

A . M I C H E L

—

PSYCHANALYSE

DE LA MUSIQUE



Psychanalyse de la musique

8° 2  
53226  
(4)

COLLECTION DITO

JSSN 0763-9538

01-18-01-1282-0062

70

33-34

André Michel

---

Psychanalyse  
de la  
musique



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-18-01-1985-00866



ISBN 2 13 038471 4

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1951

2<sup>e</sup> édition : 1984, novembre

© Presses Universitaires de France, 1951  
Bibliothèque internationale de musicologie  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

PSYCHANALYSE DE LA MUSIQUE

PRÉFACE

*A Monsieur l'Abbé Paul JURY*

10-10-1955-10-10

10-10-1955-10-10

10-10-1955-10-10  
10-10-1955-10-10  
10-10-1955-10-10  
10-10-1955-10-10  
10-10-1955-10-10

# PSYCHANALYSE DE LA MUSIQUE

---

## PRÉLIMINAIRES

De mémoire d'homme collectif, jamais les individus ne furent aussi divers, les musiques, si différentes, leur accord, si difficile, leur concert, aussi déconcertant.

Mais peut-être l'émiettement d'un univers sonore en une myriade de points d'ouïe particuliers doit-il fatalement susciter en retour, chez les musiciens, un désir sans précédent de retrouver entre eux l'unité perdue. Peut-être ce désir va-t-il les amener à découvrir en leur art un fondement aussi solide et naturel que celui sur lequel, par exemple, pouvaient compter les Classiques, aussi réfléchi — car nous voulons contrôler scientifiquement nos intuitions —, aussi irréfléchi — car l'artiste a besoin, au moment où il crée, d'oublier pourquoi il crée —, mais enfin et surtout *universel*.

D'aucuns, certes, éludant cet appel, veulent croire en un dogme musical — l'ancien, périmé, ou de nouveaux, qu'ils créent individuellement et arbitrairement — ou bien (ce qui revient au même) en l'absence de dogme. Mais eux-mêmes, eux surtout, ne peuvent manquer de sentir que la foi ne se veut pas, car elle est l'émotion de la certitude.

Depuis qu'il y a, parmi nous, des musiciens, mais qui pensent, l'on sait que, pour retrouver une certitude au delà du doute méthodique nécessaire, il faut désormais tenir compte de tous les rameaux de musique qui murmurent aux quatre vents de l'esprit sur cette terre, et, partant de cette diversité, descendre assez profondément dans le sous-sol humain pour découvrir la racine (ou le faisceau de racines) qui alimente toutes les branches de musique, les apparente et les unifie dès leur origine. La foi sera universelle. La théorie qui la couve, progressive et planétaire, devra donc faire apparaître la relativité de la Musique au



reste de l'activité humaine. Mais connaître la relativité à laquelle on est soumis, n'est-ce pas le seul moyen de rêver l'absolu ? Loin d'exclure la diversité, une telle théorie ne fera que la fonder, en la rapportant à la connaissance et au sentiment d'une unité profonde.

En attendant que s'impose d'elle-même l'heure de répondre et d'affirmer, cherchons, doutons, interrogeons : pourquoi y a-t-il jouissance, compréhension ou intérêt, comme on voudra, à certaines dispositions sonores plutôt qu'à d'autres ? quel est le processus psychologique de l'entendement musical ? que recherche l'esprit dans son intuition obscure, lorsqu'il donne des règles à la Musique, à tâtons à travers les siècles ? pourquoi ces règles se transforment-elles ? quel est ce rapport étroit, nécessaire, universel, mais mouvant, entre la règle et l'esprit ? autant de questions qui ne nous tourmentent guère tant qu'il suffit de nous laisser combler inexplicablement par la nature musicale à l'audition de chefs-d'œuvre. Mais, entre deux auditions, la curiosité scientifique, qui ne supporte guère de miracle, reprend ses droits, et, ne se reconnaissant plus de plaisir que dans la certitude, se demande : pourquoi la Musique nous touche-t-elle ? ses règles apparaissent comme des inventions faites au gré des écoles, des oppositions ou des filiations, et des mille impondérables de l'histoire humaine ; pourquoi telle règle aujourd'hui, telle autre hier, telle en Europe, telle encore aux Indes ? n'y a-t-il là qu'arbitraire et hasard ? Non. L'homme, dont la Musique est une production, est un être naturel, déterminé comme tous les êtres naturels ; seul, le retard de la Psychologie sur les autres sciences peut expliquer une croyance tardive en l'exception du domaine psychique au déterminisme universel, grâce auquel l'univers entier est passible d'étude scientifique. Cela n'a nullement pour effet, rassurons-nous, de supprimer le champ de la liberté. Car nous ne connaissons jamais tout ; et, de plus, ce n'est pas la liberté, mais le hasard, que l'on doit opposer au déterminisme. Or, le hasard est une illusion ; il n'y a que déterminisme. S'en rendre autant que possible le maître en découvrant les lois des êtres et des choses et en trouvant le moyen de les utiliser, voilà la liberté. Elle est la conquête de l'homme sur les autres règnes, un grand tournant de l'évolution éternelle. Elle est la plus belle acquisition de l'homme,

qui est, pour nous, Dieu à son degré le plus élevé qui soit actuellement connu de nous (1).

Il doit donc y avoir, sous l'arbitraire apparent des règles d'art, un fond de nécessité humaine. Si ce déterminisme est plus complexe que celui de la réalité physique (2), c'est la tâche du critique musical, de le mettre au jour. Mais, au seul mot de *critique*, on voit déjà se rétracter certaines peaux chagrines : « Malheureux, prétendez-vous savoir ? vous allez déflorer le mystère. Le critique s'oppose au créateur. » Et pourtant, le regard original que l'on porte sur les œuvres d'autrui, si, du moins, l'on sait, sous l'explicite volonté d'une architecture sonore, déceler jusqu'aux intentions inconscientes de son auteur pour en mesurer la teneur affective, ce regard neuf va créer du nouveau. Il serait temps de faire cesser le préjugé de la « critique desséchante », de « l'analyse tueuse d'émotion ». Charles Baudouin a écrit à ce sujet des pages définitives (3). Et Heinrich Schenker (4) a fait le procès de ces niaiseries qu'entretiennent des ignorants faussement mystiques, pour qui le culte facile et vague du « sentiment » remplace l'étude de l'œuvre, et qui se dédommagent de ne point savoir lire en vantant les plaisirs d'être illettré. Ajoutons que, lorsqu'il ne s'agit pas d'ignorants, ce sont des malades, qui appliquent à la Musique leurs scrupules, leur sentiment de culpabilité : toucher l'œuvre serait pour eux la « déflorer », la priver de sa « virginité », de sa « spontanéité », de sa fraîcheur. Pauvre fraîcheur, celle que l'on n'entretient qu'au prix de ne pas voir ! Pauvre spontanéité, voulue, forcée !

(1) Cette pensée se retrouvera plus d'une fois au cours de notre ouvrage. Celui-ci était terminé lorsque nous rencontrâmes, chez René Ghil, la même préoccupation. Ce poète rêvait d'être « le lieu spirituel où l'Univers prend de lui-même le plus de conscience et le plus d'émotion de sa conscience » (cité dans *Hommage à René Ghil*, numéro spécial de *Rythme et Synhèse*, et par Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 591). Ghil tente « une sorte d'épopée de l'Univers où le monde travaillé par la loi d'Evolution tend obscurément vers une prise de conscience de lui-même de plus en plus large et de plus en plus profonde » (G. BRUNET, R. Ghil, poète épique, p. 83 du numéro précité).

(2) J. COMBARIEU écrit, dans *Histoire de la musique* (t. II, p. 656, Paris, Colin, 1946) : « La dernière vibration d'un quatuor de Beethoven, si on la rattache à l'ensemble mélodique dont elle est la fin, a des causes qui seraient plus difficiles à saisir que celles du mouvement qui fait mourir une vague sur le rivage de l'océan : car elle suppose, en plus des lois du cosmos, tout le monde moral et toute son histoire. »

(3) *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929.

(4) *Die Letzten Fünf Sonaten von Beethoven*, kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung, von Heinrich Schenker (Universal Edition, Wien, Leipzig, 1916, *Vorbemerkung zur Einführung*, op. III, p. 27-8.)

Pauvre virginité, qui n'est que l'impuissance à devenir adulte, à comprendre et pénétrer la chair de l'émotion ! La fraîcheur, c'est le coup de vent inconnu qui pénètre l'esprit, lorsqu'au détour d'une modulation, l'analyse-scolaire-de-l'œuvre-selon-ses-éléments-connus se heurte soudain à quelque chose d'insolite, d'inclassable, de nouveau, d'insoupçonné ; c'est une joie pure de poser le pied sur un coin de rocher encore inexploré ; mais on n'a pas craint pour cela d'utiliser toutes les routes, tous les sentiers, toutes les pistes, avant d'accéder seul au pic sans chemin de la découverte. Le plaisir pur n'est pas une manne céleste qu'on reçoit une fois et qu'on attend dès lors peureusement : la grâce est l'émotion naturelle et permanente d'un esprit curieux, lorsqu'il se heurte à l'inconnu après avoir épuisé le connu. Ceux qui, par crainte de la perdre, préfèrent s'abstenir d'analyse musicale, devraient bien se demander, avec Schenker, par quel miracle le fait de répéter les démarches grâce auxquelles le compositeur a juxtaposé, synthétisé ses éléments, pourrait être chez eux stérilisant alors qu'elles furent chez lui créatrices. Une attitude aussi irrationnelle, et par ailleurs non moins tenacement conservée, est, chez eux, la signature indubitable de la névrose ; par leur crainte de la connaissance, ils sont les dignes fils d'Adam, qui ne tenta celle-ci que pour en être châtié.

Nous pensons qu'il faut traiter d'abord le contenu humain de l'art comme celui de toute autre manifestation, quitte à nous apercevoir en cours de route de l'insuffisance de notre méthode, et à la transformer convenablement. La Psychologie, qui est à peine cinquantenaire, devint une science le jour où Freud la délivra en même temps du matérialisme physiologique et de l'impressionnisme littéraire ou philosophique. Freud nous a appris à légiférer sur l'homme, d'une manière d'ailleurs bien différente et plus nuancée que sur la matière, fût-elle vivante. La Psychanalyse est aujourd'hui devenue facteur commun à toute connaissance de l'homme, non seulement médicale ou pédagogique, mais morale, esthétique et religieuse. Elle est loin de tout expliquer, certes, car rien n'explique tout ; mais elle explique du moins quelque chose, et cela peut conduire à expliquer beaucoup. Comme il n'existe pas d'autre méthode sérieuse, nous nous garderons bien de rejeter celle-ci, quitte à l'élargir, à la compléter abondamment par la suite. Applicable à l'étude

du comportement, elle l'est aussi à cette forme de comportement la plus riche et la plus significative qu'est le langage. Considérant donc tout texte comme un *contenu manifeste*, la Psychologie aura à en rechercher, en termes de tendances, le *contenu latent*, comme le propose Ch. Baudouin (1), qui ajoute : « Cette méthode est en somme à généraliser à tous les récits de tous les langages et ainsi sera résolu le problème d'une introspection objective. » Malheureusement, si la Psychanalyse possède déjà un répertoire de critique littéraire qui démontre excellemment les ressemblances du poème au rêve individuel ou au mythe collectif, quelle que soit d'ailleurs son incapacité à expliquer ce par quoi le poème, œuvre d'art, diffère des mêmes idées exprimées sous une forme non littéraire ou même en prose —, les autres arts, au contraire, n'ont à peu près pas été étudiés par cette méthode ; les Arts Plastiques ne se sont prêtés à la critique psychanalytique que par leur côté littéraire : c'est le sujet, plutôt que la manière spécifique de l'art en question, qui s'y trouve étudié. Quant à la Musique, elle a tellement échappé à ce genre de travaux, que, pour nous, tout reste à faire.

La théorie psychanalytique de la création littéraire, telle que Marie Bonaparte (2) l'a définie après Freud (3), ne saurait toutefois nous être indifférente, quelles que soient les dissemblances profondes entre Musique et Lettres. Pour en donner un aperçu imagé, considérons les souvenirs infantiles conservés par l'inconscient comme une batterie de piles, cachée, mais non moins efficace, et chargée pour la vie. Par le métal des piles, figurons les représentations de ces souvenirs — objets, personnes, circonstances des événements *infantiles* enregistrés — : elles ne varient ni ne sortent jamais de l'inconscient (4) pour entrer

(1) *L'âme et l'action*, éd. du Mont-Blanc, Genève et Annemasse, 1944, p. 174.

(2) Voir Marie BONAPARTE, *Edgar Poe*, 2 vol., Paris, Denoël, 1933, et notamment Liv. IV (in vol. II).

(3) *Der Dichter und das Phantasieren*, *Neue Revue*, 1908, reproduit in *Gesammelte Schriften*, vol. X, p. 229-39 (Leipzig, Wien, Zürich, Internationale Psychoanal. Verlag, 1908-28, 2<sup>e</sup> édition).

(4) Le premier, Freud a montré clairement l'existence d'une volonté inconsciente et de sentiments inconscients. Les Thomas diront : Prouvez-moi l'existence de l'inconscient. Si vous avez conscience de pensées inconscientes, c'est qu'elles ne sont pas inconscientes. A quoi nous répondrons, pour peu qu'ils soient chimistes : Prouvez-nous l'existence du fluor, ce corps éminemment instable que l'on n'a jamais pu isoler à l'état libre, mais qu'il faut bien postuler, si l'on veut expliquer la compo-

dans le préconscient (1). Supposons comparables à une sorte d'électricité psychique les affects attachés à ces représentations et qui, on va le voir, sont labiles.

L'effort perpétuel d'attention qu'exigent de nous les événements d'une journée fait que plus d'une chaîne d'associations d'idées se perd dans le préconscient. Mais parfois l'une d'entre elles réussit à entrer en communication avec les représentations inconscientes primitives pour leur ravir leurs affects. De même que l'inconscient est comparable à une batterie de piles, de même la conscience pourrait être comparée à une série d'appareils alimentés à une source commune, mais plus ou moins perfectionnés suivant qu'il s'agit de M. Tout-le-monde, ou de MM. Racine ou Dukas, producteurs d'associations d'idées géniales rendues, de plus, communicables par le miracle de la forme artistique. Cette théorie n'explique donc pas suffisamment les irrégularités de transformation de la Libido, passible, suivant les cas, de telles dérivations ou sublimations, non plus que sa nature, dépendante de facteurs congénitaux et cosmiques. Elle n'en fait pas moins faire un pas de géant à la Psychologie de l'Art, car elle montre le fonctionnement primitif de l'âme au niveau des souvenirs inconscients à jamais irrévocables (2), mais capables de dégager inépuisablement leurs affects labiles.

Lorsqu'une œuvre d'art nous émeut, c'est qu'elle a su choisir des représentations qui s'accordent secrètement, par la qualité de leur affect, à celles de l'inconscient, pour leur ravir leur charge affective. Être artiste, c'est donc, par une intuition très fine et très pénétrante, être apte au choix de ces représentations, de ces symboles, mots, sons, lignes ou couleurs, qui feront communiquer, par des voies que le conscient ignore, l'inconscient de l'auteur avec celui du lecteur.

sition de nombreux autres corps. Ce fluor, nous lui comparons précisément l'inconscient, que nul n'appréhende, mais que chacun est forcé de postuler pour expliquer la composition des divers produits de sa pensée consciente.

(1) Le préconscient, c'est le domaine où telle pensée, pour n'être pas consciente à tel moment, n'en est pas moins susceptible de le devenir à tel autre (cf. FREUD, *Abriess der Psychoanalyse*, Imago Publishing Co, Ltd, London, 1946).

(2) Tout comme les « Mères » de Goethe inspirées de Spinoza et chez qui descend Faust dans une tentative psychanalytique avant la lettre. Mais, il va sans dire que la Psychanalyse peut rendre l'inconscient conscient, bien que l'effort soit plus grand que pour le préconscient (cf. FREUD, *Abriess der Psychoanalyse*, l. c.).

De même, l'inconscient, et par conséquent le passé enfantin, des compositeurs doit déterminer étroitement le choix de leurs sujets ou de leur style et jusqu'à la couleur la plus qualitative en apparence de leur âme sonore.

Une pianiste m'a fait la confidence que voici : les chansons que lui chantait son père durant ses maladies d'enfance équivalaient pour elle aux râles étouffés qu'elle avait perçus durant les rapports sexuels de ses parents. Dès lors, faire chanter son père, c'était un moyen de reproduire, pour elle seule, ce dont avait bénéficié sa mère, et qu'elle devinait lié à un acte mystérieux, mais pressenti par son instinct sexuel de petite fille amoureuse de son père et jalouse de sa mère.

Même des bruits familiers et presque inaperçus à force de monotonie peuvent tirer une importance d'un événement affectif auquel une circonstance accidentelle peut les lier.

N'oublions pas non plus que l'éducateur n'oriente pas seulement l'enfant par son influence directe. Il arrive fréquemment qu'il l'engage, sans s'en douter, dans une voie, simplement en lui refusant l'accès d'une autre. Ainsi, un enfant à qui l'on aura interdit de *voir* ce qu'il *désirait*, se rattrapera en *écoutant*. Cela ne suffit pas pour qu'il devienne musicien; cela commence pourtant à l'y incliner.

Toutefois, nous ne voulons pas, sous prétexte que notre étude est psychologique, annuler pour autant la part que le corps joue dans les phénomènes musicaux. La Psychologie des affects, dont nous avons résumé la théorie littéraire, pour applicable qu'elle soit particulièrement à la Musique, langage des affects par excellence, ne doit pas nous faire oublier qu'il n'est plus question, dans cet art, de représentations allant quérir, au tréfonds de l'âme, les affects qui leur ressemblent, mais de vibrations physiques influant, par l'intermédiaire de l'oreille, sur le système nerveux et se transformant mystérieusement en émotion dans les centres cérébraux. La part du corps semble être, en Musique, beaucoup plus grande que dans les autres arts.

D'une manière générale, on pourrait soutenir que, dès qu'un langage devient artistique, il exprime plus particulièrement l'affectivité, en utilisant plus largement le corps.

Et, tout d'abord, les *organes des sens*. Ainsi le langage des mots, usuels, philosophiques ou scientifiques, se sert évidem-

ment de l'oreille ou de l'œil, puisqu'il faut bien entendre ou lire un texte. Mais ces organes sont alors utilisés au minimum, car chaque mot, malgré les variétés de sens qu'il peut offrir et que lui confère sa rencontre avec d'autres mots, n'a ici pour fonction que l'expression du sens général et très schématique que ses syllabes recouvrent habituellement chez l'être humain. *Triste* peut désigner diverses réalités affectives. Mais il n'y a que ce mot pour les résumer, et ce langage s'en contente; car il vise à abstraire et à généraliser. A partir du moment où il devient poétique et essaie d'exprimer une qualité unique de tristesse, il fait appel au jeu des sonorités verbales qui donne l'occasion à l'oreille d'être plus que le véhicule d'une notion. Et si, en Musique, il faut dix symphonies, au lieu d'un mot, pour exprimer les variétés de tristesse, qu'à cela ne tienne : la Musique épouse toute la réalité affective et, par la même occasion, fait un usage plus important de l'oreille. Celle-ci n'est plus seulement une rapide et discrète messagère; elle joue désormais un grand rôle : l'*audition* devient pensée, et c'est pour elle, autant que par elle, que l'œuvre d'art a lieu. Mais l'on pourrait soutenir également que la *vision*, dans les Arts Plastiques, est pensée. Aussi bien faut-il dépasser les seuls organes des sens pour caractériser la part du corps propre à la Musique.

L'examen des sensations *kinesthésiques* n'y suffit pas davantage. En effet, si la collaboration musculaire à l'audition musicale fait ressembler la Musique à une *danse rentrée*, l'on peut soutenir une thèse analogue sur les Arts Plastiques. Qu'est-ce donc que comprendre la Sculpture? Nous contemplons une statue, nous ne savons ce qu'elle représente, nous ignorons le sujet; et cela est préférable, car nous allons nous efforcer de le découvrir par la voie purement plastique. Si nous connaissions d'avance le sujet, nous l'aurions accepté une fois pour toutes, et nous résumerions dans cette abstraction toute la vivante réalité concrète de la statue, sans sentir, par le détail, cette réalité. Il y aurait, entre la statue et nous, l'écran interposé d'un *savoir trop tôt* : nous saurions abstraitement avant de savoir sensuellement. En Sculpture, c'est ce dernier savoir qui compte. Si, en Physique, ce qui importe, c'est de remplacer la multiplicité des observations par la généralité abstraite de la loi ou de la formule, en Art, au contraire, c'est ce qu'il y a, dans le

réel, d'unique et d'irremplaçable (et non plus de généralisable), qui prime. On ne sait rien, si l'on apprend d'ailleurs que d'elle-même ce que signifie la statue. Mais on sait ce qu'il faut savoir, si on le découvre soi-même, après avoir réalisé, dans le frémissement de sa propre chair, la plastique de la statue, et scruté sa signification, non sur le marbre, mais dans le frémissant et innombrable courant d'identification qui va de notre propre corps au marbre par l'intermédiaire de notre œil actif.

Donc, nous copions la position de ce corps jusque dans les moindres détails. Comme le geste d'une statue bien faite est passage d'une position à une autre, il nous suffit de réaliser sur nous-même les positions plastiques des diverses parties de la statue, pour, sous l'effet de l'inexactitude voulue de l'œuvre plastique par rapport à l'apparente vérité de l'instantané photographique, sentir notre propre corps basculer, virer dans le sens du mouvement pensé et indiqué par l'auteur, comme ferait l'aiguille d'un appareil détecteur si l'on pouvait l'appliquer aux courants psychiques; quand on possède ainsi le *sens*, trouver la *signification* n'est plus qu'un jeu superflu de l'esprit; l'on sait alors ce que ce corps fait là, vient de faire, va faire, pense ou va penser. Il peut d'ailleurs y avoir plusieurs significations pour un mouvement de sens unique pourtant bien défini; car l'Art ne s'embarrasse pas de précisions littérales, mais use de symbolismes précis.

Mais, direz-vous, ce procédé d'identification (1) est interdit, car il faut, dans un musée, demeurer correct et empaillé. Qu'à cela ne tienne ! S'il faut, pour comprendre un nu, être nu, nous imaginerons que nous le sommes. Et cette imagination s'accompagnera forcément de mouvements embryonnaires qui, innervant nos muscles pour inhiber aussitôt le geste, feront, de notre attitude à l'égard de la Sculpture, un analogue de la danse rentrée en présence de la Musique. C'est ainsi que, comme le

(1) Nous avons trouvé, depuis la rédaction de ces lignes, une idée voisine chez BAUDELAIRE (L'Art Romantique, in *Œuvres de Baudelaire*, Paris, Lévy, 1868, t. III, p. 274-5) : « Quand je veux savoir jusqu'à quel point quelqu'un est circonspect ou stupide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant, ou quelles sont actuellement ses pensées, je compose mon visage d'après le sien aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quels pensers ou quels sentiments naîtront dans son esprit ou dans son cœur, comme pour s'appareiller et correspondre alors à une physionomie. »



suggèrent Bourguès et Dénéreaz (1), la kinesthésie pousse le peintre à reproduire en lui des attitudes confuses ressenties devant une montagne, un arbre, une maison, etc., et à les extérioriser sur sa toile, empreints de sa personnalité, les faisant paraître élancés, voûtés, suivant qu'il se sera lui-même élancé, voûté, en entrant en sympathie avec eux.

Il est vrai que les phénomènes kinesthésiques sont, en Musique, beaucoup plus sensibles que dans les autres arts. Quant à l'influence *cénesthésique*, elle y est tout à fait incomparable. C'est au point que, pour Bourguès et Dénéreaz, la kinesthésie, « âme des gestes », et la cénesthésie, « âme des entrailles », expliquent la Musique. Pour eux, le plaisir musical n'est autre chose que la conscience d'une dynamogénie, ce terme désignant le dégagement de force produit par toute sensation, sonore ou autre, tendant, selon la loi de Bain (2), lorsque l'impression est accompagnée de conscience, à se diffuser dans tout le cerveau, puis jusque dans les viscères. L'être humain réagissant nerveusement et musculairement aux excitations sonores, ce ne serait que la prise de conscience de ces réactions physiologiques qui donnerait la conscience musicale.

Le fluide nerveux — notent Bourguès et Dénéreaz — se propage à travers les nerfs à raison d'environ 43 cm. par seconde (vitesse moyenne). En tenant compte de la complication des voies de transmission, on calcule approximativement qu'en une seconde il peut s'organiser une dizaine de réactions physiologiques distinctes atteignant le corps tout entier. Dans une série de doubles croches jouées *allegro*, chaque double croche a le temps de déterminer une réaction distincte. Si l'on songe qu'une réaction peut commencer avant que la précédente soit finie, on imagine à quel point l'organisme travaille pendant l'audition musicale (3).

Pouvez-vous dire — écrivent encore nos auteurs — qu'une phrase musicale donnée vous fait lever les bras, *ou* incliner la tête, *ou* plier les reins ? non ; mais vous pourriez dire que tel passage tend toute votre musculature, vous soulève tout entier ; que tel autre vous abaisse ; tel autre vous fait trembler ; tel encore vous agite ; et tel enfin vous détend. Qu'expriment ces verbes à l'aide desquels peuvent être caractérisés les effets moteurs du rythme dynamogénique ? *Ces verbes expriment des degrés de tension motrice.*

La musique ne peut susciter tel ou tel geste, mais seulement des « motri-

(1) *La musique et la vie intérieure, essai d'une histoire psychologique de l'art musical*, Paris, Alcan, Lausanne, Bidel, 1921, p. 20, n. 1.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 7.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 17, n. 1.

cités générales », qui ne diffèrent l'une de l'autre que par leur *degré de tension*.

Ces motricités générales à différents degrés de tension, c'est ce qu'on appelle vulgairement les attitudes. Le rythme dynamogénique n'entraîne donc pas une série de gestes particuliers, mais une série d'attitudes, réalisées ou seulement imaginées selon les cas, imaginées le plus souvent s'il s'agit d'un auditeur adulte et civilisé. On peut dire que, lorsqu'on écoute une symphonie, on exécute imaginativement, c'est-à-dire à l'état naissant, une gymnastique infiniment variée et compliquée, dont la conscience n'enregistre que les totaux, le jeu des attitudes, — et encore ne les enregistre que sous leur aspect émotionnel. En effet, *le jeu des attitudes, lorsqu'il n'est qu'imaginé, la conscience ne le perçoit pas sous espèce de mouvement, mais sous espèce d'émotion* (1).

Et, quelques lignes plus loin :

Si nous examinons de près les états émotionnels que peut éveiller la musique, nous verrons qu'ils ne sont pas, comme on le croit généralement, des « sentiments » ou des émotions dans le sens ordinaire du mot, mais seulement des degrés de tension émotionnelle sans coefficient intellectuel (2).

On ne saurait trop apprécier la valeur de cet ouvrage, dont le seul tort est d'avoir été écrit il y a une trentaine d'années sous l'influence des théories physiologistes. Réduire la Musique aux phénomènes physiques et physiologiques, c'est prendre le problème à rebours et laisser demeurer le mystère. C'est ce qui appert des lignes suivantes qu'écrit le Dr Ingegnieros dans *Le langage musical et ses troubles hystériques* (3), au terme d'une vaste enquête bibliographique sur la Psychophysiologie de la Musique :

1) Les excitations musicales (comme toute excitation sensorielle) déterminent une augmentation des activités physiologiques générales de l'organisme; l'influence de la musique est un fait expérimentalement démontré;

2) Les excitations musicales, en certaines conditions bien connues, déterminent dans l'organisme les réactions fonctionnelles transitoires qui caractérisent une émotion;

3) Physiologiquement, il n'existe pas de réactions fonctionnelles qui soient spécifiques de l'émotion musicale; il s'agit de réactions communes à toutes les émotions en général déterminables par la musique dans certaines conditions...

Cette dernière conclusion, que Patrizi n'indique pas spécialement, est très importante pour l'étude de l'émotion musicale, elle nous dit que *la différence entre l'émotion musicale et toutes les autres émotions doit se chercher dans son contenu psychologique*, dans les représentations de sentiments ou d'états émotifs qui l'accompagnent.

(1) ID., *ibid.*, p. 21.

(2) ID., *ibid.*, p. 21-2.

(3) Paris, Alcan, 1907, p. 50.

La Musique n'est la Musique que parce que l'homme transforme par son *psychisme* les phénomènes physiques et physiologiques de production sonore et de perception acoustique. Il n'empêche qu'il ne faut pas minimiser cette découverte, que le plaisir musical n'est pas seulement la conscience d'une audition, mais celle d'une dynamogénie où le corps tout entier, et non seulement l'oreille, a sa part : entre l'affectivité, même inconsciente, et le phénomène musical, il y a à traverser (chez le créateur comme chez l'auditeur) une couche *végétative* et *motrice* ; c'est par la perception des gestes intérieurs que son affectivité implique, et par leur transposition en gestes sonores, que le compositeur passe des affects à leur expression musicale ; et c'est par l'identification plus ou moins implicite des mouvements physiologiques aux mouvements sonores, que l'auditeur retrouve ce que le compositeur a déposé dans l'œuvre. Il est précieux de pouvoir ainsi dédoubler l'acte psycho-musical en deux moments : celui qui va de l'audition à la motricité, et celui qui passe de la motricité à l'affectivité.

Comment passe-t-on du premier au deuxième temps ? comment les vibrations sonores, cet excitant physique, réveillent-elles les affects inconscients (sans le secours de représentations, excepté lorsque le morceau porte un titre, un programme ou des paroles) ? quel est le point d'association par lequel une agrégation sonore, c'est-à-dire un ensemble de vibrations de l'air se muant en un ensemble d'excitations nerveuses, parvient à réveiller les affects inconscients et à s'en charger ? serait-ce en replaçant le corps dans un état ordinairement accompagnateur d'un état psychique voisin de celui à exprimer, que le musicien parvient à réveiller cet état chez l'auditeur ? cela revient à supposer que l'inconscient, où dorment des représentations accompagnées d'affects, garde, liés à ces représentations, les souvenirs des états physiques accompagnateurs des événements psychiques qui donnèrent naissance aux dites représentations. Ce serait ce souvenir inconscient de l'état physiologique, que la Musique, excitant physique, réveillerait, par le moyen des sensations sonores, musculaires, motrices, qu'elle suscite. Là serait le point d'association par lequel une musique ranimerait les souvenirs inconscients et les déchargerait de leurs affects pour s'en enrichir, sans l'intermédiaire des représentations du langage verbal.

Quoi qu'il en soit, il suffit que ce mécanisme ait joué pour que la Musique, cessant d'être un phénomène purement physique ou physiologique, entre dans le domaine psychique.

Si l'on passe à l'exécutant, le rôle du corps s'avère, ici encore, indéniable, mais secondaire. Venu à l'analyse en un temps où il n'y avait guère qu'une trentaine de psychanalystes en France, nous eûmes la chance de rencontrer, en 1941, à Grenoble, Paul Jury. Peu de temps après avoir commencé avec lui notre analyse didactique, nous le mîmes en contact avec Germaine Guillon (1), dont nous étions l'élève et le collaborateur, et qui, sous ce contrôle analytique, consigna par écrit son expérience pédagogique du piano ; ainsi naquit un texte de conférence encore inédit, dont voici un résumé :

Un musicien doué n'a pas toujours résolu toutes les difficultés de son instrument lorsqu'il connaît parfaitement son métier. Résistant à toutes les méthodes d'enseignement, il est des touchers qui restent durs malgré les exercices quotidiens d'assouplissement, des mémoires que le travail le plus acharné ne rend point fidèles, des tracs qu'aucune pilule ne vainc et que la volonté ne fait que réprimer passagèrement dans les coulisses ; bref, il est des difficultés extramusicales dont le musicien souffre, malgré des tentatives répétées pour les surmonter. Les nouvelles méthodes d'enseignement ont fait un louable effort pour guérir les défauts qui, musicaux ou non, font obstacle à la perfection musicale et pour diminuer le temps d'étude. Celle d'Youry Bilstin (2) cherche la solution dans la *relaxation*. Germaine Guillon, après avoir pratiqué à fond, et fait pratiquer, cette méthode, qui marque un grand progrès sur toutes les précédentes, fut amenée à constater qu'elle n'apportait pas encore la clé. Tantôt la relaxation portait les élèves à une invincible envie de dormir, tantôt, si elle les reposait passagèrement, elle ne pouvait empêcher leurs défauts de se manifester à nouveau, peu à peu, au cours d'une exécution ultérieure. C'est que Bilstin, à l'exemple de ses maîtres, les Psychophysiologistes, met la charrue avant les bœufs. Il croit — en art ! — que tout

(1) Cf. notre chronique musicale in *Psyché*, n° 27-8, janv.-fév. 1949, et notre article A propos de la Sonate de Dukas in *Le mot d'ordre* (15 juillet 1943).

(2) *Méthode psychophysiologique d'enseignement musical*, Paris, Eschig édit. 1927.

dépend de la bonne santé de l'artiste et que l'âme dépend du corps, alors que c'est exactement le contraire. L'âme est-elle forte, libre ? les difficultés physiques deviennent peu de chose, et c'est dans ce cas seulement que la relaxation offre des résultats intéressants.

Mais, si l'âme est troublée, aucune modification du corps ne suffira à la guérir, à la rétablir dans son rôle directeur. Les difficultés physiques qu'un musicien rencontre dans l'exécution d'une œuvre, dureté, manque de souplesse, mollesse, fatigue, etc., viennent des profondeurs de son être, non de ses muscles, de ses doigts, de ses nerfs; rétablir le calme et la disponibilité de ces éléments ne peut être qu'excellent avant l'exécution; il n'empêche que, si l'âme, qui leur est facteur commun et conditionnel, n'est en paix, elle recréera l'état de tension parasitaire sitôt que la volonté de détente et d'apaisement aura cessé de s'exercer, c'est-à-dire dès la fin des exercices de relaxation. Mais, dira-t-on, la relaxation doit devenir un état subconscient, permanent. Voilà qui serait bel et bon, si cette élasticité de l'âme pouvait être autre chose que le résultat d'une spontanéité absolument incalculable et involontaire. Mimer les gestes d'un génie ne confère pas le génie. On peut également se jouer la comédie de la relaxation; l'on n'en garde pas moins ses raisons de *vivre contracté*. Ce sont ces raisons qu'il importe de découvrir d'abord, supprimer ensuite. Découvrir d'abord, car comment voulez-vous les expulser à coup sûr, si vous ne les connaissez pas ?

Toutefois, l'insuffisance de la méthode de Youry Bilstin n'empêcha pas Germaine Guillon d'en conserver l'enseignement des transmutations réciproques d'impressions visuelles, auditives et tactilomusculaires. La mémoire auditive, visuelle et tactilomusculaire de l'exécutant doit, en effet, devenir subconsciente; il importe de décharger le conscient de tout ce qui pourrait gêner l'exécution, afin de conférer à celle-ci la même aisance que celle, par exemple, de nos lèvres qui prononcent un mot sans avoir pour cela besoin de l'épeler. Dans cette intention, Bilstin recommande plusieurs exercices :

#### I. — *Transmutation des impressions visuelles*

- a) En impressions auditives (imaginer l'audition à la seule lecture des notes);

- b) En impressions tactilomusculaires (imaginer musculairement et tactilement l'exécution, à la seule lecture).

II. — *Transmutation des impressions auditives*

- a) En impressions visuelles (imaginer l'aspect du texte écrit, à la seule audition : dictée musicale);  
b) En impressions tactilomusculaires (imaginer le mouvement, l'écart des doigts, des mains, et le toucher, à la seule audition).

III. — *Transmutation des impressions tactilomusculaires*

- a) En impressions auditives (imaginer l'audition d'un accord, par exemple, au seul contact des touches de cet accord enfoncées sans sonorité);  
b) En impressions visuelles (imaginer le texte écrit, en posant la main sur les touches correspondantes, mais sans sonorité).

Ces exercices permettent de cultiver les relations inter-sensorielles. Ils ne peuvent, il est vrai, lever les inhibitions profondes qui grèvent parfois l'une ou l'autre des formes de mémoire. Encore permettent-ils alors de faire un diagnostic de localisation. Voici par exemple un élève, bon solfégiste, capable d'une lecture correcte quand il n'a pas à jouer, qui devient incapable de lire dès qu'il doit exécuter, en même temps, ce qu'il lit; abandonnant alors la lecture, il regarde exagérément ses doigts. Le mal de cet élève est précisément localisé par le test de la transmutation de ses impressions visuelles en tactilomusculaires. C'est dans ce domaine que l'investigation psychanalytique aura des chances de le secourir, en découvrant les indices les plus propres à lui rappeler les souvenirs enfouis qui dictent peut-être aujourd'hui son comportement. Ainsi, une fois le mal localisé par de tels exercices, le psychanalyste n'a plus qu'à passer à l'action pour remettre de l'harmonie entre deux ordres, par exemple le visuel et l'auditif; car le mal vient toujours de ce que l'âme est compartimentée, l'âme saine étant une.

Ce très sommaire résumé du texte de Germaine Guillon et Paul Jury se termine donc par la conclusion que toute pédago-

gie musicale doit être psychologique et que toute psychopédagogie musicale doit être psychanalytique.

Ainsi, il faut faire la part du corps dans la création, l'exécution et l'audition musicales. Mais, qu'il s'agisse de psychopédagogie ou qu'il soit question, comme nous nous proposons de le faire, de rechercher les lois de l'âme musicale, le problème est toujours de nature essentiellement psychologique, et la Psychologie trouve son fondement génétique en la Psychanalyse. Or celle-ci permet, par exemple, de considérer en Chopin, d'un seul regard, la tuberculose, la patrie lointaine, la mère absente et mal retrouvée en George Sand, la nostalgie et le style musical du compositeur, et de supposer, à ce bouquet de feuilles ordinaires et de divines fleurs, une commune racine psychique.

Le plan de notre travail sera le suivant : nous commencerons par traiter, dans une première partie, de la Psychanalyse du musicien, comme s'il s'agissait d'un homme quelconque. Certes, nous ne nous priverons pas de considérer l'œuvre autant que les circonstances de la vie du musicien. Mais nous appliquerons indifféremment à ces divers documents la méthode freudienne, sans accommodement spécial à la nature de la Musique. Puis, comme ce n'est point là atteindre ce qui est spécifique du musicien, nous essaierons d'aller au delà, et, comme nous aurons alors examiné ce que la Psychanalyse, telle qu'elle est, peut nous apprendre sur les individus musiciens et les collectivités musicales, nous serons mieux placés pour apercevoir ce qu'une telle méthode laisse d'inexpliqué et quelles modifications il faut lui faire subir pour aborder l'étude du « cœur musical pur ». Or, ce domaine est encore vierge. Nul, à notre connaissance, ne partage avec nous le projet de cette exploration. Les musiciens ne connaissent pas la Psychanalyse; et les psychanalystes ignorent trop la Musique pour pouvoir franchir, dans une analyse de musicien, les cercles extérieurs de la pensée extramusicale. L'ignorance de l'Agriculture et de la Poésie n'empêche pas d'analyser un poète ou un paysan. La Musique, au contraire, est un monde dont les lois diffèrent si radicalement de celles du monde extramusical, que le premier en date des psychanalystes musiciens doit se résigner à partager un peu l'honneur d'être, avec Freud, qui se nommait ainsi, « un homme sans nombril ».

Une bibliographie française (1) de Psychanalyse de la Musique est malheureusement vite dressée :

- a) Quelques pages de la *Psychanalyse de l'art*, de Charles Baudouin, Paris, Alcan, 1929;
- b) Un article, dans *La Semaine littéraire* (Genève) : Le problème musical et le point de vue de l'origine (12, 19, 26 janvier et 2 février 1924), par le Dr Charles Odier, dont nous nous honorons doublement d'être le petit-fils psychanalytique par Paul Jury qui fit avec lui son analyse didactique;
- c) Paul Germain, La musique et la psychanalyse, article in *Revue française de Psychanalyse*, 1928, n° 4 (p. 751 à 792) ;
- d) Dr Pierre Bugard, *Musique et symbolisme en psychologie normale et pathologique* (Delmas édit., Bordeaux, 1933) ;
- e) Dr Pierre Bugard, L'interprétation psychanalytique du mythe d'Orphée et son application au symbolisme musical, article in *Revue française de Psychanalyse*, VII, 2, 1934 (p. 316 à 371) ;
- f) Dr Pierre Bugard, L'âme de Schumann, article in *Revue musicale* (déc. 1935).

Nous ne prétendons pas, mi-violoneux, mi-guérisseur, nous donner des airs de devin du village, prophétiser *a posteriori* le destin des musiciens, improviser à loisir une science, et, moins encore, jouer au médecin posthume.

Certes, Chopin a pu écrire à Fontana :

Le seul malheur consiste en ceci : que nous sortons de l'atelier d'un maître célèbre, quelque Stradivarius *sui generis*, qui n'est pas là pour nous raccommoder. Des mains malhabiles ne savent pas tirer de nous des sons nouveaux, et nous refoulons au fond de nous-même ce que personne n'en sait tirer, faute d'un luthier.

Quand Guy de Pourtalès cite ces lignes à la dernière page de son livre (2), il ajoute :

Voilà une belle épitaphe pour un poète : mort faute d'un luthier ! Mais où est-il, le luthier de notre vie ?

(1) Et nous ne connaissons aucun ouvrage étranger de ce genre.

(2) *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1943, nouv. édit. (le livre est daté de 1926), p. 251.

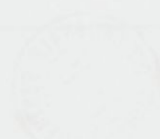


Ne serait-ce pas le psychanalyste ? Mais ce dernier ferait preuve d'une prétention vraiment psychopompeuse, s'il pensait pouvoir réduire aux complexes la complexité d'une âme. De plus, rien ne peut être conclu sur l'inconscient d'un homme qu'après examen des associations libres que cet homme est appelé à fournir à partir des données à analyser. Or, nous dépendons, chaque fois que nous voulons étudier un musicien qui n'est plus, de biographies souvent incomplètes, surtout en ce qui concerne l'enfance pourtant essentielle, et nous devons nous passer des associations à peu près indispensables. Si nous semblons avoir renoncé souvent à ce matériel associatif, ce n'est pas simplement parce que de précédentes études, désormais classiques, nous y autorisaient, c'est qu'il nous a paru préférable, dans cet ouvrage (1) destiné à définir clairement les possibilités d'une méthode, de recourir à des exemples connus de tous, quitte à réserver, pour une prochaine publication, l'exposé de cas cliniques dont nous aurons alors le loisir de détailler l'analyse.

(1) Cet ouvrage, composé en août 1949 et janvier-mars 1950, a été écrit depuis 1945 par fragments dont les principaux ont été acceptés à partir de février 1947 par la revue *Psyché*, puis, pour la plupart, publiés : Voir nos 9-10 (juillet-août 1947 : *Psychologie de la Musique*) ; 47 (septembre 1950 : *Psychopédagogie du Piano*) ; et (*Chronique Musicale mensuelle*) 20 (juin 1948), 21-2, 23-4, 25, 26, 27-8, 32, 39, 42, 43, 44. D'autres ont été communiqués, en anglais, allemand, italien et français, aux revues suivantes : *Music Review* de Londres (*Psychoanalysis of Music*, nov. 1950), *Wiener Zeitschrift für Praktische Psychologie (Musik und Psychoanalyse*, Vienne, Hollinek, oct. 1949), *Psiche* de Rome (*Polifonia e Poligamia*), ou donnés comme conférences, à Paris (Centre d'Etudes des Sciences de l'Homme les 8 et 22 févr. 1949 et le 7 févr. 1950, Maîtrise de Danse de Janine Solane en févr. 1949, Maison de la Paix le 10 juin 1949, Cercle Libéraire des Etudiants le 5 janv. 1950), Royaumont (Congrès sur le Destin de l'Homme Collectif, en oct. 1947, et Congrès de Psychopédagogie de septembre 1948, voir *Psych. du Piano*, ci-dessus), Florence (Casa Internazionale degli Universitari, avril 1949), Traunkirchen en Haute-Autriche (Internationale Tagung für Praktische Psychologie, juillet 1949), Vienne (Radio Autrichienne, zone russe, juillet 1949), Salzburg (Radio Autrichienne, zone américaine, juillet 1949).

TABIE DES MATIERES

Imprimé en France  
Imprimerie des Presses Universitaires de France  
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme  
Novembre 1984 — N° 29 981



## DU MÊME AUTEUR

### COMPOSITION MUSICALE ET LITTÉRAIRE

*Amants bissextils* suivi de *Soupir au demeurant des pauses*, *Deleatur*, *Ascendance*, *Filio incognito*, *Epithalame*, *Nuits*, *Portraits de famille* (4 galeries), *Portraits d'amis*, *Déchants et méchants* (3 cahiers), *Mille e tre*; *Poèmes et mélodies* (un disque 33 t. 1/3, 1975, avec Jean Négroni, Marie-Madeleine Duché, mezzo-soprano, et l'auteur au piano); *Le Clavecin mal tempéré* (roman), *Vingt ans de divorce* — le tout distribué par l'auteur, de même que ceux des volumes ci-après énumérés sans indication d'éditeur —; *La Jeune fille et la Mort* (en collaboration au récit autobiographique de Claude MICHEL, déportée de la Résistance française; le chapitre XIII seul a été publié dans *Le Déporté*, janvier-février 1960).

### MUSICOLOGIE

*Psychanalyse de la musique* (1943-1951, public. P. U. F., 1951, 248 p., traduction japonaise, Tokio, Ongaku No Tomo Sha, 1962); *L'Ecole freudienne devant la musique* (1952-1955, public. 1965, 516 p.); articles et conférences : *La Sirène dans l'élément musical* (Conférence au Collège de France, 10 décembre 1966, public. 1970, 22 p.), *Modernité de Maurice Emmanuel* (*L'Education musicale*, n° 242), *La psychanalyse du fait musical et son apport en musicothérapie* (Congrès de musicothérapie, Paris, 1977, public. *Bull. de l'Ass. de Rech. et d'Appl. des Techn. psychomusicales*, n° 6, *L'Educ. mus.*, n°s 250, 251), *La mère de Mozart* (*France-Culture*, « Pouvoirs de la musique », 31 mars 1978, public. *Bull. de l'Ass. de Rech. et d'Appl. des Techn. psychomusicales*, n° 10), *Cécité et tierce œdipienne* (*Rev. de musicothérapie*, vol. 1, n° 2), *Le fantasma dans l'écriture musicale* (Congrès mondial de musicothérapie, Paris, 6 juillet 1983, public. *Rev. de musicothérapie*, vol. 3, n° 4). Contribution à *Psyché* (Paris, 1947-1951, démission en 1952), à son *Dict. de Psychanalyse et de Psychotechnique* (22 art.), à divers périodiques (Autriche, Etats-Unis, France, Grande-Bretagne, Inde, Italie). Présentation du X<sup>e</sup> « Juillet musical » de Saint-Germain-en-Laye. L'auteur est président de jury au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

### ÉTUDES LITTÉRAIRES

Essai sur la poésie (*Cahiers pédagogiques*, n° 45), *La Jungle du Livre*, *Le ciel est par-dessus le toit* (*Points et contrepoints*, n° 72), *La relation poétique* (*Rev. de la Franco-ancienne*, n° 179), *Corneille* (*R. de la Franco-ancienne*, n° 181), *Molière*, peintre de l'ambivalence, *Phèdre dé-Racinée expire*, *Post-Scriptum*, *Fraîcheur de la fontaine*, *Le sophisme morbide de Pascal*, *Infrastructure*, *Jacques Perret* : le lys