprendre pourquoi elle a l'air triste. Il a plutôt un air interrogateur, oui si en le regardant il a plutôt un air très interrogateur. Elle, elle a plutôt l'air fermé sur elle. Ils sont très, ce sont des gens très bien habillés elle a une très belle robe longue avec une traîne. On pourrait croire une belle journée de printemps parce que les arbres sont

bien verts j’dirais presque pas d'été parce que c'est pas assez lumineux par endroit, c'est quand même assez sombre. On imagine qu'ils sont dans un bois parce qu'il y a des arbres et c'est couvert et au niveau du sol il y a des branches voilà. Autrement c'est, c'est pas qu'un tableau très gai qui respire la joie de vivre. Il ne dégage pas de joie de vivre ce couple. Ils ont donc un problème à régler.

3. Je randonne beaucoup. Le l'expérience, la plus belle randonnée que je fais c'est St Jacques de Compostelle où je suis tranquille, où je n'entends rien à part le son des oiseaux. Je regarde la nature. Je prends beaucoup les fleurs en photo, les animaux, les vaches, les ânes, les moutons, tout ce qui est tranquille. Et, de marcher sans, sans stress, ne pas avoir d'horaire, ne pas avoir d'impératif, sauf le soir d'arriver, où est-ce que nous devons dormir, c'est très très reposant. J'ai besoin chaque année de faire ce vide autour de moi, en moi.Voilà.

B6

1. Donc ce sont deux personnages un monsieur avec une dame euh qui ont l' air de se promener sauf que alors le monsieur a l' air de vouloir demander quelque chose à la dame et la dame n'a pas l' air très. Elle a l' air un ptit peu de faire la tête un ptit peu de bouder voilà, voilà ce que ça m'inspire. Le monsieur bon pour moi il a l' air d'insister et la dame a l' air très elle elle détourne en fait son regard. J' ai l' impression que ça peut être l' automne voilà euh et puis j' en sais rien et puis ça m' interesse pas.

2. euh ben en fait moi j' trouve que la musique est en adéquation avec avec ce que j' ai dit enfin euh euh que vous dire d' autre j' trouve qu' elle est très jolie parce que j' adore le violon euh par rapport à l' histoire j' ai pas trop d' imagination en fait mais non mais ce que je veux dire c' est que c' est vrai que que ça détend. Ca détend, après c' est vrai que par rapport à l' histoire je sais pas trop quoi vous raconter de plus mais euh...

3. Une histoire à partir de cette musique euh ben j' sais moi je vois des, un homme une femme, amoureux en train de s'enlacer voilà. Euh J' vois pas quelque chose de triste en fait dans cette musique je vois quelque chose de beau de de sentimental

B7

1. Et ben c'est l'histoire d'un homme barbu qui essaie de s'habiller correctement mais on s'aperçoit quand même qu'il est assez frustre et rustre. euh Il est amoureux d'une jeune femme qui à mon avis n'a vraiment aucun intérêt pour lui. Donc et ben malheureusement même si il lui montre qu'au bout de la canne sur son pommeau y a beaucoup de diaments, ça n'a toujours pas l'air de l'intéresser. Heu, heureusement qu'elle a une robe longiue ample qui permet de faire en sorte de ne pas être présente et et voilà il pense que ça va mal se passer pour elle, pour lui pardon, ça ne marchera pas.

2. Euh c'est donc la ballade dominicale euh d'un d'un couple qui après manger se promène dans la forêt. Euh les discussions ont l'air d'être pas forcément partagées puisque un air musical nous nous accompagne montrant une certaine comment dirais-je routine dans dans le fait de se promener dans les bois chaque dimdimanche. Et quelle que soit l'histoire que puisse

raconter cet homme-là la femme a l'air d'être assez distante avec un regard qui part dans d'autres directions.

3. Là je suis sec. Euh le parc qui entoure un château euh vit quelle que soit la saison dans laquelle nous nous nous trouvtrouvons. Nous sommes actuellement en auautomne, les fleurs sont fermfermées, les feuilles tombent des arbres et pourtant il reste une activité quelque peu asassoupie des poissons dans l'eau euh qui continuent à vivre malgré le refroidissement, euh la nature qui euh qui commence lentlentement à prendre son rythme de sommeil à l'approche de l'hiver et des oiseaux euh qui commencent à se cacher euh . Voilà c'est l'automne et bientôt l'hiver.

B8

1. Dans cette image est, y a un mec qui qui qui passe beaucoup de temps pour chercher cette fille et il trouve pas les un un un bon bon situation pour lui parler et tout ça. Enfin, il se trouve dans un parc et il va commencer à expliquer toutes les choses. Euh Et là cette fille est (...) en train de réfléchir.

2. ben là après cette musique je pense que je me suis trompé parce que ils sont un couple ils sont en train de séparer et mais le mec, il veut pas ça. Euh C'est pour ça que euh, il est en train de d'essayer d'expliquer toutes les choses pour régler tous les problèmes et tout ça. C'est tout.

3. En fait là ben je peux te raconter l'histoire de moi-même. Parce que en fait avant 2008-2009 je parlais pas du tout français euh mon orthophoniste dans mon pays, il m'a conseillé que si tu apprends une autre langue sauf le langue maternelle tu peux mettre à fin ce problème. C'est pour ça que je viens en France et que j'apprends le français mais là j'ai fait beaucoup de progrès dans mon niveau de bégaiement. Euh euh c'est tout.

B9

1. Donc c'est l'histoire d'un couple, donc vers le vers les années mille 1800 qui qui décide de d'aller faire une promenade dans la forêt. Euh la femme a une longue robe. Elle s'est bien habillée. Euh le mari également, euh il l'accompagne. Euh euh ils s'en vont euh également rejoindre un centre équestre euh euh pour euh pour aller voir une course c'est pour ça qu' qu'ils sont qu'ils se sont habillés chic.

2. Donc euh donc c'est l'histoire de d'un couple qui qui partent en balade dans la forêt. Hum donc donc ils ils se sont bien habillés pour l'occasion et euh donc ils s'en vont rejoindre un centre équestre pour pour aller voir une course. Euh donc ils marchent tranquillement vers le centre équestre tout en cueillant des fruits dans la forê,t des champignons et euh ils sont heureux d'aller d'aller d'aller voir cette course.

3. Donc c'est l'histoire euh hum euh d'un couple. Donc une femme qui va qui va rejoindre son mari à la gare. Elle elle l'attend. Tout en l'attendant y a une musique qui passe donc dans la

gare, une musique classique assez triste et elle l'attend, elle l'attend. Son train arrive mais mais lui n'arrive jamais. Elle l'attend jusque jusque tard le soir. Euh il ne vient pas et donc elle se met à pleurer et et elle rentre chez elle triste.

B10

1. En fait c'est l'histoire euh d'un couple qui est dans la forêt et là ils voient au loin euh un berceau et dans ce berceau se trouve un bébé. Donc ils vont voir ce que c'est, euh si l'enfant est toujours en vie et là ils voient qu'ils sont toujours en vie donc ils les prend et ils le ramènent chez eux voilà.

2. euh c'esty un couple qui sont dans la forêt. Ils se promènent et là au loin ils trouvent une biche qui est très très mal en point et euh elle saigne en fait et donc la dame dit à son mari « viens on va la sauver » et là d'un d'un coup euh un loup surgit euh d'un buisson et euh et attrape la biche et la ramène au loin dans la forêt. Voilà.

3. c'est un homme seul qui erre dans dans la rue, qui est sous la pluie et qui marche, qui marche car tout le monde l'a laissé tomber. Sa femme est parti, elle a gardé ses gosses et lui se retrouve dans la rue il ne sait pas ou aller donc il marche, il marche.

B. les musiciens

M1

1. Donc c'est l'histoire de, d'un couple d'amoureux qui se, qui profite de l'été, le soleil du Sud et donc ils se promènent et ils discutent et et l'homme a l'air un peu, à son visage un peu rougi, a l'air un peu en colère. Donc euh il il dispute sa femme qui ne lui parle pas beaucoup, qui est un peu en retrait depuis quelques temps donc voilà, il il il pose des questions et ils discutent tous les deux dans le jardin.

2. Donc en fait c'est un, c'est un couple qui, qui se promène mais il ne s'agit pas vraiment d'amoureux. euh J'dirais plutôt que c'est un homme qui courtise une femme dans un jardin au soleil dans le Sud. Donc comme tout à l'heure mais euh, mais euh il lui déclare sa flamme en quelque sorte et c'est pour ça que la la jeune femme est timide, regarde ailleurs et ne lui parle pas trop. Donc c'est, c'est euh, c'est pas plutôt une histoire, c'est une déclaration d'amour j'dirais.

3. Donc euh c'est l'histoire d'une, d'une petite fille qui se réveille tous les jours seule euh, parce que, elle est enfermée dans son, dans la maison de de son père et, et donc tous les jours elle va dans la forêt et ses seuls,sa seule compagnie c'est la nature et, et elle doit tous les jours accomplir les tâches pour son père donc elle est triste quand elle se réveille. Et toute la journée elle travaille et, et elle n'a que ça à faire et, et elle aspire à d'autres, d'autres choses pourtant. Elle comprend qu'elle grandit qu'elle reste dans sa solitude et qu'elle n'y peut rien donc elle est triste, voilà

M2

1. Bon et bien alors, je vois un beau tableau donc de Monet, donc période impressionniste. Euh le, apparemment il s'agit d'un couple qui vient de se marier ou qui va peut-être se marier. En tout cas, si ils viennent de se marier et bien la dame regarde un petit peu au loin, le le marié la regarde alors qu'elle regarde droit devant elle. Alors comme ça d'un, sur un premier sentiment, j'ai l'impression qu'il y a une espèce de, une première petite scène de ménage. Visiblement ils sont pas très d'accord. Lui, il tient une canne à la main. Ils sont assez élégants tous les deux. Euh j'ai l'impression que cette dame se demande, en tout cas moi si j'étais dans cette situation je me demanderais si j'ai bien fait de me marier. Alors là il serait p't'être un ptit peu tard. Euh je remarque qu'il a un chapeau donc il n'est pas découvert devant la dame. Bon ça en général, les messieurs enlèvent leur chapeau devant les dames mais bon en supposant qu'il l'ait remis parce qu'il fait chaud. Euh c'est un joli décor champêtre. Si, euh ils ne sont pas encore mariés, c'est juste avant la cérémonie. La dame est en proie à un doute quand même assez euh, assez important et j'ai l'impression que son cavalier essaye de la rassurer ou de lui demander de revenir sur une décision peut-être négative. Voilà ce que je vois. Ensuite je me dis qu'avec cette grande traîne, il doit pas être bien facile parce que j'ai l'habitude de porter des robes longues et que, elle va pas rester blanche très longtemps cette grande robe dans, dans ce décor champêtre et bucolique. Voilà.

2. Alors bon évidemment il s'agit de la Sonate de Franck. Donc euh , un univers un petit peu proustien. Soit ça peut être, à titre anecdotique, elle peut s'appeler Madeleine et lui Franck, pourquoi pas. Euh et puis, euh donc pff, on pense ensuite à Proust et « A la recherche du temps perdu » et etc. Voilà, ce que je peux en dire sinon c'est un univers forcément nostalgique avec ce premier mouvement de cette Sonate de Franck que je connais bien parce que je l'ai enregistré, aussi je la joue très souvent en concert. Et ben, j'ai jamais imaginé un couple en train de se marier. Moi je pense plutôt à un paysage euh un ptit peu plus, plus aquatique quand même parce que Franck est quand même relié aux impressionnistes donc c'est un, c'est bien choisi ça colle bien avec l'image mais c'est vrai que du coup c'est un peu nostalgique pour ce qui semble être une cérémonie un petit peu festive, champêtre, apparemment de mariage. J'y tiens beaucoup c'est p't'être ça, je sais pas voilà.

3. Ce coup-ci il s'agit d'une pièce que j'ai enregistrée donc euh Nocturne de Chopin. Euh, c'est, c'est très beau. C'est la version de de Nathan Milstein. Alors j'ai du mal à entendre si il s'agit d'une, c'est un instrument à cordes pincées. Je sais pas si c'est un clavecin parce que j'entends pas très bien mais enfin j'entends quand même très bien le, le violon qui est assez euh, qui est évidemment romantique parce que c'est Chopin. Donc, ben on est encore dans la nostalgie. C'est une autre période. C'est évidemment antérieur à Franck. Euh ben Chopin c'est, ça peut-être un coucher de soleil. Les levers de soleil sont un peu plus toniques en général. Donc euh, coucher de soleil sur la mer. Des, des jeunes tourtereaux qui s'assoient sur une dune au soleil couchant et qui, qui commencent à élaborer des projets mais d'une manière très, à la fois très nostalgique et très très hum comment est-ce que je pourrais dire, empreint quand même de de de, d'un amour assez flamboyant je dirais. Mais tout ça est rentré. C'est complètement caché pour moi, c'est-à-dire que le soleil couchant c'est quelque chose qui rentre, c'est pas quelque chose qui sort par définition. Donc c'est très intériorisé, c'est très doux. Ca peut peut-être devenir lancinant au bout d'un moment. Euh ça manque un peu de tonicité comme musique mais c'est quelque chose que j'aime, maintenant pour moi il ne faut jamais que ça dure trop longtemps. Je pense que Chopin a eu la bonne idée de pas faire de, de pas trop étirer ce, ce Nocturne et je crois qu'il dure deux minutes quelque chose comme ça, c'était, c'est amplement suffisant. J'avais une un ami musicologue qui disait que la musique de

Chopin pour lui c'est un p'tit peu comme quelqu'un qui se met un couteau dans l'oeil et puis qui tourne pour se faire bien mal. C'est l'idée du romantisme c'est pas, c'est pas forcément la mienne mais ça me fait toujours penser à ça maintenant Chopin parce que bon, euh c'est dommage je regrette en même temps qu'il ait pas écrit plus pour le violon parce que j'adore ses concerto pour piano et notamment les seconds mouvements qui sont magnifiques. Je trouve que l'adaptation au violon manque un ptit peu quand même de ce côté un ptit peu de ce côté tonique jtrouve que c'est un ptit peu trop lookum. J'aime beaucoup les lookums mais c'est quand même très, très mielleux. Ca donne un peu dans le sirop d'érable et tout ça et, je vous dis le sirop d'érable c'est très bon j'adore ça mais les lookum il faut pas en manger trop voilà. Donc euh ensuite, si il s'agit d'un personnage qui regarde un paysage un petit peu enfin empreint de toutes ces images très nostalgiques romantiques etc euh, vaut mieux qu'il reste pas trop longtemps et puis qu'il passe ensuite à une période un peu plus tonique pour se rééquilibrer.

M3

1. Et bien c'est un couple qui s'était rencontré il y a assez longtemps quand ils étaient assez jeunes. A cette époque-là ils vivaient dans un village assez reculé de campagne et ils avaient une vie assez simple finalement. Ils ont eu un amour assez vif et assez innocent on va dire. Et puis l'homme, il a été obligé de partir loin, de l'autre côté du monde, aux Etats-Unis pour faire fortune. Elle a voulu l'attendre. Elle l'a attendu pendant des années et le jour où on les voit là, c'est le jour où il revient mais malheureusement elle a pas tenu assez longtemps et et elle a refait sa vie avec un homme qu'elle aimait pas forcément mais qui lui donnait une certaine sécurité. Et là ils se retrouvent pour en parler. Il essaye de la convaincre que lui il ne l'a pas oubliée mais la vie est passée. Et, ah oui merde faut que jdonne une fin. Et sauf qu'après cette conversation, elle va y repenser et effectivement, elle a toujours vécu un peu pour les autres, parce qu'elle a fait des enfants comme on lui demandait, parce que la société lui a demandé d'avoir une vie correcte et rangée et elle va y repenser assez longtemps. Et puis je sais plus si c'est dans « une vie » de Maupassant ou dans « Madame Bovary » mais un jour elle va décider de vivre pour elle. Et une fois que ses enfants seront grands elle va le rappeler enfin le rappeler comme ils faisaient à l'époque, et ils vont partir ensemble.

2. Alors c'est l'histoire de deux, deux personnes qui se sont rencontré très jeunes, qui ont et qui se sont plu assez vite ayant une espèce d'amour d'enfance, d'amour de d'adolescence mais assez intense mais qui a un peu illuminé toute la première partie de leur vie et malheureusement ils s'étaient promis de de jamais oublier ce bonheur là et de rester l'un pour l'autre toute leur vie mais malheureusement l'homme a été obligé de partir loin parce que la fortune l'a un peu obligé, carrément en Amérique on va dire, et la jeune femme a essayé de l'attendre très longtemps parce qu'elle est restée dans... Elle a essayé de conserver ce bonheur en elle mais la société et le temps et les obligations ont pesé et elle a pas pu l'attendre et là quand on les voit dans cette scène, c'est lorsque l'homme revient après avoir fait fortune très loin. Lui, il l'a pas oublié. Elle non plus mais au moment où on les voit euh. Pour elle, c'est impossible mais après quand elle y repense, il y a une espèce de nostalgie du, des vrais sentiments, de de de la vraie vie et après avoir beaucoup hésité, quand ses enfants auront plus besoin d'elle, elle va le suivre, pour retrouver le bonheur du du temps ancien, voilà.

3. Moi quand j'écoute ça, ça m'évoque d'abord une ambiance. Donc j'imagine bien un soir, une tombée du jour peut-être avec un peu de brume, pas pas pas dans notre région. Et J'imagine

quelqu'un assis à une fenêtre, peut-être en train de fumer ou une activité un peu passe-temps, euh qui regarde descendre le soir mais qui a pas mal de regrets, qui est plongé dans ses pensées et qui peut-être. Moi j'imagine quelqu'un qui aurait perdu quelqu'un d'important et, pas qui est dans la révolte où pas qui est dans le désespoir mais avec plus d'amertume que ça en fait avec une espèce d'accep, d'acceptation désabusée et qui voit le le l'infini de sa vie qui se déroule devant lui avec avec le manque de cette personne qui a disparu et qui voit plus vraiment l'intérêt parce qu'on a tous l'habitude de vivre et que on est obligé de continuer.

M4

1. Alors ils étaient partis pour une balade amoureuse dans le bois et puis en fait ils ont vu quelque chose, entendu un bruit euh qui les a surpris et donc en fait ils sont en train de chercher euh ben d'où vient ce bruit et qu'est-ce qui se passe. Y a quelque chose qui retient leur attention et du coup ils fixent un point dans la forêt euh voilà.

2. Euh ben donc on est bien dans le cadre d'un rapport amoureux tranquille, peut-être au bord de l'eau. Euh et puis c'est vrai que au départ la, la photo elle peut sembler à quelque chose comme si ils regardaient quelque chose avec insistance et peut-être dans, dans l'esprit de quelque chose qui leur ferait peur. Mais vu la musique c'est pas du tout ça en fait. C'est quelque chose de très tranquille donc peut-être qui, peut-être qui, je sais pas peut-être que à côté y a une rivière qu'on voit pas et qu'ils sont en train de regarder des animaux, des poissons qui nagent tranquillement enfin en tout cas quelque chose de très paisible.

3. Pareil. Alors ça, ça évoque moi, un peu la même chose toujours peut-être un rapport amoureux mais peut-être plus là sur le côté euh un peu tristesse comme quelque chose qui fonctionne pas ou qui est passé ou qui est terminé ou quelqu'un... de peut-être pas aussi violent qu'un décès mais en tout cas une séparation ou quelque chose qui va pas ou un souvenir de quelque chose qui euh qui rend triste qui est mélancolique.

M5

1. J' ai devant moi une planche représentant deux personnages euh une, un homme et une femme et donc je vais essayer de vous raconter un petit peu ce qui se passe sur cette image. On se place un petit peu au je sais pas au 19eme siècle. Un homme croise, parle avec son épouse dans un bois, fleuri, au printemps. Tous les deux en tenue, en tenue de ville euh grande robe blanche pour l'un, petit chapeau pour l'une, et pour l'autre, costume sombre et petit chapeau, petit chapeau sur la tête, barbu le monsieur. Et ils se promènent et puis ils sont en train de parler des enfants bon ben alors qu'est-ce qui s'est passé à l'école et il semblerait qu'il y ait un petit différend sur l'éducation des enfants, madame ne voulant pas vraiment écouter son mari qui lui parle, qui détourne légèrement la tête et disant « mais non tu es trop exigeant avec notre fils il n'ira pas pas au lycée militaire ». ah le mari qui est quand même plein de bonne volonté plein de, plein de d'humanité essaye de, d'expliquer avec finesse la situation « il a besoin d'être cadré, il a besoin d' émulation gnanana... Et donc il prend la main de sa femme et il se promène avec elle en essayant d'exposer ses arguments. Visiblement il fait plus ou moins, pas mouche du tout parce que madame se détourne de plus en plus et va se réfugier sous les feuillages à l'ombre tandis que le monsieur reste en plein soleil toujours avec tendresse en train d'essayer de convaincre sa femme du bien fondé de sa démarche.

2. Je viens de, d'écouter un petit extrait musical euh, toujours avec la, l'image sous les yeux et je dois reconnaître que ça modifie légèrement le, la perception de l'imaginaire en fait parce que la musique par rapport à mon récit initial adoucit un peu le débat. Euh toujours on reste dans une certaine tendresse mais moins conflictuelle, j'imagine peut-être maintenant un peu plus toujours un un dialogue un ptit peu à sens unique avec beaucoup de tendresse, avec beaucoup de douceur, une certaine sensualité, une force de proposition mais qui n'en... qui ne souffre pour le moment pas d'une réelle réponse. Donc je vois toujours deux personnages qui discutent, toujours un homme très attentionné, tendre, doux et une femme qui semble toujours ne pas vouloir se confronter à... ne pas vouloir aller plus loin dans la discussion et une certaine...un comportement un ptit peu fuyant comme le propose la musique.

3. Euh, troisième étape, écoute auditive uniquement. On n'est plus là j'ai...raconter une histoire c'est difficile j' crois un extrait aussi long si j' m' en réfère que à l'extrait mais en tout cas l'ambiance générale semble être une ambiance beaucoup plus, une sorte plainte beaucoup plus intérieure, beaucoup plus intime euh un peu je sais pas j'imaginerais bien un homme sous un olivier à l'abris du soleil, très triste, chagrin amoureux ou déception ou...avec s'acompagnant je ne sais pas... d'une harpinette d'un petit instrument et et pleurant sa souffrance sans violence simplement, une sorte de plainte, un pleur assez lascif et puis voilà simplement démonstratif de sa souffrance sans vraiment proposer d'autres solutions que la lamentation.

M6

1. Donc un couple se promène dans une forêt. Il fait un temps euh assez beau. c'est en plein milieu de la journée. ils se promènent et je pense qui... La dame s'arrête pour regarder quelque chose et le monsieur explique. Et je pense qu'ils vont aller écouter un concert de Ravel ou de Debussy ce que m'inspire cette toile, ce dessin voilà. c'est le début du siècle, du vingtième peut-être même, voilà.

2. Juste que c'est un couple amoureux et que je pense qu'ils sont très bien et ils sont en train de, ouais d'être passionnément amoureux et de se balader ce qui illustre très bien la Sonate de Franck[8] si j'ai bien reconnu.

3. Alors là je vois un personnage soit masculin soit féminin, pour moi c'est égal euh plutôt assis avec les mains dans sa tête enfin sa tête dans sa main plutôt et qui... et plein de regrets, de nostalgie et ouais, c'est triste quoi. Personnage triste et y a pas beaucoup d'espoir je pense, pour moi en tout cas.

M7

1. Bon déjà je pense que c'est un tableau de Monet, impressionniste. C'est un couple qui, qui se promène euh, d'une certaine oui euh même assez aisés et puis ils sont dans les bois et en fait ils ont une discussion et lui euh elle a pas l'air d'accord, elle a l'air d'être un ptit peu renfrognée et lui il lui demande ce qui se passe. Voilà alors qu'est-ce qui va se passer, on n'en sait rien.

2. Et bien, non c'est la même histoire mais c'est, c'est c'est quelque chose de très romantique donc euh on peut imaginer qu'il est parti, qu'il est revenu et que en fait elle se

demande pourquoi il est parti si longtemps mais malgré tout elle est quand même d'accord pour qu'il revienne, voilà.

3. Deux cygnes sur un plan d'eau. Alors c'est une sorte de ballet amoureux sur un plan d'eau avec des des figures parallèles un ptit peu enfin un ptit peu chorégraphique. C'est un ballet quoi, c'est un ballet alors il y a une entrée, une autre entrée de l'autre côté, ya des figures bon euh un cœur qui se fait comme ça avec les deux cygnes et puis à la fin ya une machinale avec les deux cygnes qui ont le cou entortillé, voilà.

M8

1. Et bien c 'est un, c 'est un je vois un tableau ou plutôt ptetre un détail d'un tableau voilà. J'essaie de me demander un peu quelle période ça peut être. Alors jme dis que c'est quand même euh, jsais pas ça me fait penser un peu à des trucs style « déjeuner sur l'herbe » donc c'est ptetre un style un ptit peu impressionniste ou cette période là et euh donc c'est un couple qui est dans une, dans une forêt ou dans un bois. Leur regard se dirige, tous les deux vers quelque chose donc c'est pour ça que jpense que c'est un détail. Le tableau est plus grand que ça. Euh . Ensuite euh voilà c'est c'est c'est euh jsais pas j'imagine dans, ça vient sur sur un grand tableau au Louvre et puis. Le fait que ce soit sur comme ça sur un petit, un petit, un ptit carton plastifié ça fait un peu jsais pas ça me fait un peu bizarre. Je préfère regarder un tableau en vrai quoi pour peut être voir plus les couleurs, peut-être les couleurs me semblent un peu passées quoi un peu comme ça. Surtout la robe de de la femme. Voilà c'est tout ce que j'ai à dire là-dessus.

2. Alors après l'écoute de la musique euh moi en tant que musicien moi j'entends que c'est une Sonate pour pour violon piano euh une Sonate pour violon accompagné de piano. Romantique et euh j'imagine de la musique française. Alors euh c'est une musique qui est très nostalgique alors c'est vraii qu'on peut, on puet relier dans les détails, dans dans les couleurs aussi. C'est c'est pas un tableau, euh en tout cas ça me paraît pas extrêmement lumineux. C'est, y a une sorte de voile comme ça qui peut évoquer la nostagie. Euh et euh ouais à une, une, une époque aussi, une époque de de de comment dire peut-être de de douceur mais mais où on prenait peut-être son temps, c'était c'etait ouais jsais pas la belle époque, voilà.

3. Euh bon c'est un thème très connu, voilà toujours violon, accompagné de harpe. Euh je pense pas que ce soit une pièce originale, je pense que je pense que c'est c'est une transcription peut-être ou alors pour que ce soit accompagné par la harpe comme ça. Euh Là aussi c'est de la musique, c'est un grand thème euh extrêmement nostalgique et euh qui peut évoquer la la la douleur la douleur de l'âme, la séparation, la la, un peu un certains, ouais ouais une certaine, une certaine, un certain état d'esprit euh euh nostalgique, tout en en langueur et en . Voilà ça me fait penser à des à peut-être aussi jsais pas à des poèmes, jsais pas de Baudelaire ou des choses un peu tristes mais euh y a quand même une une lumière et puis un quelque chose de très beau dans cette musique parce que elle, c'est quelque chose non plus qui est pas violent qui est pas qui évoque très bien la nostalgie voilà, c'est le mot qui me vient à l'esprit.

M9

1. Alors ce sont deux personnes qui se promènent dans une forêt euh. Ils font une

promenade, le monsieur l'accompagne. On sent enfin je sens qu'il est attentif à la promenade. Il l'accompagne dans ce moment agréable. Voilà, c'est une belle journée. Ils sont bien habillés. Voilà, bonne après-midi de promenade.

2. Ben toujours promenade, moment très, très agréable, très tranquille. Ils sont sereins. Voilà c'est un moment relaxant, calme. Euh voilà y a une sorte, une grande complicité entre eux, une confiance comme des plus des amis que des amants.

3. Alors moi je voyais sur un lac, une barque avec deux personnes. Voilà un moment très calme où y où y en avait un qui ramait une barque qui va très lentement euh voilà. Une ambiance très relaxante, peut-être au coucher du soleil. Quelque chose de très calme.

M10

1. Pierre et Marie se fréquentaient depuis environ cinq ans lorsque leurs familles respectives ont proposé qu'ils puissent se marier. On se trouve au début du 19eme siècle et suite à un repas familial de présentation, les deux jeunes gens ont pu aller se promener ensemble, se diriger vers l'orée d'une forêt par un bel après-midi ensoleillé et commencer à se raconter leur vie respective et finalement se mettre d'accord sur l'idée qu'ils n'étaient pas du tout d'accord pour ce mariage arrangé.

2. Pierre et Marie, après s'être longuement fréquentés en envisageant un hypothétique mariage pour lequel leurs familles étaient d'accord, mariage qui aurait arrangé chacune des deux familles. La dot était importante, finalement se retrouvèrent après quelques temps où Pierre avait fréquenté une autre femme et Marie l'apprenant, se décida à se détourner de cette union qui lui paraissait totalement impossible et opposée à ses, à ses croyances.

3. Le navigateur sur son bateau avançait entre les iceberg qui flottaient de droite et de gauche, de babord et de tribord par une journée et un temps relativement clair. Depuis déjà des semaines, ils n'avaient croisé âme qui vive et son regard se perdait sur l'étendue marine enneigée et et englaçonnée

C. les adultes témoins

AT1

1. Alors histoire de deux personnages. Alors moi je dirais que ce sont deux amants qui se sont retrouvés dans, qui se sont donnés rendez-vous dans, dans un parc à l'abri reculé des regards mais euh mais finalement la femme a l'air de changer d'avis. Elle a l'air de se sentir coupable et son amant, son amant essaie de, de plaider pour que leur relation continue. Mais après cette image , elle, finalement elle se sentira trop coupable et elle ira rejoindre son mari et mettra fin à sa liaison avec son amant.

2. Alors en fait, moi je dirais que c'est toujours un rendez-vous euh un rendez-vous caché, un rendez-vous secret. Mais en fait le couple n'est pas amant, je dirais plutôt que, qu'ils appartiennent que que en fait ils ont une relation mais que la relation n'est pas acceptée un peu comme Roméo et Juliette. Elle est pas acceptée par les familles donc ils se retrouvent en cachette et euh et ils sont en train de préparer en fait je pense la leur fuite tous les deux loin de de leur famille et du contexte dans lequel ils ont, ils sont en ce moment. Et donc il est en train

d'en parler, l'homme, il est en train de rassurer la femme, lui dire que tout va bien se passer parce que elle a l'air quand même inquiète, voilà.

3. Alors moi ça m'évoque la mort carrément. Je vois bien une, sur cette musique je vois bien un enterrement et et des et une femme éplorée parce qu'elle aurait perdu son enfant ou son mari et, et sur la musique lente je la vois bien escorter seule le le... le cercueil jusqu'à, jusqu'à son endroit dans le cimetière et donc traîner des pieds avec, avec de la neige autour. C'est l'hiver il fait très froid et elle traîne des pieds pour aller enterrer qu'elle qui vivait encore récemment et qu'elle vient de perdre et et voilà.

AT2

1. Euh alors c'est un gentleman qui invite une demoiselle à pique-niquer au bord d'un lac en été euh à une époque très lointaine vu la, vu la robe. Elle devait avoir très chaud d'ailleurs.

2. Alors là je vois bien une demande en mariage, romantique. Sur les bords, toujours les bords d'un lac. Avec un ptit, un ptit concert à côté. Une petite table. Euh, oui.

3. Alors, j'imagine une danse ou une réception euh, dans la galerie des glaces à Versailles, château de Versailles. Euh avec une danse, des réceptions à l'extérieur dans les jardins euh c'est peut-être pas un slow mais un slow avec, avec un homme très bien habillé, très chic euh et les robes, les robes à volant d'avant.

AT3

1. Alors sur l'image, je vois un monsieur, bien habillé avec un chapeau, une canne et une madame avec une grande robe blanche et un chapeau. Ils se promènent dans un sentier dans les bois. Le monsieur semble interpeller la madame, sûrement pour lui parler, pour lui poser une question. Euh, j'imagine que qu'ils se connaissent pas beaucoup, que c'est le monsieur qui a proposé à la madame de faire une promenade et que celle ci semble pas avoir très envie de faire cette promenade parce que'elle tourne un peu le dos au monsieur. Sûrement que le monsieur essaie de séduire la madame mais ça semble ne pas fonctionner.

2. Alors c'est le printemps, les oiseaux chantent. On entend au loin la rivière qui glougloutte. Deux personnes se promènent, un monsieur bien habillé avec son chapeau, son costume et sa canne, la madame avec une grande robe blanche et un chapeau. Ils se promènent dans la forêt, sur le sentier, d'un pas énergique. La madame semble contrariée, triste, le monsieur semble insistant et il tente de lui parler, en vain.

3. Alors je vois une scène qui se passe dans une prairie. C'est le printemps y a une montagne au loin, y a des fleurs partout dans la prairie, des arbres couverts de fleurs et de petits fruits en boutons. Euh, les oiseaux chantent y a des écureuils qui sautent d'arbre en arbre mais mais l'atmosphère est silencieuse peut-être pesante mais je sais pas ce qui se passe.

AT4

1. Alors euh deux personnes s'étaient rencontré il y a 3 mois euh. Euh alors oh c'est pas

évident ce que tu me demandes ! Tu peux couper ou pas ? Non, donc il y avait eu un souci avec ce ce monsieur. Ce monsieur et cette dame étaient très, très amoureux mais euh ce monsieur avait caché quelque chose à cette charmante dame et donc ce jour-là ils étaient en train de s'expliquer euh tous les deux. Madame était très, très fâchée contre monsieur. Euh ce il s'avère que ce monsieur avait, avait un enfant et l'avait caché à cette charmante dame et d'où sur la, sur l'image on voit que il essaie de de la rattraper en fait elle est partie euh fâchée, ils essaient de s'expliquer tous les deux mais la dame est est très, très touchée par ce qu'elle a appris et elle va avoir du mal à le pardonner, beaucoup de mal.

2. Donc euh les deux personnes que je vois sur le, sur la peinture se sont rencontré il y a 3 mois, vivent une une très belle histoire d'amour et sur ce, sur cette peinture on voit manisfestement que que le monsieur cherche à, à s'expliquer par rapport à cette dame qui qui détourne son regard de lui, qui regarde au loin vers la forêt et on voit que ce monsieur est très, très ennuyé par rapport à elle et elle lui en veut en fait parce qu' il n'a pas été honnête avec elle il lui a caché quelque chose et ça va être très très difficile pour lui de de rattraper. Va-t-elle lui pardonner ? Telle est la question.

3. Alors euh bon, il était une fois euh un homme et une femme qui vivaient une belle histoire d'amour, qui durait 15 ans. Ils eurent une fille, ensemble. Ils se séparèrent et euh. Alors qu'elle pensait être au bout du gouffre parce qu'elle ne s'attendait pas à ça ,elle fut euh, et c'est là qu'on réalise que la vie réserve parfois de belles surprises, finalement elle rencontrait quelqu'un de d'autre et elle n'imaginait pas que ça puisse exister et être aussi super. Voilà, et euh et elle vit heureuse jusqu'à la fin de ses jours.

AT5

1. donc on va dire que c'est un couple qui vient de se rencontrer, qui se promène en forêt euh qu'est-ce que je penx te dire, qui se rencontrent doncdans la forêt. Le le monsieur va essayer de la séduire. Après j'en sais rien, je sais pas.

2. alors donc c'est deux amis cette fois qui se retrouvent dans une dans une forêt. La dame vient de perdre quelqu'un de très cher et le monsieur va essayer de la, de la réconforter, de lui apporter son soutien.

3. Alors j'imagine une soirée, on va dire une fête mondaine avec plein de, plein plein de monde, des gens qui se rencontrent et qui ont envie de faire connaissance.

AT6

. Alors cette image me fait penser donc à un couple des donc à des prétendants de 1950-1960. Euh donc cette dame a l'air de faire la tête. Euh donc le monsieur lui donne rendez-vous en fait dans une forêt pour essayer de lui faire la cour et puis donc elle, elle n'est pas réceptive à à son amour.

2. Alors ça me fait penser à deux personnes donc pareil à un couple des années 50-60 qui sont

sur le chemin pour aller au bal. Donc le monsieur a invité cette dame pour aller au bal. Voilà.

3. ca me fait penser à deux choses. Donc la première : une danseuse étoile qui passerait un concours pour ben pour être euh donc danseur à l'opéra ou quoi que ce soit. Euh la deuxième : ça me ferait penser en fait à un à un musicien qui passerait aussi un concours style conservatoire ou quoi que ce soit donc devant un jury pour ben pour obtenir un examen.

AT7

1. euh enn fait je pense que c'est deux personnes qui qui se sont mariés et qui qui posent pour des photos qui se baladent dans un jardin qui posent pour des photos pour leur mariage et on dirait qu'ils observent aussi quelque chose dans dans dans la forêt.

2. euh ça doit etre un couple en fait qui doit se balader dans un jardin euh en écoutant de la musique. Ils sont bien habillés, euh ils doivent je pense apprécier la nature et regarder autour d'eux euh les arbres, les plantes ce genre de choses voilà.

3. euh moi je verrai en fait une femme qui est souffrante et, et son mari qui est à son chevet qui pleure de la voir de la voir mourir, c'est une musique un peu triste on dirait que que c'est quelque chose qui va arriver et qu'il peut rien faire pour pour pour en échapper. Voilà.

AT8

1. C'est des gens qui, qui ont décidé d'aller se promener dans la forêt et voilà. Et jsais pas ils ont vu ils ont vu quelque chose qui qui retient leur leur attention donc ils s'apprêtent à à se rapprocher de de cet endroit pour découvrir ce ce que c'est.

2. ça, ça m'apporte rien vis-à-vis de de l'interprétation de, de cette image. Donc c'est, ce sont deux personnes qui qui ont décidé d'aller se promèner dans la forêt et qui s'arrêtent à un moment donné parce que ils ont vu quelque chose qui retirait leur leur attention donc ils le regardent et ils s'apprêtent à à aller voir de plus près ce que c'est. Il est en train de montrer quelque chose à la dame quand même. C'est c lui qui semble montrer quelque, ou lui proposer peut-être d'aller quelque part. On imagine que que son bras il est tendu qu'il montre une direction là peut-être. En tout cas tous les deux ils regardent dans la même direction et bon ils semblent intéressés par quelque chose. Enfin la la tête du pers...enfin du du monsieur et son attitude on dirait qu'il lui propose quelque chose à la limite. Voilà c'est tout ce que je peux dire.

3. ça m'inspire pas grand chose. Quelque chose de calme, enfin je veux dire à la limite des, une personne qui est sur sur un lac ou sur une étendue d'eau et qui et qui se promène enfin une une qui se enfin qui se promène. Tout est calme et tout est tranquille. C'est la sérénité. Voilà c'est tout mais après pas d'histoire particulière. C'est simplement une atmosphère mais pas d'histoire

AT9

1. C'est deux amoureux qui discutent, qui se sont retrouvés, qui se sont donné rendez-vous dans la forêt. Euh elle, elle a l'air fâchée oh je dois plus la regarder euh voilà, ils discutent. Elle, elle est fâchée et lui il essaye de de lui parler.

2. ben c'est un, un couple qui se sépare et, et voilà.

3. ça me fait penser, ça me fait penser à je sais pas, quelque chose de russe attends je réfléchis c'est pas Tchaikovski ce morceau-là ?

AT10

1. Donc je vois deux personnes euh dans une forêt. Donc euh y a un monsieur et une dame. Le monsieur tient une canne, il a un chapeau, une dame est est dans une dans un habit assez bourgeois ainsi que le monsieur donc j'imagine que ils sont d'un milieu très aisé. Et euh donc euh le monsieur a l'air de tenir un dialogue avec une dame et de lui montrer euh quelque chose, de lui raconter quelque chose parce que il pointe sa sa canne ou son bâton en direction de quelque chose. Ils ont un regard pointé donc sur sur quelque chose. Donc euh p'têtre qu'ils font une promenade dans une forêt et ils sont en train d'observer un animal qui passe ou je sais pas ils sont peut-être en train de ramasser des champignons. Euh p'têtre que tout simplement ils vont à un événement, à un mariage. Il fait beau. On voit le ciel, c'est assez lumineux comme j'ai dit ils sont en pleine nature. Donc après ils ont l'air curieux, de bonne humeur.

2. Donc la musique ben qu'est-ce qu'elle m'évoque ? Je dirais pas qu'elle est joyeuse ni ce n'est pas non plus une musique d'enterrement donc je pense qu'elle est assez neutre. Donc elle m'évoque pas spécialement euh quelque chose de spécial donc euh je sais pas donc ça me rappelle le temps qui passe donc une musique assez sobre donc euh je resterais peut-être sur ma première hypothèse de promenade en forêt.

3. Alors après avoir écouté cette musique ça m'évoque un sentiment de tristesse, de solitude. Donc j'imagine une personne, dans la rue se prom se promenant seule qui n'a pas d'attache, qui n'a pas de famille qui qui marche sous la pluie mais euh mais qui a au fond d'elle un espoir d'un jour être heureuse et ça m'évoque aussi de la persévérance au fond de cette personne. Euh donc voilà de la de la solitude, de la tristesse, de la compassion peut-être voilà.

Annexe IV : Ensemble des analyses des récits.

A Tableaux d'analyse structurale des récits

Dans le premier tableau les résultats sont donnés en nombre de mots, dans le second tableaux ils sont convertis en pourcentages.

1. les bègues

B1

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	51	9	3	2	15	3	7	6	3	3	8	4	1	1
2	39	2	4	4	3	2	1	1	4	4	6	4	0	0
3	63	5	5	10	12	6	3	2	10	7	4	4	6	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	51	18	6	4	29	6	14	86	6	100	16	50	2	100
2	39	15	10	10	33	5	2.5	100	10	100	15	67	0	0
3	63	8	8	16	19	9.5	5	67	16	70	6	100	9.5	67

B2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	99	8	15	11	9	7	2	2	18	13	10	7	10	8
2	66	0	5	9	18	4	4	2	8	7	12	6	3	3
3	57	0	6	14	5		4	2	13	9	4	4	6	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	99	8	15	11	9	7	2	100	18	72	10	70	10	80
2	66	0	7.5	14	27	6	4	50	8	87.5	12	50	3	100
3	57	0	10	24.5	9	3.5	7	50	23	70	7	100	10	67

B3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	177	13	17	19	29	13	18	12	28	22	14	14	11	10
2	93	3	13	10	12	7	19	10	12	8	4	4	4	4
3	64	4	5	9	8	4	7	4	12	10	6	5	2	2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	177	7	10	10	16	7	10	67	16	78.5	8	86	6	91
2	93	3	14	11	13	7.5	20	53	13	67	4	100	4	100
3	64	6	8	14	12.5	6	11	57	19	83	9	83	3	100

B4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	161	8	18	18	25	7	25	11	21	18	20	18	8	8
2	284	24	31	21	41	17	43	27	26	23	33	19	16	10
3	205	9	32	23	30	7	28	18	41	25	18	13	13	12

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	161	5	11	11	15.5	4	15.5	44	13	86	12	90	5	100
2	284	8	11	7	14	6	15	63	9	88	12	57.5	6	62.5
3	205	4	16	11	15	3	14	64	20	61	9	72	6	92

B5

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	197	12	20	36	36	18	10	9	32	26	21	13	11	10
2	267	14	29	41	37	22	42	18	45	33	18	14	21	17
3	115	2	113	16	15	7	13	6	22	22	10	9	5	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	197	6	10	18	18	9	5	90	16	81	11	62	5.5	91
2	267	5	11	24.5	14	8	16	43	17	73	7	78	8	81
3	115	2	11	14	13	6	11	46	19	100	9	90	4	80

B6

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	118	11	14	21	17	10	6	4	21	11	11	11	3	2
2	97	10	12	5	21	7	10	8	11	8	11	7	3	2
3	50	0	12	8	6	0	3	2	9	8	6	5	4	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	118	9	12	18	14	8.5	5	67	18	52	9	100	2.5	67
2	97	10	12	5	22	7	10	80	11	73	11	64	3	67
3	50	0	24	16	12	0	6	67	18	89	12	83	8	100

B7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	122	12	16	9	20	8	19	12	13	13	11	11	8	8
2	88	4	11	15	9	6	5	5	15	13	9	8	6	6
3	99	4	10	16	13	4	5	5	20	18	11	9	3	3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	122	10	13	7	16	6.5	15.5	63	11	100	9	100	6.5	100
2	88	4.5	12.5	17	10	7	6	100	17	87	10	89	7	100
3	99	4	10	16	13	4	5	100	20	90	11	82	3	100

B8

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	64	4	6	12	9	3	5	5	9	8	9	9	2	1
2	63	6	7	8	12	5	3	3	6	5	6	6	2	2
3	87	7	10	9	14	4	6	5	14	13	10	8	3	3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	64	6	9	19	14	5	8	100	14	89	14	100	3	50
2	63	9.5	11	13	19	8	5	100	9.5	83	9.5	100	3	100
3	87	8	11	10	16	4.5	7	83	16	93	11	80	3	100

B9

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	83	5	10	11	14	6	2	1	10	10	10	7	5	5
2	80	8	14	11	10	3	2	2	12	10	12	7	5	4
3	92	10	5	10	19	2	8	7	10	8	15	15	3	2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	83	6	12	13	17	7	2	50	12	100	8	71	6	100
2	80	10	17.5	14	12.5	37.5	2.5	100	15	83	15	58	6	80
3	92	11	5	11	21	2	9	87.5	11	80	16	100	3	67

B10

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	69	8	8	8	15	5	4	2	11	9	7	5	0	0
2	77	8	8	13	9	2	4	2	14	11	10	9	1	1
3	57	3	4	7	12	5	3	3	7	6	12	9	2	2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	69	11.5	11.5	11.5	22	7	6	50	16	82	10	71	0	0
2	77	10	10	17	12	2.5	5	50	18	78.5	13	90	1	100
3	57	5	7	12	21	9	5	100	12	86	21	75	3.5	100

2. les musiciens

M1

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	86	6	4	19	13	4	7	6	21	17	7	6	1	1
2	104	9	4	13	22	9	14	10	15	14	8	7	2	2
3	121	20	12	21	20	6	3	2	15	13	12	11	9	5

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	86	7	5	22	15	5	8	86	24	81	8	87.5	1	100
2	104	9	4	12.5	21	9	13	71	14	93	8	87.5	2	100
3	121	16.5	10	17	16.5	5	2	67	12	87	10	92	7	55

M2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	294	23	32	35	50	17	33	19	39	29	31	17	26	20
2	190	15	12	18	32	10	23	19	22	16	17	14	17	13
3	555	40	42	71	93	32	73	29	79	45	50	33	41	28

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	294	8	11	12	17	6	11	59	12	74	10.5	55	9.5	78.5
2	190	7	6	9	17	6	12	83	11.5	73	9	82	9	76
3	555	7	7.5	13	17	6	13	40	14	57	9	66	7	68

M3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	380	31	21	29	47	19	37	19	30	23	40	26	11	11
2	237	16	24	29	37	19	28	16	33	23	28	22	14	10
3	173	13	22	23	29	8	16	8	26	22	16	13	7	7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	380	8	5.5	8	12	5	10	51	8	77	10.5	65	3	100
2	237	7	10	12	16	8	12	57	14	70	12	78.5	6	71
3	173	7.5	13	13	17	5	9	50	15	85	9	81	4	100

M4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	71	6	10	10	9	4	5	5	13	10	9	9	1	1
2	122	11	15	18	16	6	16	9	23	20	9	8	6	6
3	77	7	5	11	11	3	11	7	13	9	6	6	7	7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	71	8.5	14	14	13	6	7	100	18	77	13	100	1	100
2	122	9	12	15	13	5	13	56	19	87	7	89	5	100
3	77	9	6	14	14	4	14	64	17	69	8	100	9	100

M5

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	290	19	38	35	35	8	23	18	55	42	34	23	22	14
2	158	8	17	26	12	0	23	12	30	25	17	16	16	11
3	133	10	14	20	10	4	20	14	27	22	10	9	13	13

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	290	6.5	13	12	12	3	8	78	19	76	12	68	7.5	64
2	158	5	11	16	7.5	0	14.5	52	19	83	11	94	10	69
3	133	7.5	10.5	15	7.5	3	15	70	20	81	7.5	90	10	100

M6

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	78	7	8	13	13	2	3	3	16	16	12	9	2	2
2	44	6	5	2	8	5	5	4	4	4	4	4	5	2
3	61	6	9	4	7	3	9	8	10	8	2	2	8	7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	78	90	10	17	17	2.5	4	100	20.5	100	15	75	2.5	100
2	44	14	11	4.5	18	11	11	80	9	100	9	100	11	40
3	61	10	15	6.5	11	5	15	89	16	80	3	100	13	87.5

M7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	88	6	6	10	20	5	9	9	9	7	7	6	6	6
2	59	10	4	2	12	8	9	9	3	3	7	5	2	2
3	90	1	10	19	8	7	6	6	22	14	1	1	11	7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	88	7	7	11	23	6	10	100	10	78	8	86	7	100
2	59	17	7	3	20	13.5	15	100	5	100	12	71	3	100
3	90	1	11	21	9	8	7	100	24	64	1	100	12	64

M8

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	230	15	20	38	38	16	21	13	30	20	21	14	10	6
2	145	5	20	17	21	10	20	11	22	15	10	9	5	5
3	189	10	17	32	24	12	26	18	25	20	13	7	13	9

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	230	6.5	9	16.5	16.5	7	9	62	13	67	9	67	4	60
2	145	3	14	12	14	7	14	55	15	68	7	90	3	100
3	189	5	9	17	13	6	14	69	13	80	7	54	7	69

M9

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	54	1	6	6	12	4	2	2	9	7	7	5	6	6
2	40	1	3	7	3	3	8	6	8	7	0	0	6	6
3	49	0	5	9	4	1	10	5	9	8	3	3	5	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	54	2	11	11	22	7	4	100	17	78	13	71	11	100
2	40	2.5	7.5	17.5	7.5	7.5	20	75	20	87.5	0	0	15	100
3	49	0	10	18	8	2	20	50	18	89	6	100	10	80

M10

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	90	7	8	10	10	3	8	7	12	12	12	11	10	10
2	69	3	8	9	10	5	5	5	9	7	8	7	6	6
3	53	6	9	8	4	1	3	3	13	13	5	5	4	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	90	8	9	11	11	3	9	87.5	13	100	13	92	11	100
2	69	4	11.5	13	14	7	7	100	13	78	11.5	87.5	9	100
3	53	11	17	15	7.5	2	6	100	24.5	100	9	100	7.5	100

3. Les adultes témoins

AT1

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	96	8	13	13	12	5	5	3	19	15	12	11	5	3
2	147	16	19	18	20	11	12	9	26	18	13	10	4	4
3	103	16	10	18	15	2	9	7	14	11	13	10	4	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonctions	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	96	8	13.5	13.5	12.5	5	5	60	20	79	12.5	92	5	60
2	147	11	13	12	14	7	8	75	18	69	9	77	3	100
3	103	15.5	10	17	14.5	2	9	78	13.5	78.5	13	77	4	100

AT2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	38	0	5	7	3	2	4	3	7	7	3	3	2	2
2	33	0	6	7	1	0	4	4	8	7	1	1	5	3
3	62	3	10	13	2	1	6	5	15	11	1	1	3	3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	38	0	13	18	8	5	10.5	75	18	100	8	100	5	100
2	33	0	18	21	30	0	12	100	24	87.5	3	100	15	60
3	62	5	16	21	3	2	10	86	24	73	2	100	5	100

AT3

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	113	10	10	21	13	3	10	7	22	13	17	14	3	3
2	72	3	7	15	8	1	2	2	17	14	9	7	9	9
3	71	4	7	11	8	4	7	5	16	12	6	6	4	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	113	9	9	18.5	11.5	3	9	70	19	59	15	82	3	100
2	72	4	10	21	11	1	3	100	24	82	12.5	78	12.5	100
3	71	6	10	15	11	6	10	71	22.5	75	8	100	6	100

AT4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	165	14	15	23	21	14	16	8	20	12	17	14	11	8
2	126	9	17	16	21	8	10	7	17	14	15	12	6	6
3	106	12	8	9	17	5	12	9	14	14	12	11	6	6

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	165	8	9	14	13	8	10	50	12	60	10	82	7	73
2	126	7	13	13	17	6	8	70	13	82	12	80	5	100
3	106	11	7.5	8	16	5	11	75	13	100	11	92	6	100

AT5

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	51	4	7	4	15	2	1	1	4	3	13	9	0	0
2	41	2	7	6	6	1	2	2	7	7	7	7	2	2
3	30	1	4	3	5	0	4	2	6	6	5	5	1	1

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	51	8	14	8	29	4	2	100	8	75	25	69	0	0
2	41	5	17	15	15	2	5	100	17	100	17	100	5	100
3	30	3	13	10	17	0	13	50	20	100	17	100	3	100

AT6

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	63	11	16	17	8	3	5	100	22	100	9.5	67	1.5	100
2	38	5	16	18	8	5	5	100	21	87.5	13	80	5	100
3	68	7	15	15	18	4	6	75	19	92	10	71	3	100

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	63	7	10	11	5	2	3	3	14	14	6	4	1	1
2	38	2	6	7	3	2	2	2	8	7	5	4	2	2
3	68	5	10	10	12	3	4	3	13	12	7	5	2	2

AT7

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	50	4	8	6	12	2	1	1	8	7	7	6	1	1
2	48	1	7	7	7	2	2	2	9	9	8	6	1	1
3	59	6	8	6	14	4	0	0	6	6	11	10	2	2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	50	8	16	12	24	4	2	100	16	87.5	14	86	2	100
2	48	2	14.5	14.5	14.5	4	4	100	19	100	17	75	2	100
3	59	10	13.5	10	24	7	0	0	10	100	19	91	3	100

AT8

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	54	3	7	6	16	5	1	1	5	5	10	9	0	0
2	174	12	20	24	38	10	11	8	22	18	25	16	6	5
3	77	6	10	9	16	6	7	4	11	9	5	4	5	4

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	54	5.5	13	11	30	9	2	100	9	100	18.5	90	0	0
2	174	7	11	14	22	6	6	73	13	82	14	64	3	83
3	77	8	13	12	21	8	9	57	14	82	6	80	6	80

AT9

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	48	1	4	2	16	5	1	1	4	4	8	8	3	2
2	12	2	1	2	3	1	1	1	1	1	1	1	0	0
3	26	3	2	2	7	1	3	2	2	2	7	5	1	1

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonctions	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	48	2	8	4	33	10	2	100	8	100	17	100	6	67
2	12	17	8	17	25	8	8	100	8	100	8	100	0	0
3	26	11.5	8	8	27	4	11.5	67	8	100	27	71	4	100

AT10

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminant	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs différents	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	187	17	22	29	19	12	11	8	35	23	16	14	9	9
2	82	9	5	6	15	2	14	9	9	7	8	8	5	5
3	92	5	17	13	13	5	7	5	18	15	6	5	2	2

Analyse des récits	Nombre de mots	Morphèmes Grammaticaux							Morphèmes Lexicaux					
		Conjonction	Prépositions	Déterminants	Pronoms	Auxiliaires	Adverbes	Adverbes différents	Substantifs	Substantifs [illegible]	verbes	Verbes Différents	Adjectifs	Adjectifs Différents
1	187	9	12	15.5	10	6	6	73	19	66	8.5	87.5	5	100
2	82	11	6	7	18	2	17	64	11	78	10	100	6	100
3	92	5	18	14	14	5	8	71	19.5	83	6.5	83	2	100

B. Tableaux d'analyse de l'implication dans les récits.

Dans le premier tableau les résultats sont donnés en nombre de mots, dans le second tableaux ils sont convertis en pourcentages.

1. les bègues

B1

Analyse des récits	**Pronoms « je », « me », « m' »**	**Verbes**				**Adjectifs**	
		d'état	**d'action**	**De perception / de sens**	**De parole**	**Absence de jugement, d'affect**	**Présence de jugement, d'affect**
1	0	1	2	0	2	1	0
2	1	2	3	1	0	0	0
3	1	3	3	1	0	1	3

Analyse des récits	**Pronoms « je », « me », « m' »**	**Verbes**				**Adjectifs**	
		d'état	**d'action**	**De perception / de sens**	**De parole**	**Absence de jugement, d'affect**	**Présence de jugement, d'affect**
1	0	9	18	0	18	100	0
2	8	25	37.5	12.5	0	0	0
3	8	30	30	10	0	17	50

B2

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	1	6	1	3	1	9	0
2	4	3	2	1	1	0	2
3	1	0	2	1	0	3	3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	11	35	6	18	6	90	0
2	22	9	12.5	6	6	0	67
3	20	0	33	17	0	50	50

B3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	4	9	9	3	2	10	1
2	2	9	1	0	1	2	2
3	3	4	0	2	1	2	0

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	14	33	33	11	7	90	10
2	17	81	9	0	9	50	50
3	37.5	40	0	20	10	33	0

B4

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	4	8	9	4	3	6	2
2	10	13	20	6	0	6	8
3	9	5	3	11	1	6	5

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	16	30	33	15	11	75	25
2	24	26	40	12	0	37.5	50
3	30	20	12	44	4	46	38

B5

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	1	8	11	1	5	6	5
2	2	10	6	6	4	10	10
3	9	3	7	2	0	0	4

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	3	20.5	28	2.5	13	54.5	45
2	5	25	15	15	10	48	48
3	60	18	41	12	0	0	80

B6

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	4	2	4	3	1	3	0
2	7	5	2	3	4	0	3
3	5	0	1	3	0	0	3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	23.5	9.5	19	14	5	100	0
2	33	28	11	17	22	0	100
3	83	0	17	50	0	0	100

B7

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	2	8	3	0	5	4
2	1	4	5	2	1	5	1
3	1	4	6	1	0	3	0

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	10.5	42	16	0	55	45
2	11	27	33	13	7	83	17
3	8	27	40	67	0	100	0

B8

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	2	4	1	2	0	2
2	3	6	3	1	1	1	1
3	6	2	6	0	2	3	0

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	17	33	8	17	0	100
2	25	54.5	27	9	9	50	50
3	43	14	43	0	14	100	0

B9

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	5	8	1	0	3	2
2	0	3	10	2	0	2	2
3	0	1	12	1	0	1	2

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	31	50	6	0	60	40
2	0	20	67	13	0	50	50
3	0	6	70.5	6	0	33	77

B10

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	5	3	3	0	0	0
2	0	3	9	0	1	0	1
3	0	3	9	0	0	1	1

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	42	25	25	0	0	0
2	0	25	75	0	8	0	100
3	0	18	53	0	0	50	50

B. les musiciens

M1

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	18	36	0	27	100	0
2	15	53	12	6	23.5	50	50
3	0	33	33	11	0	78	22

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	2	4	0	3	1	0
2	2	9	2	1	4	1	1
3	0	6	6	2	0	7	2

M2

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	15	11	17	6	4	21	5
2	9	10	5	5	1	12	5
3	19	32	17	17	4	18	23

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	30	23	35	12.5	8	81	19
2	28	37	18.5	18.5	4	70.5	29.5
3	20	39	21	21	5	44	56

M3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	1	7	22	6	2	6	5
2	0	9	15	7	1	10	4
3	5	4	7	8	0	4	4

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	2	12	37	10	3	54.5	45.5
2	0	19	32	15	2	71	29
3	17	17	19	33	0	57	43

M4

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	2	6	3	0	0	1
2	1	6	2	4	0	1	5
3	1	2	4	2	0	3	4

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	18	54.7	27	0	0	100
2	6	40	13	27	0	17	83
3	9	22	44	22	0	43	57

M5

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	4	7	18	1	9	20	2
2	3	2	4	7	1	10	6
3	7	4	3	3	1	6	7

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	11	17	43	24	21	91	9
2	25	12	23.5	41	6	62.5	47.5
3	70	28.5	21	21	7	46	54

M6

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	3	1	6	5	1	1	1
2	2	4	1	2	0	0	5
3	4	2	0	2	0	5	3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	23	7	43	36	7	50	50
2	25	44	11	42	0	0	100
3	57	40	0	40	0	62.5	47.5

M7

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	1	5	4	1	1	4	6
2	0	7	4	1	1	1	1
3	0	3	1	0	0	10	1

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	5	42	33	8	8	40	60
2	0	47	27	7	7	50	50
3	0	37.5	12.5	0	0	91	9

M8

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	15	15	5	7	3	9	1
2	6	10	3	2	2	2	3
3	6	11	3	4	2	7	6

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	48	40.5	13.5	19	8	90	10
2	28.5	50	15	10	10	67	43
3	25	44	12	16	8	54	56

M9

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	1	4	5	2	0	1	5
2	0	2	0	0	0	1	5
3	2	0	2	1	0	2	3

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	8	36	45	18	0	17	83
2	0	67	0	0	0	17	83
3	50	0	50	25	0	40	60

M10

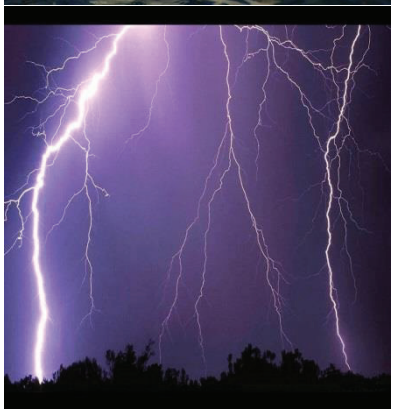
Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	1	7	1	1	9	1
2	0	3	6	1	0	4	2
3	0	0	3	1	0	4	0

Analyse des récits	Pronoms « je », « me », « m' »	Verbes				Adjectifs	
		d'état	d'action	De perception / de sens	De parole	Absence de jugement, d'affect	Présence de jugement, d'affect
1	0	7	47	7	7	90	10
2	0	23	46	8	0	67	33
3	0	0	50	17	0	100	0

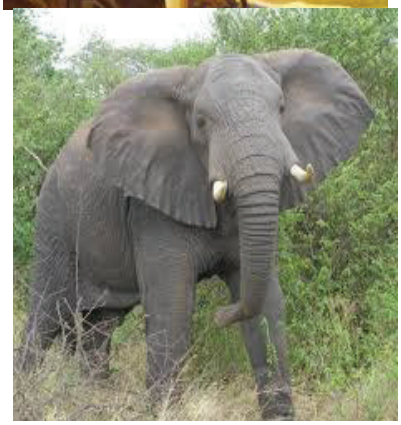
Annexe V : Ensemble du matériel crée pour le stage à la Villa Helios

A. Images :











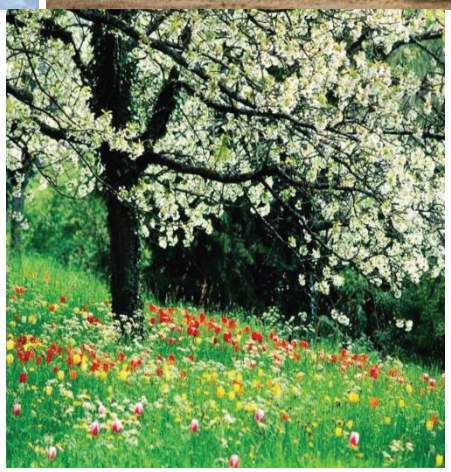












B. Mots :
Rêverie – Cauchemar – Bavardage (avec *Rêverie* de Debussy)
Réprimande – Compliment – Supplique (avec le *Don Giovanni* de Mozart : (passage du réquisitoire du commandeur))
Mélancolie – Bonheur – Jalousie (avec *la liste de Schindler* de John Williams)
Solennel – Comique – Terrifiant (avec *la Sarabande* Haendel)

C. Devinettes :
Gris et sage, ce mammifère pachydermique trompe énormément.

Cet oiseau personnifie l'amour paisible et un célèbre compositeur lui a rendu hommage dans un illustre ballet à son nom.

Voici venir sa Majesté rugissante. Tout en lui n'est que grandeur, noblesse et distinction : sa démarche solennelle, sa crinière resplendissante, son port de tête altier l'ont couronné roi de la jungle.

Ils jacassent et cancannent joyeusement dès l'aube. Vêtus de plumes et coiffés d'une crête rouge fort seyante, ces volatiles tapageurs ont élu domicile à la ferme.

D. Textes :
« D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. » Proust. (avec la *Sonate* de Franck

« Son vol est une danse hypnotisante. Il tourne inlassablement autour des points lumineux, attiré par la chair bronzée des soirées estivales » (avec Bartok, *la danse du moustique)*

« Alors qu'ils entrevoyaient enfin le sommet de la montagne, les alpinistes furent surpris par une pluie torrentielle qui s'abattit en verses sur les monts rocheux. Les gouttes d'eau fouettaient leur visage alors que le ciel se zébrait d'éclairs rougeoiyants. Le tonnerre faisait trembler le sol sous leurs pieds et les vibrations remontaient le long de leur colonne vertébrale agitant leur être de tremblements paroxystiques. » (avec l'orage de la *Symphonie alpestre* de Strauss)

« Minuit sonnait au clocher de l'église, lorsqu'une musique venue du tréfond des abîmes répandit un charme mortuaire dans le cimetière. Les corps privés de leur enveloppe de chair et libérés de leur prison de pierre glacée tournoyaient joyeusement autour de leurs sépultures. La danse macabre avait rendu vie aux habitants de la nécropole. Mille squelettes virevoltèrent cette nuit-là, ensorcelés par des rythmes diaboliques sortis tout droit des Enfers. » (avec la *Danse macabre* de Saint Saëns)

« La forêt s'éveille à la mélopée des oisillons qui crient famine à l'aube du nouveau jour. Le soleil perce à travers le brouillard de l'aube et vient chatouiller les feuilles gorgées de rosée qui se parent de diamants, réchauffées par la caresse de ses rayons. Les gouttes dansent le long des tiges et viennent finir leur farandole en s'écrasant mollement sur la mousse encore fraîche. Toutes engourdies du froid de la nuit, les branches étirent leur rameaux verdoyants et prennent une pose majestueuse pour accueillir en grande pompe les promeneurs dominicaux du grand matin. » (avec une *Ballade* de Franck)

E. Musiques :

Ballade, Franck
Carmen, Bizet
Clair de lune, Debussy
Crépuscules, Schmitt
Don Giovanni, Mozart
Feux d'artifice, Debussy
Jeux d'eau, Ravel
La chevauchée des Walkyries, Wagner
La cloche sonne, Liszt
T*zigane*, Ravel
La danse macabre, Saint Saëns
La flûte enchantée, Mozart
La liste de Schindler, John Williams
La symphonie alpestre, Strauss
Le carnaval des animaux, Saint Saëns
Le chasseur maudit, Franck
Le hollandais volant, Wagner
Le palais hanté, Schmitt
Le vol du bourdon, Rimsky-Korsakov
Les Djinns, Franck
Rêveries, Debussy
Sarabande, Haendel

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Remerciements :

- *Grand vase avec fleurs*, Auguste Renoir (p4)

Introduction :

- La leçon de musique (1917), Henri Matisse (11)

- La leçon de piano, Henri Matisse (p11)

PARTIE THEORIQUE

Chapitre 1 : musique et langage

- Antiphonaire trouvé sur : http://les-couleurs-de-saint-oustrille.over-blog.com/article-enluminure-l-antiphonaire-la-fin-47360955.html (p13)

I. Le langage

1. les fonctions

- Figure 1 : Schéma de la communication de Jakobson (p14)

Chapitre 2 : musique et récit

- Partition personnelle de la Sarabande de la Seconde Partita de Bach[1] (p23)

- Manuscrit autographe d'A la recherche du temps perdu, LIII-LXVIII À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Marcel Proust (1871-1922) (p44)

Chapitre 3 : Apport de la musique en thérapie

- illustration trouvée sur : http://api.ning.com/files/E4nzSQYY5FJXBoy4rqXGjU-DS0WvTr9EW0hBzT1zB6aDIyYk7KPqrOSDjy0dbIOjG249mGcH39uDPoD*FLJYTMuhpaIXl-VX/musique32.jpg (p45)

II. Les applications orthophoniques

B. Thérapies du bégaiement en musique

4. Approche personnelle de l'apport de la musique en thérapie du bégaiement

a) une approche d'après un point sémiologique précis : le manque d'implication dans la prise de parole de la personne bègue

- Figure 2 : L'iceberg du bégaiement d'après Sheehan (p57)

- La leçon de musique, Watteau (1684-1721) (p60)

PARTIE PRATIQUE

I. Présentation du protocole

B. Les modalités de passation

1. Les consignes

1.1 Première étape : récit à partir d'un tableau

- Tableau : *Les promeneurs* de Monet (p 67)

II. Analyse des résultats

1. D'après le tableau d'analyse structurale des récits

1.1 Première étape : récit à partir d'un tableau

a) nombre de mots et durée du récit

- Histogramme 1 : nombre de mots pour le récit 1 (p78)
- Histogramme 2 : temps du récit en minutes pour le récit 1 (p78)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 3 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 1 (p79)

c) Morphèmes lexicaux

- Histogramme 4 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 1 (p80)

1.2 Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique

a) nombre de mots et durée du récit

- Histogramme 5 : nombre de mots pour le récit 2 (p81)
- Histogramme 6 : temps du récit en minutes pour le récit 2 (p81)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 7 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 2 (p82)

c) Morphèmes lexicaux

- Histogramme 8 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 2 (p83)

1.3 Troisième étape : récit à partir d'une musique différente

a) nombre de mots et durée du récit

- Histogramme 9 : nombre de mots pour le récit 3 (p84)

- Histogramme 10 : temps du récit en minutes pour le récit 3 (p84)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 11 : pourcentage d'utilisation des morphèmes grammaticaux dans le récit 3 (p85)

c) Morphèmes lexicaux

- Histogramme 12 : pourcentage d'utilisation des morphèmes lexicaux dans le récit 3 (p86)

1.4 Entre le premier et le second récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole

- Histogramme 13 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le premier et le second récit (p87)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 14 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le premier et le second récit (p88)

c) Morphèmes lexicaux

- Histogramme 15 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le premier et le second récit (p89)

1.5 Entre le premier et le troisième récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole

- Histogramme 16 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le premier et le troisième récit (p90)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 17 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le premier et le troisième récit (p91)

c) Morphèmes lexicaux

- Histogramme 18 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le premier et le troisième récit (p92)

1.6 Entre le deuxième et le troisième récit

a) Augmentation du pourcentage de mots et du temps de parole

- Histogramme 19 : augmentation du pourcentage de mots et de temps de parole par personne entre le deuxième et le troisième récit (p93)

b) Morphèmes grammaticaux

- Histogramme 20 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes grammaticaux par personne entre le deuxième et le troisième récit (p94)

c) Morphèmes lexicaux
- Histogramme 21 : augmentation du pourcentage d'utilisation de morphèmes lexicaux par personne entre le deuxième et le troisième récit (p95)

2. D'après le tableau d'analyse de l'implication dans les récits
2.1 Première étape : récit à partir d'un tableau
- Histogramme 22 : analyse de l'implication dans le récit 1 (p96)
2.2 Deuxième étape : récit à partir du même tableau et d'une musique
- Histogramme 23 : analyse de l'implication dans le récit 2 (p97)
2.3 Troisième étape : récit à partir d'une musique différente
- Histogramme 24 : analyse de l'implication dans le récit 3 (p98)
2.4 Entre le premier et le second récit
- Histogramme 25: analyse de l'implication entre le premier et le second récit (p99)
2.5 Entre le premier et le troisième récit
- Histogramme 26 : analyse de l'implication entre le premier et le troisième récit (p101)
2.6 Entre le deuxième et le troisième récit
- Histogramme 27 : analyse de l'implication entre le deuxième et le troisième récit (p102)

IV. Application de la partie théorique en stage de quatrième année d'orthophonie

2. Introduction de la musique dans une thérapie de groupe auprès de patients Alzheimer
a. musiques et images
- image du cygne prise sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Cygne (p117)
- image de la cascade prise sur google-images (p117)
- image de l'orage prise sur google-images (p118)
- image du feu d'artifice prise sur google-images (p118)

- La tristesse du roi (1952), Henri Matisse (p124)

Conclusion :

- Composition VII (1913), Kandinsky (p127)

TABLE DES COMPOSITEURS

[1]Bach Jean-Sébastien (1685-1750). Organiste et compositeur allemande de la période baroque. Œuvre composée plus de mille pièces parmi lesquelles on compte de célèbres Cantates ainsi que des sonates, partitas et concerto pour violon

[2]Bach CPE (1714-1788). Deuxième fils de Bach J-S et le seul de ses fils à avoir eu une carrière musicale intéressante. Claveciniste et compositeur dont l'œuvre est principalement constituée d'odes, de cantiques et lieder.

[3]Bartok Bela (1881-1945). Compositeur et pianiste hongrois qui s'inspire de la musique populaire hongroise. A écrit de nombreuses pièces pour piano, pour de la musique de chambre, des instruments solistes ainsi que pour des œuvres scéniques et chorales.

[4]Beethowen Ludwig van (1770-1827). Pianiste et compositeur allemand, dernier grand représentant du classisisme viennois. Connu principalement pour ses œuvres symphoniques (5eme et 9eme symphonie notamment) et concertantes mais aussi pour ses œuvres pour piano, musique vocale et musique de chambre.

[5]Berlioz Hector (1803-1869). Compositeur français et éminent représentant du romantisme, il a écrit de nombreuses pièces de musique symphonique, lyrique, chorale et vocale.

[6]Chopin Frédéric (1810-1849). Compositeur et pianiste polonaise de la période romantique. Ses compositions pour piano sont incontournables : Sonates, Nocturnes, Préludes, Ballades, Polonaises, Mazurkas… Elles sont régulièrement retranscrites pour d'autres instruments.

[7]Debussy Claude (1862-1918). Pianiste et compositeur de style impressionniste. Son œuvre est totalement en rupture avec la forme classique. Elle se compose de pièces pour piano, de musique de chambre, de musique symphonique, de musique de ballet ainsi que de musique vocale.

[8]Franck César (1822-1890). Organiste et compositeur français. Son écriture romantique a eu beaucoup d'influence sur l'écriture de la musique de chambre. Il est aussi connu pour ses compositions de musique religieuses et opéras.

[9]Liszt Franz (1811-1886). Pianiste et compositeur hongrois dont l'importance et la diversité de l'œuvre romantique ont considérablement influencé différents courants majeurs de la musique moderne. Connu pour ses transcriptions des symphonies de Beethowen, des airs d'opéras de Schubert, ses très nombreuses pièces pour piano et poèmes symphoniques.

[10]Meyerbeer Giacomo (1791-1864). Compositeur allemand dont les très nombreuses œuvres d'opéras sont considérées comme fondatrices du « grand opéra français » du XIXeme siècle.

[11]Ravel Maurice (1875-1937). Compositeur français et principal représentant du courant impressionniste. Ses œuvres sont assez diverses, pour piano, pour orchestre (notamment le Boléro), œuvres musique de chambre et de musique vocal.

[12]Schumann Robert (1810-1856). Compositeur allemand qui s'inscrit dans le mouvement romantique. Il a écrit notamment de la musique pour piano, des lieder, de la musique lyrique, symphonique, concertante, de la musique de chambre.

[13]Wagner Richard (1813-1883). Compositeur allemand de la période romantique. Il occupe une place importante dans l'histoire de la musique grâce à ses opéras dont l'écriture bouleverse les habitudes de l'époque. Il introduit la figure du leitmotiv qui accroit considérablement l'expressivité de l'orchestre et enrichit la progression du drame. *Tristan et Isolde* est considéré comme son chef-d'œuvre.

[14] Gould Glenn (1932-1982). Pianiste et compositeur surtout connu pour ses interprétations pianistiques du répertoire classique. Il abandonne rapidement la carrière de concertiste et se consacre aux enregistrements en studio. Sa discographie est très importante et variée.

Ameline Laura

LA MUSIQUE, UNE HISTOIRE DE SONS QUI FAIT SENS EN ORTHOPHONIE

127 pages, 100 références bibliographiques

Mémoire d'orthophonie – UNS / Faculté de Médecine - Nice DATE

RESUME
La musique est reconnue et utilisée comme outil thérapeutique avec des pathologies variées dans divers domaines de soin. En orthophonie, elle est surtout utilisée à travers la méthode de démutisation des aphasiques de Van Eeckout (TMR). L'objectif de ce mémoire est de savoir si elle a un impact sur l'expression orale. Pour répondre à cette hypothèse, dans notre partie théorique, nous nous sommes intéressée dans un premier temps aux analogies entre musique et langage. Celles-ci dûment prouvées, nous avons pu consacrer un second temps aux théories qui mettent en évidence les analogies entre musique et récit. Dans un troisième temps, nous avons alors recentré notre sujet sur la musique en tant que support de rééducation orthophonique. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur le point sémiologique du manque d'implication dans la prise de parole chez l'adulte bègue, éclairé par les analogies entre musique et récit. Pour notre partie pratique, nous avons élaboré un protocole expérimental auquel nous avons soumis trois groupes d'adultes : des bègues, des musiciens et des témoins. L'analyse des résultats a prouvé d'une part, que la musique enrichissait l'expression d'un point de vue structurel. Après avoir démontré le manque d'implication de la personne bègue dans ses prises de parole, notre protocole a d'autre part révélé l'efficacité de la musique pour remédier à ce point sémiologique. Nous avons ajouté dans cette partie pratique, notre propre expérience de rééducation orthophonique au moyen du support musical, dont les retombées positives corroborent encore la validité de notre hypothèse. Ainsi, tant nos connaissances théoriques que leur mise en pratique, nous ont permis de conclure que la musique est une merveilleuse histoire de sons qui fait sens en orthophonie.

MOTS-CLES
Expression – Oral – Recherche – Test – Adultes – Musique – Récit - Bégaiement

Directeur DE MEMOIRE
Arlette Osta