

U-S-PC

Université Sorbonne
Paris Cité

université
PARIS
DIDEROT

UFR

**ÉTUDES
PSYCHANALYTIQUES**

Thèse de doctorat

de l'Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot - Paris 7

École Doctorale 450 - Recherches en Psychanalyse et Psychopathologie

UFR d'Etudes Psychanalytiques

***Représentation musicale et représentation psychique :
applications cliniques***

rédigée par Xanthoula NTA KOVANOU (DAKOVANOU)

sous la direction du Pr. Sophie de MIJOLLA-MELLOR

Thèse de doctorat de psychanalyse et psychopathologie

présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot le 19 janvier 2018

Composition du Jury

Présidente :

Chantal Lheureux-Davidse MCF HDR, Sorbonne Paris Cité / Paris Diderot

Directrice :

Sophie de Mijolla-Mellor, Professeur émérite Sorbonne Paris Cité / Paris Diderot

Rapporteurs :

Anne Brun Professeur Université Lyon 2

Marie-France Castarède Professeur honoraire Université de Besançon

Membre :

Edith Lecourt Professeur émérite Sorbonne Paris Cité / Paris Descartes

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de thèse, le Pr. Sophie de Mijolla-Mellor, de m'avoir inspirée, guidée, encouragée et soutenue dans ce long travail de recherche. Son exemple scientifique mais aussi humain m'a conduite durant les six années de rédaction de ce travail. Je tiens également à remercier le Pr. Edith Lecourt, qui a été également ma professeure en musicothérapie, de m'avoir initiée et guidée dans le travail thérapeutique à médiation musicale lors de mon arrivée en France, il y a dix ans. Son travail m'a aussi conduite et inspirée, durant toutes ces années. Un grand merci aussi à mes rapporteurs, le Pr. Anne Brun et le Pr. Marie-France Castarède. Leurs ouvrages ont été fondamentaux pour moi, par rapport à l'usage de l'art dans le champ thérapeutique de la psychanalyse. Je remercie également Mme Chantal Lheureux-Davidse, MDC HDR, d'avoir accepté d'être présidente du jury pour ma soutenance.

Je voudrais aussi remercier les amis et collègues qui m'ont aidée à réaliser les corrections de ce texte, au travers de leurs relectures attentives. Le français n'étant pas ma langue maternelle, cette thèse n'aurait pas pu être déposée sans leur soutien. Je remercie cordialement Marguerite Papazoglou, Etienne Orsini, Stella Koutsoupaki, Remi Lozano, et Claire-Elise Hubert pour leur aide.

Je voudrais également remercier Mme Vassiliki Tserpe, psychiatre chef de service à l'hôpital de Chania où je fais actuellement mon internat en psychiatrie, pour la confiance dont elle a témoignée envers moi et sa foi en mon travail; particulièrement pour le congé qu'elle m'a accordé afin que je puisse finir la rédaction de ma thèse!

Enfin, mes remerciements à ma famille : mon époux, Taxiarchis, et mes enfants, Odysséas et Anatolie pour leur amour, leur patience et leur compréhension !

Titre :

Représentation musicale et représentation psychique : applications cliniques

Résumé

Cette thèse traite de la représentation musicale en tant que forme concrète de représentation psychique, tout comme peut l'être le langage verbal ou la représentation par l'image ; nous y interrogeons les particularités de cette forme de représentation dans la pensée humaine.

Pourquoi l'homme a-t-il besoin de la représentation musicale ? Quelle est l'origine de la musique et quelles sont les fonctions de la musique dans les sociétés humaines ? Quelles sont les différences entre le code musical et le code verbal ? La première partie constitue une approche inter- et pluri-disciplinaire de ces questions. Dans la deuxième partie, nous étudions les structures élémentaires du discours musical : le rythme, la mélodie et l'harmonie. Nous localisons les racines du rythme musical dans les rythmes corporels et les origines de la mélodie musicale dans la voix préverbale — particulièrement dans la voix maternelle. L'harmonie musicale serait, elle, une application artistique des lois universelles du phénomène acoustique.

Dans la troisième partie, nous traitons du code musical en tant que forme de représentation psychique qui encode sens et émotion : nous lui attribuons concrètement la capacité d'encoder, mieux que le langage verbal, non pas l'information purement concrète mais l'affect, les sensations corporelles et la dimension relationnelle de la vie humaine. Nous nommons *sonogrammes* les proto-représentations musicales, qui seraient analogues aux *pictogrammes* de Piera Aulagnier, et qui seraient l'encodage sonore précis d'un état affectif ressenti in utero par circulation hormonale, associé à une forme sonore concrète entendue par le fœtus. Nous examinons ensuite comment les *sonogrammes* donneraient lieu à des formes de représentation psychique musicale plus élaborées, comme les *structures musicales de fond* (fragments de rythme, mélodie ou harmonie) et, finalement, au code musical achevé. Nous considérons ce dernier comme un reflet du processus de subjectivation de l'individu, encodant d'une façon extrêmement précise le vécu relationnel de l'homme, depuis la phase de symbiose avec la mère à l'aube de sa vie,

jusqu'à la phase d'autonomie complète de l'enfant. Nous nous interrogeons sur la relation de la musique avec le rêve, le processus primaire et l'inconscient. Enfin la musique est considérée comme une forme de représentation psychique qui reflète, également, les éventuels aspects pathologiques du psychisme.

En quatrième partie est exposé l'investissement libidinal du sujet par la musique : nous recherchons le lien de cette dernière au narcissisme mais aussi à l'amour d'objet. Nous analysons comment s'effectue la sublimation dans le champ artistique et quelles sont les particularités de la sublimation musicale. La sublimation d'Eros mais aussi celle de Thanatos sont analysées au travers d'exemples concrets, dans la réalité de la création musicale.

Enfin, dans la partie V, nous recherchons comment la musique comme représentation psychique pourrait s'intégrer dans la pratique clinique psychanalytique. Nous y décrivons notre protocole de Musicodrame Analytique, une méthode d'application concrète de la musique dans la pratique clinique psychanalytique individuelle ou groupale. Dans ce protocole, nous utilisons le code musical en alternance avec le code verbal et celui des images afin d'avoir accès à la pensée de notre patient, à son affect, à sa réalité psychique, puis nous travaillons sur cette réalité à travers la représentation musicale. Nous nous intéressons aussi à la néo-symbolisation qui peut avoir lieu chez le sujet à travers la sensorialité du sonore et qui peut s'encoder ensuite en musique lors du travail thérapeutique à médiation musicale. Les différentes applications du Musicodrame Analytique et ses résultats sont illustrés dans l'exposition de plusieurs cas cliniques.

Mots-clefs

Musique, Psychanalyse, Représentation, Sonogramme, Sublimation, Musicodrame Analytique

Title : From mental representation to musical representation : clinical applications

Summary

This thesis considers musical representation as a concrete form of mental representation, just as verbal language or image representation. We are questioning which are the particularities of musical representation in human thought. Why does man need musical representation, what are the origins of music and what functions does music serve in human societies ? Which are the differences of the musical code from the code of verbal language ? The first part of our thesis approaches these questions through an interdisciplinary study. Furthermore, we are interested in the elementary structures of musical discourse : rythm, melody and harmony. In the second part of this thesis, we locate the origins of musical rythm in physical body rythms, and the origins of musical melody in the preverbal voice - concretely in the mother's voice. Musical harmony is considered as an artistic application of the universal laws of the acoustic phenomene.

In the third part of this thesis the musical code is analysed, as a form of mental representation which encodes meaning and emotion : we attribute to the musical code the capacity to encode, better than language does, not concrete information but inner affective states and body sensations, as well as the experience of human relation. We name *sonograms*, in analogy to Piera Aulagnier's *pictograms*, the musical proto-representations which would encode precicely an affective state felt in utero by hormonal circulation associated to a concrete sonor pattern listened by the fetus at the same time. We examine, furthermore, how sonograms would evolve to more elaborated forms of musical representation, that we name *fond musical structures* (rythm, melody and harmony) and, finaly, to the sophisticated musical code. We consider this latter musical code as a reflection of the subjectivation of the individual, which encodes precicely the human experience of relation, from the initial phase of symbiosis with the mother to the phase of complete autonomy of the child from her. Music is considered as a form of mental representation which may also reflect the eventual pathological aspects of the psychic apparatus, and it is compared to dreaming, to the primary process and the unconscious.

In the fourth part of this thesis, we expose the libidinal investment of the subject which takes place through music : the relation of music to narcissism, but also to object

investment is questioned. How does sublimation occur in the artistic field, and what is the particularity of musical sublimation ? The sublimation of Eros, but also of Thanatos is analysed in the reality of musical creation, through concrete musical examples.

Finally, in the fifth part of our thesis we are investigating the way in which music, as a form of mental representation, could be integrated into psychoanalytical clinical practice. We are describing our protocol of Analytical Musicodrama, a concrete method of musical implication into psychoanalytical clinical practice, both in individual and group analysis. In this protocol, we are using the musical code, which we alternate with verbal language but also with the image representation code, aiming to access thoughts, affective states and the psychological reality of our patients. We are afterwards working on this reality through musical representation. We are also interested in neo-symbolisation which can take place for the subject by means of sonor sensoriality, and could afterwards be encoded into music. Different applications of Analytical Musicodrama and its therapeutic results are illustrated, through the exposition of various clinical examples.

Keywords

Music, Psychoanalysis, Representation, Sonograms, Sublimation, Analytical Musicodrama

Table des Matières

Remerciements	p. 2
Résumé (français)	p. 3-4
Summary (anglais)	p. 5-6
I. Origine de la musique : approche pluridisciplinaire	
1. Approches éthologique, paléo-anthropologique et biologique de l'origine de la musique	
1.1. La musique et ses fonctions chez les animaux	p. 11-13
1.2. Des animaux à l'homme : la musique en tant que produit de l'évolution	p. 14-19
1.3. Lien évolutionnaire entre musique et langage	p. 20-23
2. Les neurosciences et l'origine de la musique	
2.1. Topographie cérébrale de la perception musicale	p. 24-28
2.2. Musique et Langage : données neuroscientifiques	p. 29-30
2.3. Musique et réactions corporelles	p. 31-32
2.4. Musique et émotion : données neuroscientifiques	p. 33-36
2.5. La musique et le système de neurones-miroirs	p. 37-40
3. La psychologie de la musique, la musicologie et l'ethnomusicologie sur l'origine de la musique	
3.1. Ontogénèse et phylogénèse de la musique	p. 41-44
3.2. Origine prénatale de la musique chez l'homme	p. 45-52
3.3. L'anthropologie et l'ethnomusicologie sur l'origine de la musique	p. 53-57
4. La philosophie et l'origine de la musique	
4.1. L'origine de la musique en philosophie grecque antique	p. 58-63
4.2. L'origine de la musique en philosophie occidentale	p. 64-70

II. Origine des éléments structurels fondamentaux de la musique

Introduction	p. 73-74
1. Rythmes corporels et origine du rythme musical	
1.1. Rythmes circadiens	p. 75
1.2. Rythme musical et mouvement	p. 76-79
1.3. Rythme musical et battement cardiaque	p. 80-88
1.4. Rythme musical et respiration	p. 89-90
2. Origine de la mélodie	
2.1. La mélodie, porteuse d'affect dans la musique	p. 92-101
2.2. La voix, porteuse d'affect chez l'homme	p. 102-110
2.3. La mélodie en musique, sublimation de la voix préverbale	p. 111-114
3. Origine des intervalles, des gammes et de l'harmonie	
3.1. La série d'harmoniques de Pythagore et les intervalles musicaux	p. 116-117
3.2. Origine de gammes mélodiques	p. 118-120
3.3. Origine de l'harmonie occidentale	p. 121-128

III. De la représentation psychique à la représentation musicale

1. La représentation musicale : sens et émotion	p. 132-141
2. Des sonogrammes au code musical :	
Une métapsychologie de la représentation musicale	
2. 1. Les sonogrammes et l'originaire (P. Aulagnier)	p. 142-152
2. 2. Les structures musicales de fond et le primaire (P. Aulagnier)	p. 153-155
2. 3. Le code musical et le secondaire (P. Aulagnier)	p. 156-157
2.4. Musique et rêve, processus primaires et secondaires	p. 158-165
2.5. Conclusions sur le processus de représentation musicale	p. 166-167
3. Le code musical, reflet du processus de subjectivation	
Introduction	p. 168-169
3.1. La phase symbiotique versus l'unisson	p. 170-175
3.2. La musique en tant que "mère suffisamment bonne"	p. 176-182
3.3. Le miroir et les enveloppes sonores versus l'antiphonie	p. 183-188
3.4. L'intervalle musical, entre soi et l'autre	p. 189-192
3.5. Structure musicale et psychopathologie	p. 193-195

IV. L'investissement libidinal par la Musique

1. Musique et Idéal

- 1.1. Chant et Narcissisme p. 197-204
- 1.2. Musique et Idéal groupal et sociétal
 - 1.2.1. L'idéal du Moi, les idéaux groupaux et la musique p. 205-210
 - 1.2.2. Le chant populaire : une réflexion de l'idéal politique et religieux p. 211-216

2. La sublimation dans l'art

- 2.1. Théories de sublimation dans l'art p. 217-226
- 2.2. La particularité de la sublimation musicale p. 227-235

3. Quelles pulsions se subliment en musique?

- 3.1. La sublimation musicale d'Eros
 - 3.1.1. La sublimation musicale de la pulsion sexuelle p. 237-245
 - 3.1. 2. La sublimation de la pulsion invoquante p. 246-251
- 3.2. La sublimation musicale de Thanatos
 - 3.2.1. La sublimation musicale de l'emprise : le besoin d'ordonner le sonore p. 254-260
 - 3.2.2. La sublimation musicale de l'agressivité :
la pulsion de destruction et la pulsion de mort en musique p. 261-266

V. Le Musicodrame Analytique :

Entre musique et psychanalyse, une application clinique

- 1. Introduction** p. 268-269
- 2. Le protocole et son fond théorique** p. 270-278
- 3. Transfert et contre-transfert dans le Musicodrame Analytique** p. 279-291
- 4. Etudes de cas**
 - 4.1. Aïsha p. 292-301
 - 4.2. Magda p. 302-308
 - 4.3. Laura p. 309-329
- 5. Conclusions** p. 330-331

- Annexes** p. 332-334

- Bibliographie** p. 335-349

I. Origine de la musique : approche pluridisciplinaire

Depuis la nuit des temps et jusqu'à nos jours, dans toutes les sociétés, l'homme pratique la musique. Tout comme le langage, la musique semble caractériser notre espèce. Quelles fonctions, quels buts sert-elle, tant pour l'individu que pour la société? Quelle est, finalement, l'origine de la musique ? Nous allons essayer de répondre à ces questionnements à travers une analyse pluridisciplinaire.

1. Approches éthologique, paléo-anthropologique et biologique de l'origine de la musique

1.1. La musique et ses fonctions chez les animaux

Observons, tout d'abord, les animaux. La musique est-elle présente chez eux et si oui, quelles fonctions aurait-elle ? Par ailleurs, quelles seraient les fonctions communes de la musique chez l'homme et chez les animaux, d'un point de vue évolutionnaire?

Nous allons commencer notre étude par les écrits de Charles Darwin, à ce sujet. Darwin atteste qu'il y a des observations confirmant que certaines espèces apprécient l'écoute musicale : les araignées et les phoques sont des exemples de ce genre, tandis que certains chiens sont aussi connus pour hurler lorsqu'ils entendent des hauteurs tonales particulières¹. Selon lui, les animaux émettent également des sons musicaux, et cette émission assure deux fonctions principales : l'accouplement et la revendication de leur territoire. Nous allons étudier par la suite les chants de certaines espèces qui démontrent ces fonctions, et nous allons nous intéresser à leurs similitudes et leurs différences avec la musique de l'homme.

Les oiseaux chanteurs et les baleines sont les deux exemples les plus connus de chant dans le royaume animal, mais il y a d'autres espèces qui utilisent également des sons "musicaux" produits par la voix, principalement en période de reproduction. Darwin cite à ce propos certaines espèces d'araignées, certains poissons, des crapauds, des tortues de mer, des alligators, des grenouilles puis presque tous les mammifères². Chez les mammifères quadrupèdes, le gibbon *Hylobates agilis* semble être le plus musical des singes. Il chanterait avec des intervalles de demi-tons et utiliserait sa voix spécialement

¹ Darwin C.(1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Editions Slatkine, Genève, 2012., p. 688

² *Ibid.*, p. 686-687

durant la saison de la cour nuptiale³. Les mâles et les femelles de cette espèce chantent également en duo, et le but de leur chant dans ce cas semble être la revendication des territoires et les liens sociaux.

Entre la musique des oiseaux, la musique des baleines et celle de l'homme, il y a au moins une caractéristique commune : la capacité d'apprentissage⁴. C'est une caractéristique que nous ne trouvons pas dans les appels/chants d'autres animaux, pas même dans les espèces les plus voisines de la nôtre, que sont les anthropoïdes d'Afrique. Chez les gibbons *Hylobates agilis* cités plus haut, par exemple, même si les mâles et les femelles chantent en duo, ils n'ont néanmoins pas la capacité à apprendre des chants ni à modifier leur répertoire ; selon Geissemann⁵, le chant d'un gibbon est fixé biologiquement depuis sa naissance. Chez les oiseaux chanteurs et chez les perroquets, au contraire, l'apprentissage joue un rôle important dans le développement. Ce sont principalement les mâles qui chantent, et ils le font pour séduire les femelles ou afin de dissuader les autres mâles de se trouver sur leur territoire. Un jeune mâle va apprendre une série de chants en entendant chanter les adultes ; il va ensuite découper cette série en de petites phrases et la réarranger pour créer un répertoire de nouvelles chansons. Un tel apprentissage ainsi que la façon créative d'utiliser le matériel pour créer des nouveaux chants, ressemble à l'approche des humains, quant à la musique et au langage. Cependant, Mithen note que les oiseaux apprennent seulement les chants de leurs espèces, tandis que l'homme peut apprendre des langues autres que la langue maternelle et un grand nombre de musiques aussi⁶.

En allant plus loin, en ce qui concerne les chants d'oiseaux et leurs similitudes avec les chants des hommes, le compositeur François-Bernard Mâche croit qu'il y a des liens plus profonds entre les deux. Il analyse, par exemple, le lien des rythmes dits "aksak" (rythmes impairs qui existent en Europe de l'Est et en Asie occidentale) avec le chant de certains oiseaux comme la perdrix. Il montre également que certains oiseaux comme le martin-pêcheur montent et descendent leurs gammes et que d'autres oiseaux créent des motifs mélodiques similaires à ceux créés par les hommes⁷.

³ *Ibid.*, p. 686-687

⁴ "learnability", selon Marler, 2000 cité par Mithen S., *The Singing Neanderthals, The Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 283

⁵ Geissemann T., Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective, in *The Origins of Music*, ed. Mallin, Merker and Brown, Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 103-124

⁶ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 284

⁷ Mâche F-B., The necessity of and problem of a universal musicology, in *The Origins of Music*, ed. Mallin, Merker and Brown, Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 477

Un autre point commun entre la musique humaine et celle des oiseaux serait la répétition, qui est un processus très important dans la musique chez l'homme. Généralement, les chants d'oiseaux comprennent plusieurs processus de répétition : il s'agit par exemple des refrains, des rythmes, de la symétrie et des reprises⁸.

La musique humaine est également très proche des chants des baleines, selon Katharine Payne, professeure à l'université de Cornell⁹. Les chants des baleines sont composés de longues séquences qui sont extrêmement structurées et qui peuvent se répéter pendant plusieurs heures. Les chants ont une structure hiérarchique : les notes sont combinées dans des phrases, elles-mêmes combinées dans des thèmes ; une dizaine de ces thèmes peuvent être présents dans un chant et les chants mêmes sont liés entre eux par des cycles. L'écoute et l'apprentissage sont essentiels pour l'évolution de ces chants, et Payne suggère que le processus de chant chez les baleines serait mieux compris s'il était comparé à l'improvisation de l'homme dans la musique.

Malgré toutes ces similitudes, selon le paléanthropologue Mithen¹⁰ il est improbable de trouver un lien évolutionnaire entre les oiseaux, les hommes et les baleines. Il serait plus probable d'expliquer ces phénomènes de ressemblance comme une évolution convergente, c'est-à-dire une évolution parallèle des ancêtres qui appartiennent à des lignes évolutionnaires différentes. Sous la pression de la sélection naturelle, les appareils vocaux et les réseaux neuronaux iraient dans le même sens pour créer des systèmes de communication avec la capacité d'apprentissage.

⁸ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 285

⁹ citée par Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 285

¹⁰ *ibid.*, p. 286

1. 2. Des animaux à l'homme : la musique en tant que produit de l'évolution

Quand on s'interroge sur la fonction de la musique au cours de l'évolution, il faut essayer de penser à ce que ressemblait la musique il y a 50.000 ans, et cela à cause de ce qu'on appelle "décalage évolutif". Selon la biologie évolutionniste, les mutations génétiques qui augmentent les chances de l'individu de vivre assez longtemps pour se reproduire deviennent des caractéristiques de l'espèce. Mais selon les estimations des généticiens, ces caractéristiques mettent à peu près 50.000 ans pour se manifester dans le génome humain¹¹. Donc, pour découvrir l'origine de la musique, nous devons réfléchir au rôle de la musique chez nos ancêtres, les *Homo sapiens*, dans leurs sociétés primitives. Celle-ci n'était sûrement pas un spectacle produit par des virtuoses et destiné à la consommation du grand public, comme elle l'est devenue dans le monde occidental pendant les dernières 500 années ! Elle avait des fonctions beaucoup plus liées à la vie quotidienne de la personne et à sa vie sociale.

Nous allons à présent essayer de comprendre le lien évolutif entre la musique chez les animaux et la musique chez l'homme, à travers l'étude de l'ouvrage de Charles Darwin "*La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*"¹², édité pour la première fois en anglais en 1871 sous le titre original "*The Descent Man*". Dans cet ouvrage, Darwin parle d'abord de la fonction du chant et de la musique chez les animaux et il fait ensuite le lien avec l'homme.

Avant de présenter l'analyse de Darwin à propos de l'origine de la musique, il serait utile de préciser sa théorie de la *sélection sexuelle*, telle qu'elle est présentée dans l'ouvrage en question. Pour Darwin, il y a donc deux formes de sélection de gènes dans toutes les espèces. La première est la *sélection naturelle*, qui s'effectue à force de vivre dans un certain environnement écologique : les caractéristiques de l'espèce qui sont les plus adaptées à son environnement et qui favorisent sa survie vont être sélectionnées, puisque les individus qui n'ont pas ces caractéristiques meurent plus facilement. L'espèce va finalement évoluer de sorte à porter ces caractéristiques particulières, qui lui permettent de mieux survivre dans un environnement donné. La deuxième forme de sélection des gènes dans les espèces est la *sélection sexuelle*, que Darwin développe dans "*The*

¹¹ Levitin D., *De la note au cerveau, l'influence de la musique sur le comportement*, tr. fr. Editions Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 312-313

¹² Nous utilisons ici la traduction française suivante : Darwin C.(1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Editions Slatkine, Genève, 2012, p. 474-486 et 685-693

Descent man". L'idée de la *sélection sexuelle* peut se résumer ainsi : pour que ces caractéristiques particulières puissent se transmettre d'une génération à l'autre, il faut que l'individu puisse se reproduire. Les espèces ont donc développé, au cours de l'évolution, diverses façons d'attirer le sexe opposé. Plus l'individu est attirant, plus il aura de possibilités de se reproduire et donc, de transmettre ses gènes. Darwin développe l'idée que dans certaines espèces comme les oiseaux chanteurs mais aussi, en partie, les mammifères, le choix est fait par la femelle. Le mâle a donc développé toute une sorte de stratégies, qui diffèrent d'une espèce à l'autre, pour attirer la femelle.

Chez les oiseaux chanteurs, comme le rossignol ou le canari, le fait de bien chanter est le critère sur lequel la femelle va se baser pour son choix sexuel. Chez les paons, le choix sexuel sera plutôt basé sur des critères de beauté physique et de santé, qui se manifestent à travers les couleurs de la queue. Darwin étudie plusieurs espèces d'oiseaux par rapport à leurs caractéristiques dites "secondaires sexuelles". Il note, par exemple, que chez les oiseaux chanteurs, qui sont habituellement petits, on ne trouve pas de caractéristiques de beauté physique très marquées telles que la queue du paon : la "beauté" physique et la santé se manifestent chez eux plutôt à travers le chant. Il note aussi que chez les oiseaux chanteurs, on observe que le chant est beaucoup plus pratiqué pendant la période d'accouplement. Selon lui, chez ces oiseaux, le chant est pour les mâles l'objet d'une intense rivalité. Certains oiseaux peuvent chanter jusqu'à tomber mort pour attirer une femelle ! Le chant suscite aussi la jalousie des rivaux. Ce phénomène a même été utilisé par les chasseurs d'oiseaux, qui se servaient d'un bon chanteur caché dans une cage pour attirer et ensuite emprisonner d'autres oiseaux de la même espèce évoluant en milieu naturel ! Darwin atteste aussi que dans certaines espèces d'oiseaux, non seulement le chant, mais aussi la "musique instrumentale" est utilisée, afin de séduire la partenaire sexuelle ! Les paons et les oiseaux de paradis entrechoquent leurs grandes plumes, les dindons raclent leurs ailes contre le sol, et certaines formes d'oies produisent ainsi un son bourdonnant. Il conclut, enfin, que chez les oiseaux chanteurs, le chant est en grande partie une caractéristique sexuelle secondaire qui sert prioritairement à l'accouplement.

Chez les mammifères, une certaine rivalité se développe entre les mâles qui peuvent se battre pour une femelle et qui développent même des armes destinées à ces objectifs. Chez l'homme, une étude superficielle montre que c'est plutôt l'homme "le plus fort" qui choisit la femelle de son goût, puisque les mâles sont plus forts que les femelles dans notre espèce et qu'ils sont souvent en position de rivalité entre eux pour "gagner"

leur partenaire sexuelle. Mais Darwin montre, en observant avec attention des sociétés primitives contemporaines de son temps, que ce choix sexuel s'effectue quand même en grand partie par la femme, s'agissant de notre espèce. L'homme a donc intérêt non seulement à développer ses armes pour battre ses rivaux, mais aussi à développer des stratégies pour paraître attractif aux yeux de la femme. La beauté physique, les capacités physiques à battre les rivaux et donc à protéger sa future famille, jouent un rôle principal comme critère de choix sexuel, pour la femme. C'est à ce moment-là que les capacités musicales de l'homme viendraient jouer un rôle dans la sélection sexuelle, en rendant le mâle plus attirant pour la femelle¹³. Nous allons développer cette idée.

Darwin affirme que, puisque la musique est présente chez tous les peuples de l'espèce humaine, les capacités musicales sont donc latentes chez l'homme, et sont ensuite développées ou non chez chaque individu¹⁴. En essayant de donner une explication à cette constatation d'un point de vue évolutionnaire, et par rapport à son hypothèse selon laquelle la musique serait utilisée par l'homme essentiellement pour attirer le sexe opposé, il explique : *"les tons musicaux et le rythme étaient employés par nos ancêtres semi-humains, pendant la saison de la cour nuptiale, à l'époque où les animaux de toute sorte sont excités non seulement par l'amour mais par les passions intenses de la jalousie, de la rivalité et du triomphe. D'après le principe profondément inscrit des associations héréditaires, les tons musicaux dans ce cas seraient de nature à réveiller en nous d'une manière vague et indéfinie les émotions fortes d'un âge lointain du passé"*¹⁵. Selon lui, donc, le processus d'évolution aurait associé des états émotionnels forts de la saison de reproduction à l'écoute de la musique et du rythme qui était utilisé à cette période-là. Darwin propose ici qu'un processus d'apprentissage associatif soit passé dans les gènes de l'espèce humaine, à tel point que quand l'homme moderne entend de la musique, cela lui rappelle par association les émotions fortes de l'accouplement. Une telle proposition n'est pas justifiable avec les connaissances que nous avons aujourd'hui en psychologie, ni en biologie. Un tel apprentissage associatif pourrait éventuellement donner des résultats chez un individu donné, durant sa propre vie, mais nous n'avons pas d'éléments qui puissent nous permettre de faire l'hypothèse que ceci passerait dans ses gènes et se transmettrait ainsi de génération à génération.

¹³ En parlant de la voix et de la musique chez l'homme, Darwin pense que la différence de la taille des cordes vocales entre homme et femme (les cordes vocales des hommes sont environ d'un tiers plus longues que celles de la femme) est due à l'utilisation prolongée des cordes vocales par le mâle par l'excitation de l'amour ou de la jalousie (*Ibid.*, p. 685). Nous ne trouvons pas cette idée justifiée aujourd'hui.

¹⁴ *Ibid.*, p. 690

¹⁵ *Ibid.*, p. 692

Darwin conclut son bref chapitre en disant que, puisque les capacités musicales se développent tout en bas de la chaîne animale, il est probable que la musique ait précédé le langage articulé et, en allant plus loin, il soutient que les sons musicaux auraient fourni l'une des bases pour le développement du langage¹⁶. Il cite, à propos de cette idée, l'argument du docteur Blacklock qui a également pensé "*que le premier langage parmi les hommes a été la musique, et qu'avant que nos idées fussent exprimées par des sons articulés, elles étaient communiquées par des tons, qui variaient suivant différents degrés de gravité et d'acuité*"¹⁷. Puis il conclut, pour finir, que "*quand l'orateur, le barde ou le musicien passionné excite par la variété de ses tons et ses cadences, les plus fortes émotions chez ses auditeurs, bien peu soupçonnent qu'il utilise les mêmes moyens par lesquels ses ancêtres semi-humains éveillaient il y a longtemps leurs ardentes passions réciproques, durant leur cour nuptiale et leur rivalité*"¹⁸.

Dans la continuité de l'idée de Darwin que la musique serait pour l'homme principalement une caractéristique développée pour attirer le sexe opposé, le psychologue cognitif et darwiniste Goffrey Miller¹⁹ a fait le lien avec le rôle de la musique dans la société contemporaine. Il évoque, notamment, le nombre de partenaires sexuelles des rock stars pour nous convaincre de la justesse de l'hypothèse de Darwin. Selon lui, le fait de savoir chanter et danser, pour nos ancêtres, révèle une certaine endurance qui montre une bonne santé physique mais aussi mentale, puisque cette tâche demande la concentration mais aussi la créativité. Un très bon musicien ou danseur indique également qu'il dispose de suffisamment de nourriture et d'un abri assez solide pour pouvoir se permettre à passer son temps à développer ces aptitudes. A propos de la créativité, justement, il est également possible que l'évolution ait désigné la créativité comme indicateur de pouvoir sexuel. Au cours d'une performance de musique ou de danse, l'improvisation et la nouveauté dénotent la flexibilité cognitive de l'artiste, signe de sa capacité à élaborer, par exemple, une stratégie de chasse. Miller croit que la créativité, chez les hommes, surpasse même le critère de la richesse quand il s'agit de choisir un

¹⁶ Il s'oppose en cela à des théories de son temps développées notamment par Herbert Spencer dans "*L'Origine et la fonction de la Musique*", *Essays*, 1858, p. 359 et même par Diderot auparavant, qui défendent que les cadences utilisées dans le discours émotionnel fournissent des fondements à partir desquels s'est développée la musique. *Ibid.*, p. 692

¹⁷ Monboddo L. (1774), *The Origin of Language*, vol. I, p. 469, cité par Darwin C.(1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Editions Slatkine, Genève, 2012, p. 692

¹⁸ *Ibid.*, p. 693

¹⁹ Miller, G. F., *Evolution of human music through sexual selection*. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, 2000, pp. 329-360.

partenaire sexuel²⁰. La richesse a été pendant longtemps considérée comme un des facteurs les plus attractifs pour les femelles de notre espèce, puisqu'elle garantit la nourriture et la protection pour les enfants à venir. Mais, si la richesse désigne ceux qui subviendront mieux aux besoins de leurs enfants, la créativité indique ceux qui leur transmettront les meilleurs gènes.

Pour Darwin, enfin, dans le royaume animal la voix sert, entre autres, à exprimer des émotions. Il écrit : "*Chez les oiseaux, la voix sert à exprimer des émotions variées, comme la détresse, la peur, la colère, le triomphe ou simplement le bonheur. Elle semble parfois être utilisée pour susciter la terreur, comme dans le cas du sifflement émis par certains oiseaux en train de couvrir*"²¹. Il retourne, plus tard, à cette même idée que la voix traduit les émotions dans le royaume animal en précisant que, chez les singes, la colère et l'impatience seraient exprimées sur des tons graves mais la peur et la douleur sur des tons aigus²². Darwin explique dans le même ouvrage que pour lui la musique exprime aussi des émotions, mais pas n'importe quelles émotions : non les plus terribles telles que l'horreur, la peur, la rage etc. La musique pour lui éveille les sentiments plus doux de tendresse et d'amour qui virent aisément à la dévotion. Il y aurait donc, d'après lui, un rapprochement possible à faire entre la voix, capable d'exprimer des émotions, et la musique telle qu'elle s'est développée chez l'homme, capable aussi d'exprimer des émotions.

Pour conclure, on peut admettre qu'on retrouve les deux fonctions principales que la musique possède dans le règne animal, l'accouplement et la revendication du territoire, également dans la musique des hommes. L'exemple de la sérénade à la bien aimée peut témoigner de la première fonction, et le carnaval brésilien avec ses troupes qui montrent leur "puissance" à travers leur force vocale peut témoigner du deuxième. Dans la Partie II, chapitre 2.2²³, nous développerons également d'un point de vue psychanalytique comment la voix porte l'affect non seulement chez les animaux, comme développé auparavant, mais

²⁰ Miller et Haselton ont étudié le choix du partenaire sexuel des femmes durant la période de leur ovulation. Pendant cette étude, des femmes dans des phases différentes de leur cycle menstruel normal étaient amenées à choisir hypothétiquement un partenaire sexuel, parmi différents partenaires que l'équipe de chercheurs désignait. Les résultats ont montré que les femmes qui étaient en phase d'ovulation choisissaient un profil de partenaire désigné en tant qu'"artiste, mais pauvre", même si dans d'autres phases de leur cycle la richesse était un critère de choix sexuel plus important ! (Miller, G.F. and Haselton M.G., Women's fertility across the cycle increases the short-term attractiveness of creative intelligence compared to wealth, *Human Nature*, in press, cité par Levitin D., *O.C.*, p. 309)

²¹ Darwin C.(1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Editions Slatkine, Genève, 2012, p. 691, p. 474

²² *Ibid.*, p. 691

²³ Partie II, Chapitre 2.2. La voix, porteuse d'affect chez l'homme

aussi chez les hommes. Bien évidemment les fonctions de la musique sont plus complexes chez les hommes que chez les animaux, comme d'ailleurs celles du langage. Nous allons développer par la suite le lien évolutif entre la musique et le langage, dans notre espèce.

1. 3. Lien évolutionnaire entre musique et langage

Plusieurs auteurs dans les domaines des sciences cognitives, de la linguistique, de la psychologie de la musique et de la musicologie mettent en lien l'évolution de la musique avec l'évolution du langage parlé chez l'homme.

Otto Jespersen, un des plus grands linguistes du XIXème et du XXème siècle semble partager cette vision. Dans son livre "*Progress in Language*", Jespersen admet que "*le langage (...) a commencé avec des expressions pas analysées, à moitié musicales, sur des individus et des événements*"²⁴. De son côté, l'anthropologue et ethnomusicologue John Blacking, auteur de l'ouvrage fondamental dans son domaine "*How musical is man?*"²⁵ a proposé l'idée selon laquelle, avant que le langage ne domine sur la pensée humaine, il y avait un mode de penser et d'agir non-verbal, pré-linguistique, musical²⁶.

Le darwiniste et linguiste Steven Pinker, un scientifique reconnu largement dans son domaine également, a récemment parlé de l'origine de la musique dans son livre *Comment fonctionne l'esprit*²⁷. Pour lui, la musique serait donc un phénomène cognitif de moindre importance, un simple produit dérivé du langage, un chatouillement sonore agréable pour certaines régions du cerveau. Cette vision a été largement contestée par d'autres auteurs anglo-saxons, reconnus respectivement dans leur domaine. Le musicologue Ian Cross de l'Université de Cambridge a répondu que la musique est "*profondément ancrée à la biologie humaine et joue un rôle critique dans le développement de l'enfant*"²⁸. La musicologue Elizabeth Tolbert a pointé la relation entre la musique, le symbolisme et le mouvement et a proposé que la musique doit avoir évolué en même temps que le langage²⁹. Bannan, spécialiste de l'éducation musicale à

²⁴ cité par Mithen S., *The singing Neanderthals, The Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 279

²⁵ Blacking J., *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973

²⁶ Byron R., *Music, Culture and Experience*, selected papers of John Blacking, The University of Chicago Press, 1995 cité par Mithen S. *The singing Neanderthals, The Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 282

²⁷ Pinker S.(1997), *Comment fonctionne l'esprit*, tr. fr. Editions Odile Jacob, Paris, 2000

²⁸ cité par Mithen S. *The singing Neanderthals, The Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 4

²⁹ *Ibid.*, p. 5

L'Université de Reading a argumenté de son côté que "*l'instinct de chanter est aussi fort que l'instinct de parler*"³⁰.

Quel serait le lien entre la musique et le langage des mots ? Pour approfondir la question, nous allons exposer dans les pages suivantes l'analyse de Steven Mithen, qui est professeur de préhistoire à l'Université de Reading. Mithen développe dans son livre "*The singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*"³¹ l'hypothèse que la musique et le langage chez l'homme auraient un seul ancêtre d'un point de vue évolutionnaire : une espèce de proto-système de communication qui partagerait des éléments communs entre la musique et le langage. Il appelle ce système de communication "HmMMM" (acronymes pour signifier en anglais : Holistic, manipulative, multi-modal, musical and mimetic communication), et le compare au terme "musilanguage" introduit également auparavant par le musicologue Steven Brown pour désigner un ancêtre commun entre musique et langage. Ce dernier terme, pour Mithen, met trop l'accent sur le côté langage et c'est pour cela qu'il a préféré introduire le mot "HmMMM" dans son propre ouvrage, afin de mettre l'accent sur l'ancêtre commun des deux systèmes de communication. Mithen argumente aussi que le "HmMMM" serait très près de la notion de "langage holistique" proposé par la linguiste Alison Wray³² pour désigner un proto-langage, chez l'homme, ou le sens à transmettre passerait par l'ensemble de la "phrase" prononcée plutôt que par des mots isolés. Pour Wray³³, le langage verbal d'aujourd'hui se compose d'un mélange de stratégies parallèles analytiques (c'est-à-dire d'utilisation des mots isolés qui forment un lexique) et holistiques, et ces dernières démontrent l'origine holistique du proto-langage. Des phrases entières, fixes, que nous utilisons dans notre langage quotidien comme "ça va?", "s'il vous plaît", "à fleur de peau" etc. seraient des exemples survivants des phrases holistiques du proto-langage qu'elle propose en tant qu'ancêtre du langage humain de nos jours.

Pour soutenir son hypothèse sur l'ancêtre commun de musique et langage, Mithen présente des arguments issus des archives archéologiques et des fossiles, de l'étude des singes, du développement du jeune enfant ainsi que des neurosciences. Il compare ainsi

³⁰ *Ibid.*, p.5

³¹ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006 (première édition en 2004 par Weidenfeld and Nickolson), p. 26-27

³² Wray A.(1998), Protolanguage as a holistic system for social interaction, in *Language and Communication* 18, p. 47-67, citée par Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006 (première édition en 2004 par Weidenfeld and Nickolson), p. 3-4

³³ Wray A., *Formulaic language and the lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

en détail la musique au langage des mots. D'abord, il constate l'universalité de la musique et du langage dans toutes les sociétés d'*Homo sapiens* dans le passé, ainsi que dans le présent. Les fonctions de la musique dans les sociétés humaines sont, selon lui, nombreuses, mais les plus apparentes sont le divertissement, la validation d'institutions sociales et la favorisation de liens sociaux. L'utilisation de la musique dans la religion est également un phénomène universel³⁴. Il existe chez l'homme la capacité de musique, comme il existe chez lui la capacité de langage³⁵. Les deux systèmes de communication utilisent la voix, le geste et peuvent être écrits. L'acquisition et la compétence des deux se fait plus facilement pendant la petite enfance. Les deux systèmes partagent une structure hiérarchique constituée par des éléments acoustiques (mots ou notes, respectivement) qui sont combinés pour former des phrases (phrases de mots ou mélodies), qui peuvent être de nouveau combinés pour créer le discours verbal ou musical. La musique et le langage partagent aussi le rythme. Ce dernier est important non seulement en musique mais aussi dans le langage, pour la prosodie des mots.

Dans cette comparaison, Mithen trouve aussi des différences : une différence fondamentale entre la musique et le langage se situe pour lui dans le fait que, dans le langage, les mots fonctionnent comme des symboles contrairement aux notes de musique ; pour lui la musique n'a pas de sens symbolique dans ses structures mais fonctionne plutôt d'une façon "holistique" pour ce qui est de la compréhension du sens d'une phrase musicale³⁶. Il fait donc une distinction entre le fonctionnement du langage et de la musique dans la communication. Pour lui, le langage transmet des informations et il exprime des pensées (qui sont cependant présentes même chez l'homme non-linguistique ou chez l'enfant qui n'a pas accès à la parole), tandis que la musique sert principalement à transmettre l'émotion. La capacité de cette dernière à exprimer l'émotion très efficacement est montrée dans son livre à travers d'une série d'expérimentations qu'il cite dans les domaines des sciences cognitives de la musique³⁷. Dans cette thèse, la capacité de la musique et plus précisément de la voix mélodique à transmettre des émotions est étudiée

³⁴ Il attribue ce phénomène au fait que, comme l'être surnaturel dans toutes les cultures a des capacités de lire la pensée et de déjà savoir les informations objectives, il n'y aurait donc pas besoin de communiquer avec lui à travers le langage de mots. La musique serait donc un autre système de communication plus apte pour ce contact (*Ibid.*, p. 271-272)

³⁵ Il cite Blacking : "*Je pense que ce qui est le plus important dans la musique ne peut pas être appris comme d'autres compétences culturelles; c'est là, dans le corps, en attendant d'être développé, comme les principes fondamentaux du langage*"; *Ibid.*, p. 16

³⁶ à propos de la symbolisation et du sens dans la structure musicale : pour nous, la note de la musique peut être comparée à une lettre d'un mot, non pas à un mot entier, composé lui-même de lettres.

³⁷ Juslin, P. and Sloboda, J.A., *Music and Emotion : theory and research*. Oxford, Oxford University Press, 2001

en Partie II, Chapitre 2.1.³⁸ et la capacité de la musique à encoder sens et émotion en Partie III, Chapitre 1³⁹.

Pour finir, Mithen conclut que la segmentation du "Hmmmmm" en musique et dans le langage, deux systèmes distincts de communication humaine, aurait eu lieu 200.000 ans avant nos jours. Le langage serait spécialisé plutôt dans la transmission d'informations, tandis que la musique serait spécialisée dans la transmission de l'émotion et la formation d'identités de groupes, tâches pour lesquelles le langage de mots est moins efficace⁴⁰. Le langage étant très précis en ce qui concerne la transmission de l'information, la branche de "Hmmmmm" qui a évolué vers la musique a utilisé les qualités "musicales" de la voix plutôt pour transmettre l'émotion et pour servir la formation des liens sociaux. Bien sûr, certaines qualités musicales du "Hmmmmm" existent toujours dans le langage parlé : la mélodie de la prosodie contribue à la codification du sens, ainsi que le rythme. Notons aussi que dans les langues dites tonales, comme le chinois ou le vietnamien, la hauteur tonale du mot articulé contribue également à la codification de son sens.

³⁸ Voir Partie II., chapitre 2.1. La mélodie porteuse d'affect dans la musique.

³⁹ Voir Partie III., chapitre 1. La représentation musicale : sens et émotion

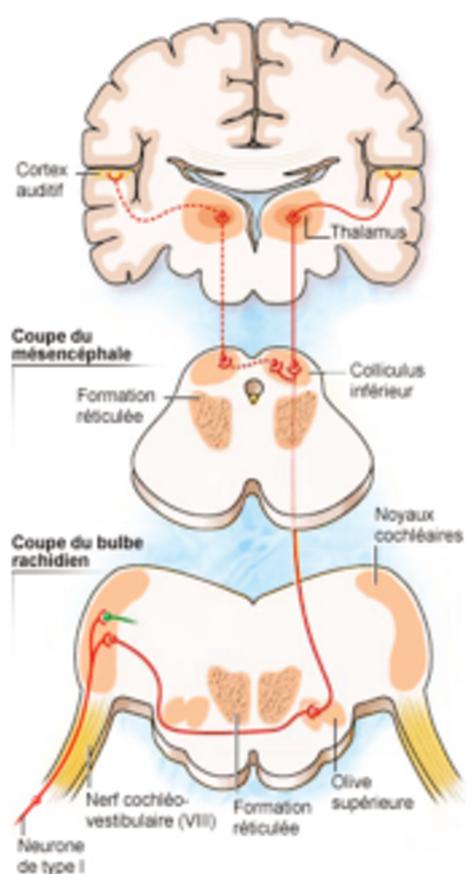
⁴⁰ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006 (première édition en 2004 par Weidenfeld and Nickolson), p. 266-267

2. Les Neurosciences et l'origine de la musique

Les théories actuelles dans le domaine de musique et neurosciences notent la relation de la musique au langage, mais aussi à l'émotion. En ce sens, elles se rapprochent d'une origine évolutive commune aux deux systèmes de communication sonore que l'homme utilise. Ces deux systèmes impliquent la perception et la production de sons, qui sont hiérarchiquement organisés en séquences d'informations. La structure de ces séquences sonores peut effectivement encoder, et ensuite communiquer à l'autre, du sens et de l'émotion. Dans les pages suivantes, nous allons parcourir la bibliographie neuroscientifique relative aux domaines de la musique et des neurosciences, en commençant par une brève étude de la topographie cérébrale de la perception et de l'émission musicale.

2.1. Topographie cérébrale de la perception et de l'émission musicale

Schéma 1 ⁴¹ : Neuroanatomie de l'audition



⁴¹ schéma 1 : <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif>

Dans ce chapitre, nous allons étudier comment l'information auditive se traduit en activité neuronale pour remonter ensuite au cerveau afin d'y être analysée et comprise⁴². Le Schéma 1 résume ce processus.

Le travail de traduction de l'information sonore commence dans l'oreille, plus spécifiquement dans la *cochlée*, qui représente la partie auditive de l'oreille interne. C'est une structure qui est localisée dans l'os temporal, et qui est enroulée en spirale (en grec cochlée signifie 'coquillage'). La cochlée reçoit l'information auditive et passe ensuite l'information aux *noyaux cochléaires* du tronc cérébral. Ces noyaux reçoivent les axones de type I du *ganglion spiral* (nerf auditif). À ce niveau un travail important s'effectue dans le décodage de base du message auditif : durée, intensité, fréquence et d'autres paramètres sonores y sont analysés. Ensuite, un deuxième relais majeur du tronc cérébral est le *complexe olivaire supérieur* : la plupart des fibres auditives y font synapse après avoir croisé la ligne médiane. Au départ de ce relais, un troisième neurone fait monter le message au niveau du *colliculus supérieur* du mésencéphale. Ces deux relais jouent un rôle essentiel dans la localisation du son. Un dernier relais, avant le cortex, est effectué dans le *corps genouillé médian* du thalamus; c'est là que se fait un important travail d'intégration : la préparation d'une réponse motrice, par exemple ou d'une réponse vocale. Le dernier neurone de la voie auditive primaire relie le thalamus au *cortex auditif*, qui est situé dans la partie supérieure du lobe temporal.

Même si certains paramètres de l'information auditive sont déjà décodés par les centres sous-corticaux, le cortex auditif est le lieu principal où ce décodage aura lieu (Schéma 2). Le cortex auditif comprend deux zones principales : l'aire auditive primaire et l'aire auditive secondaire (associative). L'aire auditive primaire AI est située dans le tiers postérieur du gyrus temporal supérieur (aire 41 de Brodmann), à côté de l'aire de Wernicke (W). Cette zone AI, qui est la région centrale du cortex auditif, reçoit des projections de la voie auditive ascendante (provenant du thalamus) et traite l'information auditive sensorielle dans un premier niveau. Il manque à ce stade, néanmoins, la compréhension associative de ces informations, qui se fait dans la zone de l'aire auditive

⁴² L'analyse de la topographie cérébrale de la perception et de l'émission sonore qui suit est une synthèse personnelle issue de l'ouvrage de Neurologie suivant : Βασιλόπουλος Δ., Πάνας Μ., Καλφάκης Ν., Νευρολογία, *Επιτομή θεωρίας και πράξης*, Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδης, Αθήνα, 2003, p. 29-31 (Vassilipoulos D., Panas M., Kalfakis N., *Neurologie : théorie et clinique*, Editions médicales Paschalides, Athènes, 2003, p. 29-31).

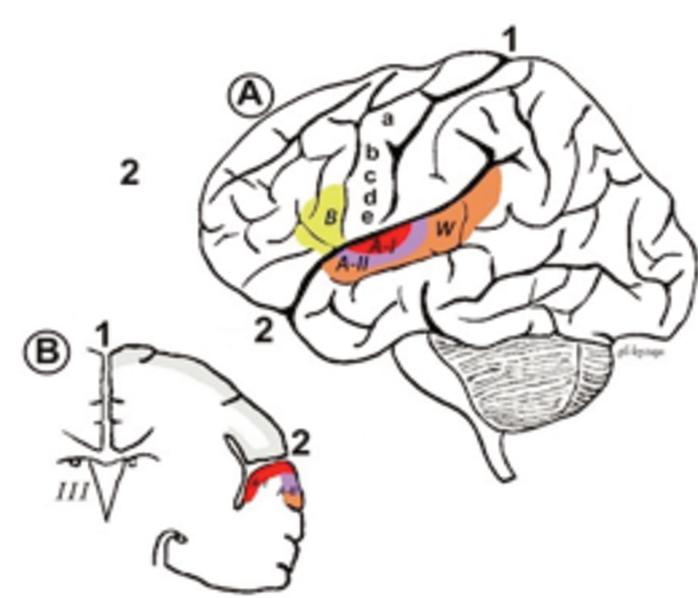
secondaire AII, placée plus rostralement dans le lobe temporal, et qui contient la zone 42 de Brodmann.

Schéma 2⁴³ ; Cortex Auditif

A : vue latérale du cortex auditif (AI : cortex auditif primaire, AII : cortex auditif secondaire,

B : aire de Broca, W : aire de Wernicke),

B : vue frontale du cortex auditif



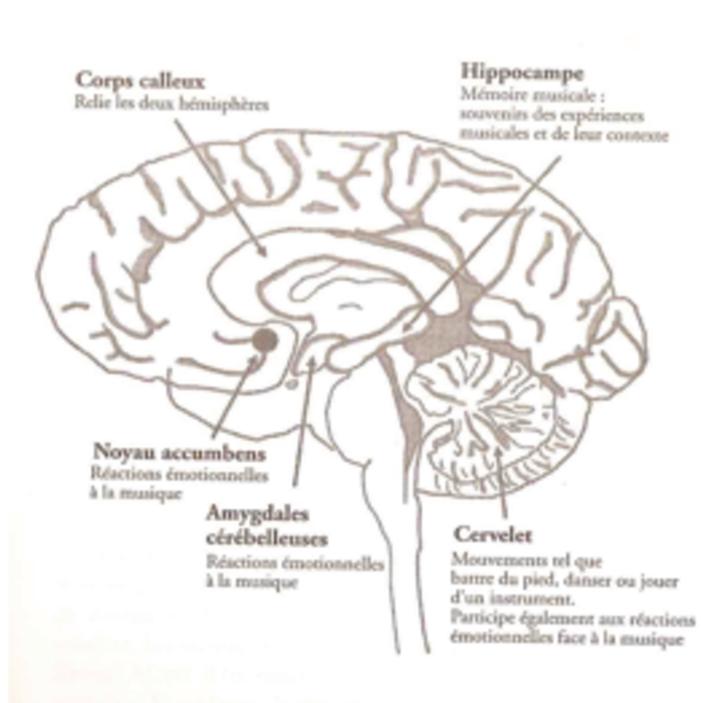
Nous allons présenter brièvement encore deux zones, qui sont importantes pour la compréhension et l'émission du langage chez l'homme. La première est l'aire de Broca, qui est l'aire motrice du langage, située dans le cortex frontal, proche du cortex auditif. L'endommagement de cette aire aboutit à la situation clinique nommée aphasie de Broca⁴⁴ ou aphasie d'expression de la parole : la personne comprend le langage parlé et écrit, mais ne peut pas émettre la parole, cherche ses mots, parle lentement etc. La deuxième zone importante est l'aire de Wernicke. Elle est localisée dans le lobe temporal, proche du cortex auditif primaire et elle est responsable de la compréhension du langage des mots. Elle permet un stockage de la représentation auditive des mots. Dans le système de classement systématique de Brodmann, elle correspond aux numéros 22, 37 et 42. L'endommagement de l'aire de Wernicke aboutit cliniquement à l'aphasie homonyme ou

⁴³ schéma 2 : <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif/thalamo-cortex/cortex-auditif-organisation>

⁴⁴ Βασιλόπουλος Δ., Πάνας Μ., Καλφάκης Ν., Νευρολογία, *Επιτομή θεωρίας και πράξης*, Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδης, Αθήνα, 2003, p. 176 (Vassilopoulos D., Panas M., Kalfakis N., *Neurologie : théorie et clinique*, Editions médicales Paschalides, Athènes, 2003, p. 176)

aphasie sensorielle⁴⁵, aux termes de laquelle la personne fait face aux difficultés de compréhension de la parole. Elle n'a pas de problèmes d'émission et parle donc facilement, mais elle fait des paraphrases et des erreurs dont elle n'est souvent pas consciente.

Schéma 3⁴⁶



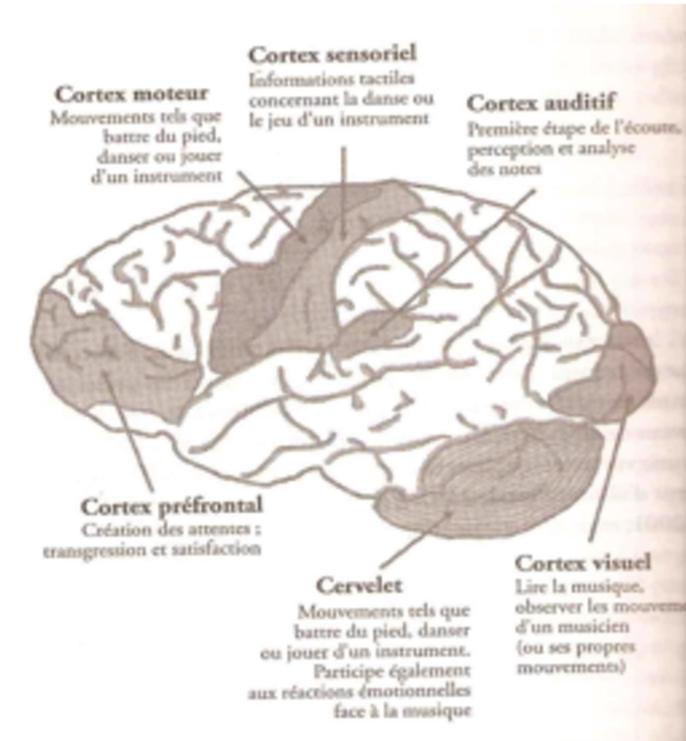
La perception musicale, tout comme celle du langage, implique des fonctions cérébrales complexes telles que l'analyse sonore, la mémoire auditive et aussi le traitement syntaxique et sémantique musical. La perception musicale peut potentiellement aussi affecter l'émotion. Elle influence également le système nerveux autonome (végétatif), les systèmes hormonaux et immunitaire, et peut activer des représentations du cortex prémoteur frontal⁴⁷. Sur les schémas 3 et 4, nous pouvons voir quelles zones cérébrales corticales et sous-corticales sont activées pendant l'écoute et l'émission musicale, ainsi que leur lien avec le langage, la motricité, la sensorialité tactile, et l'émotion. Dans les pages suivantes, nous allons analyser précisément quel rôle jouent chacune de ces structures dans le décodage du message auditif, et comment ces informations se lient au langage parlé et à l'émotion.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 177

⁴⁶ Levitin D., *De la note au cerveau, L'influence de la musique sur le comportement*, tr. fr. Editions Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 327

⁴⁷ Koelsch S., Walter S., Towards a neural basis of music perception, *Trends in cognitive science*, Vol.9, No 12, Dec. 2005, p. 578

Schéma 4⁴⁸



⁴⁸ *Ibid.*, p. 326

2.2. Musique et Langage : données neuroscientifiques

Les données neuroscientifiques que nous allons exposer sont collectées à travers des études neuropsychologiques (études cliniques de patients qui ont subi des lésions cérébrales) et à travers des études qui utilisent l'imagerie cérébrale ⁴⁹.

De nombreuses études ont montré que même les non-musiciens, c'est à dire des adultes qui n'ont jamais bénéficié d'une éducation musicale, semblent posséder une connaissance sophistiquée de la syntaxe musicale⁵⁰. Cette connaissance est probablement acquise à travers leurs expériences d'écoute musicale pendant leur vie quotidienne. Le traitement cérébral de la syntaxe musicale demande le traitement et l'analyse de longues phrases sonores, dans un niveau de complexité qui peut être comparé à la structure grammaticale des phrases du langage parlé⁵¹. Ce traitement est apparemment important pour la compréhension du sens, mais aussi de l'émotion qui peuvent être encodés dans le discours musical⁵². Ces données démontrent que la musicalité, comme la capacité de parler, est une aptitude naturelle du cerveau humain. Tous les hommes sont capables de comprendre, d'analyser et ensuite d'émettre le discours musical, comme aussi la parole. S'ils bénéficient d'une éducation musicale, ils vont évidemment mieux "parler" la musique, tout comme ils vont mieux "parler" une langue parlée, s'ils bénéficient d'une éducation analogue.

Les compétences musicales seraient importantes également pour l'acquisition du langage, ce qui semble logique quand on pense à l'importance de la prosodie quand les enfants apprennent à parler, mais aussi quand on considère les langues dites tonales, dans lesquelles la note de chaque syllabe peut changer le sens du mot articulé. L'hypothèse d'une connexion intime entre musique et langage est soutenue par de nombreuses études qui ont montré l'existence de réseaux de neurones communs au

⁴⁹ Imagerie par Résonance Magnétique (IRM) et Tomographie par Emission de Positrons (TEP)

⁵⁰ Tillmann B. et al., Implicit learning of tonality : a self-organized approach, *Psych. Rev.* 107, 2000, p. 885-913

⁵¹ Fitch W.T., Hauser M.D., Computational constraints on syntactic processing in a nonhuman primate, *Science* 303, 2004, p. 377-380

⁵² Koelsch S. et al., Music, language and meaning : brain signatures of semantic processing, *Nat. Neuroscience* 7, 2004, 302-307

traitement de la musique et du langage⁵³. Plus concrètement, des études d'imagerie fonctionnelle cérébrale qui ont utilisé une séquence des cordes⁵⁴ ; mais aussi des mélodies⁵⁵ suggèrent que le traitement de la syntaxe musicale active le *pars opecularis*⁵⁶ du cortex fronto-latéral inférieur (aire de Brodmann 44). En accord avec ces données, d'autres études de neuro-imagerie montrent que l'aire de Broca, et plus concrètement son homologue à l'hémisphère droit, soutient à la fois le traitement de la syntaxe musicale⁵⁷ et linguistique⁵⁸.

La proposition selon laquelle il y aurait un réseau neuronal commun pour la musique et le langage peut être étayée aussi par des études cliniques sur des troubles du langage. Par exemple, des enfants dyslexiques souffrent de troubles spécifiques du rythme dans le domaine de la musique⁵⁹ et du langage, et, selon l'étude de Overy⁶⁰ leurs compétences linguistiques semblent pouvoir s'améliorer grâce à des cours de musique.

Enfin, Koelsch soutient que le cerveau d'enfants à bas âge ne traite pas la musique et le langage séparément, mais traite plutôt du langage comme un cas spécifique de la musique⁶¹.

⁵³ Koelsch S. et al, Interaction between syntax processing in language and music : An ERP study, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17, 2005, p. 1-13

⁵⁴ Koelsch S. et al., Adults and children processing music : an fMRI study, *Neuroimage* 25, 2005, p. 1068-1076

⁵⁵ Janata P. et al, The cortical topography of tonal structures underlying Western music, *Science* 298, 2002, p. 2167-2170

⁵⁶ le *pars opecularis* (aire de Brodmann 44) et l'aire BA 45 de hémisphère gauche soutiennent le fonctionnement de l'aire de Broca ; le *pars opecularis* est associé particulièrement à l'aspect moteur du langage parlé et aussi à la perception musicale

⁵⁷ Patel A.D., Language, music, syntax and the brain, *Natural Neuroscience* 6, 2003, 674-681 ; Koelsch S., Walter S., Towards a neural basis of music perception, *Trends in cognitive science*, Vol.9, No 12, Dec. 2005, p. 578

⁵⁸ Friederici et al., Auditory language comprehension: an event-related fMRI study of the processing of syntactic and lexical information, *Brain and language*, 74, 2000a, 289-300; Friederici A.D. et al, Segregating semantic and syntactic aspects of processing in the human brain: an fMRI investigation of different word types, *Cerebral Cortex*, 10, 2000b, 698-705

⁵⁹ Overy K. et al, Dyslexia and music : measuring musical timing skills, *Dyslexia* 9, 2003, 18-36

⁶⁰ Overy K., Dyslexia and music. From timing deficits to musical intervention, *Annals of the New York Academy of sciences*, 999, 2003, 497-505.

⁶¹ Koelsch S., Walter S., Towards a neural basis of music perception, *Trends in cognitive science*, Vol.9, No 12, Dec. 2005, p. 582

2. 3. Musique et réactions corporelles : données neuroscientifiques

La perception musicale peut déclencher des réactions corporelles diverses. Tout d'abord, la musique peut influencer l'activité du système autonome, qui peut se traduire par la modification du battement cardiaque, du rythme respiratoire et de la transpiration. Les effets de la perception musicale dans l'activité du système nerveux autonome ont été mesurés principalement par l'observation des changements de l'activité électrodermale et de la fréquence cardiaque, mais aussi par le nombre et l'intensité des "frissons" décrits pendant l'écoute musicale⁶².

Il est très intéressant de noter, également, que la musique peut influencer les systèmes immunitaire et hormonal : les concentrations de l'immunoglobuline A salivaire ont été mesurées et ont été trouvées augmentées suite à une activité musicale⁶³. Ceci se traduit concrètement par une défense immunitaire plus efficace contre les attaques possibles par des microbes qui pourraient entrer dans le corps par la voie buccale. Au niveau hormonal, les niveaux de cortisol sanguin ont aussi été trouvés abaissés par le chant et par l'écoute musicale⁶⁴. Le cortisol est associé au stress et à la peur, et un niveau de cortisol sanguin augmenté "baisse" les défenses immunitaires ; en conséquence de quoi, si le niveau de cortisol sanguin baisse du fait de l'écoute musicale, le système immunitaire pourrait agir d'une façon plus efficace contre les menaces extérieures possibles.

La relation entre la musique et le mouvement est connue par l'expérience quotidienne : la musique induit le battement du pied, des mouvements corporels divers et, bien évidemment, la danse ! Des études récentes ont fait remarquer, au niveau neurophysiologique, qu'il y aurait un chevauchement entre l'activité neuronale des étapes finales de la perception musicale et l'activité neuronale des étapes initiales de l'action

⁶² Khalfa S. et al, Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans, *Neurosci. Lett.* , 328, 2002, p. 145-149 ; Sloboda J., Music structure and emotional response : some empirical findings, *Psychol. Music* 19, 1991, p. 110-120

⁶³ Mc Craty R. et al, Music enhances the effect of positive emotional states on salivary IgA, *Stress Med.* 12, 1996, p. 167-175

⁶⁴ Kreutz et al, The effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol and emotional state, *J. Behav. Med.* 27, 2004, p. 623-635

musicale (comme par exemple la planification de l'action musicale dans le cortex prémoteur), et ceci aurait lieu à travers le système des neurones miroirs⁶⁵.

⁶⁵ Rizzolatti G. and Craighero L., The mirror-neuron system, *Annu. Rev. Neurosci.* 27, 2004, 169-192; Nous allons développer en détail ce système et son rôle à la perception et à l'émission musicale plus loin dans le chapitre 2.5. de cette Partie.

2. 4. Musique et émotion : données neuroscientifiques

De nombreuses études d'imagerie cérébrale fonctionnelle qui examinent l'impact de la musique sur l'émotion montrent que la musique peut moduler l'activité des structures cérébrales qui sont liées à l'émotion, telles que l'*amygdale*, le *nucleus accumbens*, l'*hypothalamus*, l'*hippocampe*, l'*insula*, le *cortex cingulaire* et le *cortex orbitofrontal*⁶⁶. Nous allons examiner, par la suite, le rôle important des *amygdales*, du *noyau accumbens* et de l'*hippocampe* dans les émotions évoquées musicalement.

Les Amygdales, structures qui font partie du système limbique⁶⁷, montrent une activité en réponse à la musique, tant dans les *nuclei superficiels* que dans les *nuclei latero-basals* de leur complexe⁶⁸. Les amygdales superficielles reçoivent des projections du système olfactif, et des études chez les hommes ont montré qu'elles sont aussi sensibles aux visages⁶⁹, aux sons et à la musique (plus concrètement, à la musique perçue en tant que plaisante, agréable)⁷⁰. Koelsch indique que, puisque les émotions "basiques", "élémentaires" qui sont déclenchées par les odeurs, les visages, les vocalisations et la musique sont reconnues quasi universellement, il semble que les amygdales superficielles sont sensibles à des signaux qui contiennent des informations socio-affectives importantes pour notre espèce⁷¹, d'un point de vue évolutionnaire.

Une autre structure de l'amygdale qui a été montrée activée pendant l'écoute ou pendant l'activité musicale est l'*amygdale laterobasale*. Il s'agit de la structure qui reçoit principalement les informations auditives, mais aussi d'autres informations sensorielles, dans le système limbique. Elle est impliquée dans l'évaluation et dans l'apprentissage des stimuli, tant positifs que négatifs⁷². Elle est aussi à l'œuvre dans la création d'atteintes de renforcements, qui peuvent ensuite guider le comportement vers un but, en tant que

⁶⁶ Voir Partie I., chapitre 2.1., schémas 3. et 4.

⁶⁷ Le système limbique est connu pour le contrôle des émotions ; il est aussi important pour la mémoire. Il comprend entre autres, les amygdales et l'hippocampe.

⁶⁸ Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

⁶⁹ Bzdock D. et al, ALE meta-analysis on facial judgments of trustworthiness and attractiveness, *Brain Struct. Funct.* 215, 2011, p. 209-223

⁷⁰ Blood A. and Zatorre R., Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc. Natl Acad Sci. USA* 98, 11818-11823 (2001)

⁷¹ Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

⁷² Murray E.A., The Amygdala, reward and emotion, *Trends Cogn. Sci.* 11, 2007, p. 489-497

réponse du sujet aux stimuli positifs⁷³. Par conséquent, l'activation de l'amygdale laterobasale peut être interprétée, en ce qui nous concerne, en tant qu'une tentative de codification de la récompense, positive ou négative, que l'homme peut attendre de la musique⁷⁴.

Le *Nucleus Accumbens*⁷⁵ est un centre sensible aux récompenses primaires (comme la nourriture, l'acte sexuel etc.) mais aussi aux récompenses secondaires (comme par exemple l'argent ou le pouvoir). Il est impliqué dans la représentation de la valeur hédonique, dans le cerveau humain, et il motive les comportements qui ont comme but l'achèvement d'une récompense⁷⁶. La dopamine est le neurotransmetteur majeur de ce centre, et il est impliqué dans de nombreuses et sévères pathologies psychiatriques comme la dépression, la schizophrénie, la névrose obsessionnelle compulsive, les addictions, la bipolarité etc.⁷⁷ Un grand nombre d'études ont montré l'activation du *Nucleus Accumbens* en réponse à l'écoute d'une musique agréable⁷⁸. Ces études montrent aussi que les régions cérébrales impliquées dans les récompenses primaires et secondaires sont les mêmes indépendamment de la nature de la récompense (par exemple nourriture, acte sexuel, argent, pouvoir ou musique!). Selon Koelsch⁷⁹, ces données indiquent que le plaisir provoqué par la musique est associé à l'activation d'un chemin phylogénétique ancien, lié à la récompense, qui est aussi lié à la survie de l'individu et de l'espèce humaine.

L'*hippocampe* est une structure appartenant au système limbique, impliquée dans l'apprentissage, dans la mémoire (plus concrètement dans la transmission de l'information de la mémoire de courte durée à la mémoire de longue durée) et dans l'orientation spatiale. C'est une structure qui est très endommagée dans la maladie d'Alzheimer.

⁷³ Holland P.C. and Gallagher M., Amygdala-frontal interactions and reward expectancy., *Curr. Opin. Neurobiol.* 14, 2004, p. 148-155

⁷⁴ Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

⁷⁵ Le nucleus accumbens fait partie du corps striatum, qui appartient aux ganglia basalis

⁷⁶ Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

⁷⁷ Mavridis I., The role of nucleus accumbens in psychiatric disorders, in *Psychiatriki*, 2015, Oct-Dec;25(4):282-94

⁷⁸ Blood, A & Zatorre, R.J., Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc. Natl Acad Sci. USA* 98, 11818-11823 (2001); Menon, V. & Levitin D.J., The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage* 28, 175-184 (2005); Koelsch, S., Fritz, T., Cramon, D.Y., Müller, K., & Fiederici A., Investigating emotion with music: and fMRI study. *Hum. Brain Mapp.* 27, 239-250 (2006).

⁷⁹ Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

L'*hippocampe* n'est pas activé par des récompenses telles que la nourriture, les récompenses érotiques, l'argent, le pouvoir etc.; mais il se montre activé par les émotions provoquées par la musique, selon de nombreuses études⁸⁰. Les données relevées par celles-ci indiquent que les émotions provoquées par la musique ne sont pas liées seulement aux récompenses, comme il a été montré auparavant.

L'*hippocampe* est impliqué dans l'émotion chez l'homme à travers son rôle dans l'axe hypothalamo-pituitaire-surrénale, qui régule la réponse de l'individu au stress⁸¹. Certaines études ont montré une activité hippocampienne qui s'associe aux émotions positives évoquées par la musique, telles que la tendresse⁸², la sérénité⁸³ et la joie⁸⁴. D'autres études⁸⁵ ont montré que l'activité hippocampienne peut être liée non seulement à des émotions positives mais aussi négatives, comme la peur.

L'*hippocampe* est sensible à certains facteurs de stress émotionnel chronique, qui provoquent des sentiments de désespoir⁸⁶, et il peut être sévèrement endommagé par le stress chronique. Un endommagement structurel de l'*hippocampe* peut être observé chez des patients qui souffrent de dépression⁸⁷, de stress post-traumatique⁸⁸ (comme par exemple dans le cas des vétérans de guerre, qui ont vécu des situations extrêmement violentes)⁸⁹, ou chez des individus qui ont été victimes d'un abus sexuel pendant leur enfance⁹⁰. Un tel stress peut induire une réelle perte de neurones de l'*hippocampe*⁹¹ et il peut réduire la plasticité neuronale dans cette structure. Dans ces cas particuliers, les

⁸⁰ Blood, A & Zatorre, R.J., Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc. Natl Acad Sci. USA* 98, 11818-11823 (2001); Menon, V. & Levitin D.J., The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage* 28, 175-184 (2005); Koelsch, S., Fritz, T., Cramon, D.Y., Müller, K., & Fiederici A., Investigating emotion with music: and fMRI study. *Hum. Brain Mapp.* 27, 239-250 (2006).

⁸¹ Jacobson, L. & Sapolsky, R., The role of the hippocampus in feedback regulation of the hypothalamic-pituitary-adenocortical axis. *Endocr. Rev.* 12, 118-134 (1991)

⁸² Trost, W., Ethofer, T., Zentner, M & Vuilleumier, P., Mapping aesthetic musical emotions in the brain. *Cerebr. Cortex* 22, 2769-2783 (2012).

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ Mueller, K. et al, Investigating brain response to music : a comparison of different fMRI acquisition schemes. *Neuroimage* 54, 337-343 (2011).

⁸⁵ Koelsch, S., Fritz, T., Cramon, D.Y., Müller, K., & Fiederici A., Investigating emotion with music: and fMRI study. *Hum. Brain Mapp.* 27, 239-250 (2006).

⁸⁶ Videbech, P. & Ravnkilde, B., Hippocampal volume and depression : a meta-analysis of MRI studies. *Am J Psychiatry* 161, 1957-1966 (2004).

⁸⁷ *ibid.*

⁸⁸ DSM V : *post-traumatic stress disorder* (PTSD)

⁸⁹ Bremner, J. D., Does stress damage the brain? *Biol. Psychiatry* 45, 797-805 (1999)

⁹⁰ Stein, M.V., Koverola, C., Hanna, C., Torchia, M. & McClarty, B., Hippocampal volume in women victimized by childhood sexual abuse. *Psychol. Med.* 27, 951-959 (1997)

⁹¹ Warner-Schmitt, J.L. & Duman, R.S., Hippocampal neurogenesis : opposing effects of stress and antidepressant treatment. *Hippocampus* 16, 239-249 (2006).

études d'émotions provoquées par la musique montrent aussi une activité réduite de l'hippocampe, quand il s'agit de "sentir" des émotions positives⁹².

A part sa vulnérabilité au stress et son rôle dans la régulation de l'émotion à travers l'axe hypothalamo-pituitaire-surrénal, l'hippocampe joue un rôle important dans le comportement humain lié à l'attachement, comme, par exemple, le fait d'élever des descendants⁹³. L'hippocampe possède des récepteurs de l'hormone oxytocine⁹⁴, l'hormone responsable, entre autres, du déclenchement de l'accouchement chez la femme. La production d'oxytocine a été montrée comme étant liée aux comportements d'attachement. Les données suggèrent qu'une autre fonction émotionnelle de l'hippocampe, chez les humains, serait la formation et la maintenance d'attachements sociaux et d'émotions liées à ces derniers, comme l'amour, la joie et le bonheur. La provocation d'émotions liées à l'attachement pendant l'écoute musicale semble s'associer aux fonctions sociales de la musique, qui établit, maintient et renforce ces liens. La musique suscite l'engagement dans des fonctions sociales et ceci aide les humains à accomplir leurs besoins d'attachement basiques tels que le contact avec l'autre, la communication, la coopération, la cohésion sociale et les attachements sociaux⁹⁵. Le renforcement d'attachements et la favorisation de la cohésion sociale a été probablement un fonctionnement adaptatif important de la musique⁹⁶, dans l'évolution de l'espèce humaine.

⁹² Koelsch, K.S. et al, A cardiac signature of emotionality, *Eur. J. Neurosci.* 26, 3328-3338 (2007).

⁹³ Lieu, D. et al, Maternal care, hippocampal glucocorticoid receptors hypothalamic-pituitary-adrenal responses to stress. *Science* 277, 1659-1662 (1997)

⁹⁴ L'hormone qui provoque, entre autres, l'accouchement chez la femme enceinte

⁹⁵ Baumeister, R.F. & Leary M.R., The need to belong : desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychol. Bull.* 117, 497-529 (1995).

⁹⁶ Cross, I. & Morley, I., in *Communicative Musicality: Exploring the Basics of Human Companionship* (eds Malloch, S. & Trevarthen, C.) 61-82, Oxford Univ. Press, 2008, cité par Koelsch S., Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180

2. 5. La musique et le système de neurones-miroirs

Dans les pages suivantes, nous allons examiner le système neuronal humain de neurones-miroirs, et nous allons soutenir l'hypothèse que ce système est la base neuronale commune de la compréhension de l'intention, non seulement dans le langage et le mouvement, comme cela a déjà été décrit, mais aussi dans la musique⁹⁷. Le système de neurones-miroirs a été défini comme le système neuronal qui permet à l'individu de comprendre le sens et l'intention qui sont encodés dans un signal de communication donné, à travers la provocation d'une représentation de ce signal dans le cerveau propre du récepteur. Nous allons développer ces découvertes.

En premier lieu, le système de neurones-miroirs a été décrit dans le cerveau du macaque. En 2004, Rizzolatti et Craighero⁹⁸ décrivent des neurones qui possèdent ces propriétés "miroirs" dans la région F5 du cortex prémoteur et dans la région pariétale PF du cerveau du macaque. Ces neurones déchargent quand le singe performe une action, mais aussi quand il observe un autre individu en train de faire une action similaire⁹⁹. Fogassi et ses collaborateurs¹⁰⁰ affirment que ces neurones miroirs auraient la propriété exceptionnelle d'encoder des actions moteurs qui appartiennent à une séquence d'actions donnée ; ainsi, les neurones-miroirs pourraient prévoir l'intention et le but derrière un acte complexe observé.

Dans le cerveau humain, un réseau neuronal similaire, qui inclut les aires Brodmann BA 44 et BA 40, semble servir les mêmes fonctions¹⁰¹. De nombreuses études de neuro-imagerie cérébrale ont montré qu'un tel système neuronal fronto-pariétal est engagé pendant l'observation d'une action et pendant l'imitation¹⁰².

⁹⁷ Molnar-Szakacs, I. & Overy, K., Music and mirror neurons : from motion to emotion, *Soc Cogn Affect Neurosci* 1 (3), Oxford University Press, 2006, p. 235-241

⁹⁸ Rizzolatti, G., Craighero, I., The mirror-neuron system. *Annual review of neuroscience*, 27, 2004,169-192

⁹⁹ di Pellegrino, G. et al, Understanding motor events : a neurophysiological study. *Experimental brain research*, 91, 1992, 176-180; Gallese, V. et al, Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119, 1996, 593-609; Fogassi, L. et al, Parietal lobe : from action organisation to intention understanding, *Science*, 308, 2005, 662-667

¹⁰⁰ Fogassi, L. et al, Parietal lobe : from action organisation to intention understanding, *Science*, 308, 2005, 662-667

¹⁰¹ Rizzolatti, G., Craighero, I., The mirror-neuron system. *Annual review of neuroscience*, 27, 2004,169-192

¹⁰² Fadiga, L. et al, Motor facilitation during action observation, a magnetic stimulation study. *Journal of Neurophysiology*, 73, 1995, 2608-2611; Hari, R. et al, Activation of human primary motor cortex during action

Ainsi, selon ces données, chez l'humain, un système fronto-pariétal de neurones-miroirs semble pouvoir représenter les actions et les intentions de l'autre, par l'utilisation du système moteur propre à l'individu. Certaines fonctions cognitives comme l'empathie¹⁰³ ou la discrimination soi-autre¹⁰⁴ semblent être soutenues par ce système. D'ailleurs, nous pensons que la notion psychanalytique d'identification aurait son support neuronal dans ce même système de neurones-miroirs.

L'expérience musicale comprend la perception d'une série d'actions motrices intentionnelles et organisées dans des séquences, qui sont à la source d'informations auditives musicales, perçues simultanément par l'auditeur. Selon le mécanisme de neurones-miroirs décrit auparavant, il semblerait qu'un système moteur similaire ou équivalent serait engagé non seulement dans le cerveau de l'auditeur d'un chanteur ou d'un percussionniste, par exemple, mais aussi dans le cerveau du chanteur ou du percussionniste même, qui serait le producteur sonore de la musique !

Des études de neuro-imagerie confirment la relation de la musique avec le système de neurones-miroirs. Plus concrètement, l'expérience musicale peut moduler l'activité dans le système fronto-pariétal des neurones-miroirs¹⁰⁵ et la danse peut produire la même activité dans ce système¹⁰⁶.

Il paraît aussi que les fonctions du langage peuvent être soutenues par le système de neurones-miroirs. Selon des études récentes de neuro-imagerie cérébrale, il semble qu'il y aurait une certaine coïncidence entre les régions du cerveau qui sont impliquées dans la compréhension du langage et les régions qui sont soutenues par le système des neurones miroirs¹⁰⁷. En accord avec ces données, d'autres études de neuro-imagerie cérébrale montrent que l'aire de Broca et son homologue dans l'hémisphère droit

observation : a neuroimagnetic study. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 95, 1998, 15061-15065; Aziz-Zadeh, I. et al, Laterisation of the human mirror neuron system. *Journal of Neuroscience*, 26, 2006, 2964-2970

¹⁰³ Carr, L. et al, Neural mechanisms of empathy in humans : a relay from neural systems for imitation to limbic areas. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 100, 2003, 5497-5502

¹⁰⁴ Uddin, I.Q. et al, rTMS to the right inferior parietal lobule disrupts self-other discrimination, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 1, 2005, 65-71

¹⁰⁵ Haslinger, B. et al, Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17, 2005, 282-293

¹⁰⁶ Cross, E.S. et al, Building a motor simulation de novo : observation of dance by dancers. *Neuroimage*, 31, 2006, 1257-1267

¹⁰⁷ Rizzolatti, G. and Arbib, M., Language within our grasp. *Trends in Neurosciences*, 21, 1998, 188-194

s'impliquent, comme démontré auparavant, dans l'analyse de la syntaxe non seulement du langage¹⁰⁸ mais aussi de la musique¹⁰⁹.

L'hypothèse selon laquelle un support neuronal commun soutiendrait les fonctions de la musique, du langage et des fonctions motrices serait aussi soutenue par des données cliniques. Par exemple, il a été montré que des enfants dyslexiques montrent une difficulté rythmique particulière en musique¹¹⁰, mais aussi dans leur contrôle moteur¹¹¹. Aussi, des cours de musique chez les enfants dyslexiques améliorent leur niveau linguistique¹¹².

Finalement, Molnar-Szakacs et Overy¹¹³ soutiennent l'hypothèse que les humains comprendraient tous les signaux de communication, qu'ils soient visuels, auditifs ou moteurs, par la compréhension de l'action motrice derrière le signal et, ensuite, par la compréhension et l'analyse de l'intention derrière cette action motrice.

En ce qui concerne la compréhension de l'émotion encodée dans la musique, ces auteurs affirment qu'elle serait également soutenue par le système de neurones miroirs. La compréhension de la posture et de la gestuelle impliquée dans la production du son serait décodée par le système des neurones-miroirs et nous donnerait l'information émotionnelle liée à cette posture/gestuelle. Cette idée est soutenue par d'autres études, qui lient l'émotion et le mouvement¹¹⁴. Aussi, il a été montré que l'audition de musique peut induire des expressions faciales chez les auditeurs, et que ces dernières peuvent induire des expressions émotionnelles¹¹⁵.

¹⁰⁸ Dapporto, M. and Bookheimer, S.Y., Form and content : dissociating syntax and semantics in sentence comprehension. *Neuron*, 24, 1999, 427-432; Friederici, A.D. et al, Auditory language comprehension : an event-related fMRI study on the processing of syntactic and lexical information, *Brain and language*, 74, 2000a, 289-300

¹⁰⁹ Patel, A.D. et al, Processing syntactic relations in language and music: an event-related potential study, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 10, 1998, 717-733; Koelsch, S. and Siebel, W.A., Towards a neural basis of music perception. *Trends in Cognitive Science*, 9, 2005, 578-584

¹¹⁰ Overy, K. et al, Dyslexia and music, measuring musical timing skills, *Dyslexia*, 9, 2003, 18-36

¹¹¹ Fawcett, A.J. and Nicolson, R.I., Persistent deficits in motor skill of children with dyslexia, *Journal of Motor Behavior*, 27, 1995, 235-240; Wolff, P.H., Timing precision and rhythm in developmental dyslexia. *Reading and Writing* 15, 2002, 179-206

¹¹² Overy, K. et al, Dyslexia and music, measuring musical timing skills, *Dyslexia*, 9, 2003, 18-36

¹¹³ Molnar-Szakacs, I. & Overy, K., Music and mirror neurons : from motion to emotion, *Soc Cogn Affect Neurosci* 1 (3), Oxford University Press, 2006, p. 235-241

¹¹⁴ Davies, S., *Musical meaning and expression*, Ithaca and London, Oxford University Press, 1994

¹¹⁵ Witvliet, C. and Vrana, S., The emotional impact of instrumental music on affect ratings, facial EMG, autonomic response, and the startle reflex : Effects on valence and arousal. *Psychophysiology, Supplement*, 91, 1996

Pour conclure, nous soutenons l'hypothèse de Molnar-Szakacs et de Overy, que le système de neurones-miroirs peut être le support neuronal de la compréhension de l'intention, du sens et de l'émotion qui seraient encodés dans la musique. Il peut également être le support neuronal commun de la compréhension de l'intention dans la musique, le langage et les actions motrices.

3. La psychologie de la musique, la musicologie et l'ethnomusicologie sur l'origine de la musique

3.1. Ontogenèse et phylogenèse de la musique

Dans cette partie seront étudiés la genèse et le développement de l'aptitude musicale de l'homme, tant chez le petit enfant (ontogenèse de la musique) que chez l'espèce humaine (phylogenèse de la musique).

D'un point de vue ontogénétique, l'enfant est curieusement sensible à des schémas sonores que l'adulte perçoit en tant que musicaux, puisqu'il montre des prédispositions et des préférences pour la musique très tôt ; ceci est commun dans toutes les cultures¹¹⁶.

Le premier élément musical que l'enfant semble manifester et auquel il répond corporellement est le rythme. La première manifestation rythmique qu'on observe chez le bébé est souvent le balancement de la tête voire du tronc, ou du corps. On peut l'observer dès le quatrième mois, mais il apparaît le plus souvent vers 6 mois¹¹⁷. Selon Fraisse¹¹⁸, très précocement, dès la fin de la première année, l'enfant peut se mettre à se balancer sur l'incitation d'une musique très rythmée. Il y a alors une induction rythmique que tous les parents observent chez leurs enfants, sans qu'il s'établisse réellement une synchronisation entre sons et mouvements. Dès 3 ans, on peut vérifier que les enfants sont capables de suivre le rythme musical en frappant avec un crayon sur la table. Sur un air de marche, la synchronisation est bonne. Sur les airs de danse ou de jazz, on sent que les frappes sont influencées par la musique, sans que les jeunes s'adaptent parfaitement. Fraisse nous précise que la synchronisation entre frappes et rythme musical s'affine progressivement avec l'âge : à 10 ans, les enfants perçoivent mieux le décalage entre leurs frappes et le rythme complexe de la musique.

En ce qui concerne la perception de la hauteur tonale, des intervalles musicaux et finalement de la mélodie, les très jeunes enfants possèderaient des capacités d'oreille absolue, qui concernent la hauteur de la note. Ces capacités s'affinent et deviennent plus

¹¹⁶ Trehub S., Music lessons from infants, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p.229-234

¹¹⁷ Fraisse P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 203-204

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 203-204

spécifiques avec l'âge¹¹⁹. A 3 ans (même plus tôt, pour certains enfants qui sont exposés à la musique, de manière très précoce), l'enfant peut déjà chanter, et un enfant de 3-5 ans semble pouvoir déjà reconnaître des émotions codifiées dans la musique de sa culture¹²⁰. La capacité de chanter s'affine progressivement, et à l'âge de 6-7 ans un enfant a déjà développé une compréhension implicite de la tonalité en musique occidentale. Ensuite, entre 6-11 ans on constate progressivement un changement lié au développement de la pensée abstraite : l'enfant devient capable de comprendre les relations de hauteur (intervalles) indépendamment du contexte (par exemple à l'intérieur d'un chant spécifique), et à pouvoir appliquer ces principes indépendamment du contexte¹²¹. L'éducation musicale accélère les processus respectifs du développement musical.

La musicalité n'est apparemment donc ni complètement génétiquement transmissible ni complètement apprise. Apparemment il y aurait une grande aptitude au rythme et à la mélodie qui seraient des aptitudes universelles chez tous les enfants, mais l'harmonie viendrait plus tard dans le développement musical de l'enfant et elle demanderait une éducation musicale¹²². Selon, Imberty, chez les enfants il y a une "suraudition" mélodique, par rapport au fond harmonique¹²³; l'enfant pourra avoir accès à la compréhension des schémas cadentiels de l'harmonie qu'après l'âge de 10 ans quand, selon Piaget, se développera sa capacité de décentration perceptive, ainsi que la réversibilité des opérations.

La phylogenèse de la musique chez l'homme semble suivre l'ontogenèse, puisque, dans les sociétés humaines, l'évolution de la musique suit à peu près le même chemin : d'abord vient le rythme et la mélodie, omniprésents dans toutes les sociétés et toutes les musiques, et ensuite vient harmonie, qui ne se développe que très tard dans la musique européenne.

¹¹⁹ Lamont A., Music in the school years, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 235-241 (p. 235)

¹²⁰ Nawrot E.S., The perception of emotional expression in music : evidents from infants, children and adults, in *Psychology of Music*, No 31, 2003, p. 75-92 cité par Lamont A., Music in the school years, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 235-241 (p. 238)

¹²¹ *Ibid.*, p. 236

¹²² Trehub S., Music lessons from infants, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p.229-234

¹²³ Imberty M., L'acquisition des structures tonales chez l'enfant, Paris, Klincksieck, 1969, p. 29 cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 44-45

Dans l'histoire de la musique on voit que l'homme a d'abord chanté, puis inventé les instruments pour imiter son chant. Les cordes vocales ont été le premier instrument mélodique qu'il a utilisé. La musique vocale de peuples dits primitifs, d'ailleurs, se montre parfois d'une extraordinaire imagination : polyrythmie, contrepoint, harmonie, densité symphonique, tout ceci se retrouve dans des chœurs de diverses régions du monde¹²⁴. Pour les civilisations anciennes, comme chez les Egyptiens, et même les grandes cultures musicales de tradition orale d'aujourd'hui (musique indienne, musique arabe etc.), le chant est l'instrument privilégié avec lequel l'homme peut s'adresser aux Dieux¹²⁵. Dans la tradition byzantine également, jusqu'à aujourd'hui, les prêtres sont de grands chanteurs formés à l'art psaltique.

Les premiers instruments utilisés par l'homme étaient les instruments rythmiques, parce que la voix ne marquait pas le rythme efficacement¹²⁶. Même dans les sociétés primitives tribales de nos jours, en Afrique ou ailleurs, les instruments à percussion sont les premiers à être utilisés pour faire de la musique, dans un but d'accompagner la voix chantée rythmiquement. Les instruments mélodiques sont venus plus tard dans la recherche d'autres timbres et sonorités, toujours à l'imitation de la voix cependant. Parmi ces premiers instruments mélodiques on retrouvait également la flûte, instrument qui imite la voix et qui a, comme elle, la même dépendance à un rythme corporel essentiel : le rythme respiratoire. Jusqu'à présent, dans les musiques monodiques de l'Orient (musique indienne, musique classique arabe, musique ottomane etc.) les instruments à vent ou à cordes cherchent à imiter la voix dans son ornementation et dans la subtilité des intervalles pour perfectionner le jeu instrumental¹²⁷. Cette importance de la voix dans la musique provient bien de l'importance affective et communicative qu'elle représente pour l'homme depuis le début de sa vie¹²⁸.

L'harmonie, enfin, arrive plus tard dans l'histoire de la musique, et ceci seulement dans la musique occidentale : elle se développe à partir du Moyen Âge et continue à se développer subtilement jusqu'à nos jours¹²⁹.

¹²⁴ Schaeffner A., *Genèse des instruments de musique*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p.76

¹²⁵ Headington C., *History of Western Music*, ed. Putnam, London/Sydney/Toronto, 1974, p. 8

¹²⁶ *Ibid.*, p. 77

¹²⁷ Dakovanou X., Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique No 120*, 3/2012, L'Esprit du Temps, Paris, 2012, p. 26-27

¹²⁸ *Ibid.* p. 21-37

¹²⁹ Dakovanou, X., L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore "universel", in *Revue Topique, No 132*, 3/2015, Paris, L'Esprit du Temps, p. 145-163

D'où viendrait cette aptitude musicale chez l'enfant, qui lui donne la capacité de faire de la musique, et qui serait à la base de la genèse de la musique dans les sociétés humaines ? De nos jours, la psychologie de la musique se tourne vers la vie intra-utérine.

3.2. Origine prénatale de la musique chez l'homme

De nos jours, la psychologie de la musique s'oriente de plus en plus vers les expériences de la vie prénatale. Des indications montrent que des réponses à des questionnements fondamentaux, concernant l'origine de la musique, pourraient se trouver là.

L'idée de remonter aux origines de la musique à travers la vie sonore intra-utérine n'est pas nouvelle. Dalcroze a développé cette idée au début du siècle dernier, en évoquant l'analogie des éléments musicaux avec le rythme de la marche, le battement cardiaque et la respiration¹³⁰. Salk, en 1962 a formulé l'hypothèse que la musique et la danse chez l'adulte auraient leurs origines dans une empreinte auditive du battement cardiaque maternel¹³¹. Des études récentes, notamment celles de Parncutt¹³² lient également les sonorités entendues par le fœtus in utero avec l'ontogenèse et la phylogenèse de la musique chez l'homme. Dans le domaine de la musicothérapie, Benenzon¹³³ en Argentine défend que le pouvoir de la musique réside dans sa capacité de nous faire régresser à la "mère", par les éléments fondamentaux de sa structure. Lecourt, enfin, en France, évoque le lien entre l'environnement sonore intra-utérin et la partition musicale¹³⁴.

Nous savons aujourd'hui que tous les systèmes sensoriels commencent à fonctionner avant la naissance¹³⁵. Il s'agit des systèmes visuel, auditif, tactile, olfactif et gustatif (par stimulation biochimique). Puisque l'environnement sonore in utero est le plus diversifié et riche en informations sensorielles, et puisque le fœtus a la possibilité de discriminer ces informations, l'audition peut être considérée comme la sensation

¹³⁰ Dalcroze E-J., *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Librairie Fischbacher, Paris, 1920

¹³¹ Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 753–763

¹³² Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 219-228

¹³³ Benenzon, R., *Music Therapy Manual*, C.Thomas, Springfield Illinois, 1981

¹³⁴ Cet auteur distingue, également, la structure verbale de la structure musicale : la parole et la musique ont, toutes deux, une organisation dans le temps. Mais la musique privilégie la répétition et sa structure ne se déploie pas seulement sur l'axe temporel mais aussi sur l'axe spatial, celui, justement de la simultanéité. Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Editions Eyrolles, Paris, 2005 p. 140-148

¹³⁵ Hepper PG, Fetal Psychology : an embryonic science, in Nijhuis JG., *Fetal behaviour*, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 129-156

dominante de la vie prénatale¹³⁶. Suite à la naissance, la domination du visuel s'installe progressivement.

En quoi consiste l'environnement sonore intra-utérin? Selon Abrahams et Gerhardt¹³⁷, celui-ci est composé de sons de l'appareil cardiovasculaire et respiratoire et de sons intestinaux, qui sont ponctués par des sons isolés plus courts. Ces derniers sont dus aux mouvements et à la vocalisation du corps maternel. La distribution des sons est confinée à des fréquences au-dessus de 300 Hz. La surface externe du ventre maternel peut aussi induire des sons dans l'utérus, par vibration : il s'agit là d'une transmission de sons de l'environnement extérieur.

Pour que le fœtus détecte les stimuli acoustiques, la cochlée et les voies neurologiques respectives de l'audition doivent être fonctionnelles. L'oreille commence à se développer très tôt : le premier symptôme de son développement peut être observé sur un embryon d'environ 22 jours ; à la 6ème semaine du développement commence à se développer la cochlée, qui prendra sa forme définitive à la fin du 8^{ème} mois de grossesse, et l'organe de Corti de l'oreille interne (le véritable organe récepteur auditif) commence à se différencier déjà à environ 5 mois de grossesse¹³⁸. L'oreille fœtale commence à entendre au début du 2ème trimestre de la grossesse, et il a été montré qu'elle perçoit déjà suffisamment l'environnement sonore intra-utérin. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'écoute a été l'activité neuro-sensorielle la plus étudiée chez les fœtus humains¹³⁹.

Les fœtus humains répondent aux sons de l'environnement intra-utérin en changeant un certain nombre de variables, comme leur fréquence cardiaque et leurs mouvements oculaires et respiratoires. Il est physiquement impossible pour le fœtus de localiser la

¹³⁶ Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 220

¹³⁷ Abrahams R., Gerhardt K., The Acoustic Environment and Physiological Responses of the Fetus, *Journal of Perinatology*, 2000; 20, p.30-35

¹³⁸ Sadler T.W., Langman J., *Embryologie médicale*, 8ème ed., tr. fr. Pagès R., Groupe Liaisons S.A., 2007, p. 456-459

¹³⁹ Querleu, D., Renard, X., Boutteville, C., Crepin, G., Hearing by the human fetus? *Semin. Perinatol.* 13, 1989, p. 409–420 ; Lutz, N.P., Auditory evoked responses of the human fetus: simplified methodology, *J. Perinat. Med.* 19, 1991, p. 177–183 ; Johansson, B., Wendberg, E., Westing, B., Fetal heart rate response to acoustic stimulation in relation to fetal development and hearing impairment, *Acta Obstet. Gynecol. Scand.* 71, 1992, p. 610–615.; Zappasodi, F., Tecchio, F., Pizzella, V., Cassetta, E., Romano, G.V., Filligoi, G., Rossini, P.M., Detection of fetal auditory evoked responses by means of magnetoencephalography, *Brain Res.* 917, 2001, p. 167–173.; Eswaran, H., Preissl, H., Willson, J.D., Murphy, P., Robinson, S.E., Rose, J., Vrba, J., Lowery, C.L., Short-term serial magnetoencephalography recordings of fetal auditory evoked responses, *Neurosci. Lett.* 331, 2002, p. 128–132.

provenance spatiale d'une information sonore. Le son prénatal est monophonique et omnidirectionnel¹⁴⁰.

La première étude sur l'effet du battement cardiaque chez les nouveau-nés, qui lie la musique à des sonorités prénatales, a été faite par Salk¹⁴¹ en 1962. Nous allons analyser par la suite cette étude importante. Dans son article *Mother's beat as an Imprinting Stimulus*, Salk traite du battement cardiaque maternel, qu'il considère en tant que "son dominant" dans l'utérus. Il estime qu'il existe une empreinte auditive du battement cardiaque maternel chez l'enfant. Salk explique que, pour qu'un son provoque une empreinte auditive chez l'homme, il faut qu'il soit un son discontinu et répétitif¹⁴². Il distingue le phénomène d'empreinte auditive de l'apprentissage associatif¹⁴³, parce que selon lui les conditions pour que l'empreinte auditive s'effectue, n'offrent pas de récompense pouvant être associée au stimulus auditif. Chez l'humain, le phénomène d'empreinte peut avoir lieu seulement pendant une période critique du développement qui apparemment se termine quand l'organisme connaît la peur, et sous des conditions qui n'offrent pas de récompense en association avec le stimulus d'empreinte. Salk reconnaît donc que cette période doit être antérieure à la naissance, puisque celle-ci est considérée comme une situation qui provoque la peur¹⁴⁴. Salk explique qu'apparemment, les stimuli visuels ne peuvent pas provoquer le phénomène d'empreinte, puisqu'ils n'existent pas in utero. En revanche, l'empreinte peut être provoquée par les stimuli tactiles, kinesthésiques et auditifs qui existent dans l'environnement prénatal. Parmi les sons présents dans l'environnement sonore prénatal, l'auteur distingue le battement cardiaque maternel et soutient l'hypothèse qu'il peut fonctionner donc en tant qu'empreinte auditive chez l'homme. Sa découverte concrète était que les nouveaux nés qui étaient exposés pendant quatre jours à un bruit qui ressemblait à des battements cardiaques pleuraient moins et prenaient plus de poids comparés aux nouveau-nés du groupe contrôle. Il a observé aussi que des enfants plus âgés s'endormaient plus facilement quand ils étaient exposés à un bruit de 72 battements par minute, que quand ils écoutaient d'autres sons.

¹⁴⁰ Parncutt R., Prenatal development, in Mc Pherson GE, *The child as a musician*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 1-31

¹⁴¹ Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 753–763

¹⁴² Collias & Collias, 1956, cité par Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 753–763

¹⁴³ Nous ne partageons pas l'avis de Salk ici, qui privilégie l'empreinte auditive à l'apprentissage associatif prénatal. Nous soutenons l'hypothèse d'un apprentissage associatif déjà in utero, que nous allons développer plus loin.

¹⁴⁴ Rank O., *Le traumatisme de la naissance* (1924), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2002

En parlant de l'impact des phénomènes d'empreinte auditive chez l'homme adulte, Salk évoque la musique et la danse. Il écrit : "*l'universalité de la musique et de la danse, malgré les différences culturelles, montre clairement que la musique et la danse sont liées à la nature biologique de l'homme. Le fait que le rythme en musique et en danse évoquent le rythme du battement cardiaque, le rythme de la respiration et le rythme de la marche ne peut pas être négligé. Les expériences sensorielles provoquées par la musique et la danse sont similaires aux expériences sensorielles vécues pendant la vie prénatale. Je dirais donc que la musique et la danse sont les résultats des phénomènes d'empreinte qui sont créés par l'homme dans son effort de rester en proximité avec ces stimuli d'empreinte précoces*"¹⁴⁵.

Sur ce point, nous tenons à évoquer les idées du psychanalyste Otto Rank ¹⁴⁶ concernant le traumatisme de la naissance. Selon Rank, la naissance serait pour tout être humain un traumatisme majeur qu'il cherche à surmonter en aspirant inconsciemment à retourner dans l'utérus maternel. Si donc la musique utilise pour sa structure des éléments sonores de l'environnement intra-utérin, ne serait-elle pas un effort inconscient de l'homme de retourner à l'utérus maternel, comme le propose Rank?

Pour terminer, Salk apporte encore un élément important pour valider son hypothèse : la grande majorité des mères qu'il a pu observer portent leur bébé du côté gauche, près de leur cœur, et 80% des œuvres d'art qu'il a pu examiner (des tableaux montrant une mère qui porte un bébé) affichent l'image maternelle en train de porter son bébé du côté gauche également¹⁴⁷. Dans ses conclusions, Salk évoque le fait que les phénomènes d'empreinte chez l'homme ont pour fonction d'aider l'organisme, à ce stade prématuré où il se trouve, à poser les bases pour un futur processus d'apprentissage, qui aiderait à sa survie. A ce propos, Fraisse apporte des éléments qui pourraient soutenir cette hypothèse. Sur l'association du rythme à la mémoire, il nous rappelle que les textes

¹⁴⁵ Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 761; traduction personnelle du texte anglais

¹⁴⁶ Rank O., *Le traumatisme de la naissance* (1924), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2002

¹⁴⁷ "J'ai observé 287 mères avec leurs nouveau-nés à l'Hôpital de la ville de Elmhurst. J'ai trouvé que 78,1 pour cent des mères gauchères et 83,1 pour cent des mères droitrières tenaient leurs bébés du côté gauche, près de leur cœur. Quand Weiland a observé des gens qui portaient des colis, il a trouvé que 50 pour cent les tenaient du côté droit et 50 pour cent du côté gauche, ce qui contraste avec mon observation de préférence pour le côté gauche quand un bébé est porté. Quand j'ai examiné des peintures et des sculptures créées durant les dernières centaines d'années, qui montrent un enfant qui est porté par un adulte, j'ai observé que parmi les 466 œuvres il y en avait 373 (80 pour cent) qui étaient faites de telle façon que l'enfant serait près du cœur de l'adulte", in Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 762, traduction personnelle du texte anglais

rythmés sont plus facilement appris que les textes non-rythmés¹⁴⁸, et sur l'association du rythme au mouvement, il évoque toutes les activités manuelles qui sont de nature rythmiques, ainsi que le fait que le travail en équipe fonctionne toujours mieux en rythme. Il écrit, à ce propos : "...Il y a un effet dynamogène de la synchronisation interindividuelle"¹⁴⁹.

L'hypothèse de Salk sur le battement cardiaque maternel en tant que stimulus d'empreinte auditive a été approfondie ensuite par plusieurs études. Effectivement, des travaux postérieurs ont évalué les signaux sonores enregistrés par un microphone placé dans le vagin de femmes enceintes qui approchaient de leur terme, et ces études ont établi que le son du battement cardiaque maternel pourrait contribuer au phénomène d'empreinte fœtale, en dominant l'environnement acoustique intra-utérin¹⁵⁰.

En outre, d'autres études ont été réalisées pour vérifier l'effet de l'écoute du battement cardiaque chez des nouveau-nés. L'étude de Smith et Steinschneider¹⁵¹ a exposé des nouveau-nés à des sons de battement de cœur maternel de 70-80 bpm et de 110 bpm respectivement, tandis qu'un groupe contrôle n'avait été exposé à aucun son rythmique. L'hypothèse de Salk selon laquelle les nouveau-nés seraient plus calmes quand exposés aux battements cardiaques de leur propre mère n'était pas validée, mais il a été montré clairement que l'exposition aux sons rythmiques cardiaques calmait les bébés. Cette étude a confirmé que des influences prénatales calmaient les bébés après la naissance. L'étude de Rosner et Doherty¹⁵² a montré que l'écoute des sons intra-utérins calme 90% des bébés qui pleurent ou qui sont dans un état d'inquiétude, mais que cette écoute n'a pas d'impact chez les bébés qui sont éveillés, dans un état d'alerte.

Pour résumer, toutes les études montrent clairement que le fœtus se souvient du battement cardiaque maternel auquel il a été exposé dans l'utérus, et que s'il est exposé à un battement rythmique similaire après la naissance il se calme, il pleure moins et il prend plus de poids, par rapport au groupe-contrôle. Mais elles ne peuvent pas montrer si l'hypothèse concrète de Salk sur l'empreinte auditive éventuelle du battement cardiaque maternel chez le fœtus serait valable ou pas.

¹⁴⁸ Fraisse, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 175

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 169-173

¹⁵⁰ Bench, J., Sound transmission to the human foetus through the maternal abdominal wall, *J. Genet. Psychol.* 113, 1968, p. 85-87. ; Murooka, H., Koie, Y., Suda, N., Analyse des sons intra-uterins et leurs effets tranquilisants sur le nouveau, *J. Gynecol. Obstet.: Biologie de la Reproduction* 5, 1976, p. 367-376. ; DeCasper, A.J., Sigafos, A.D., The intrauterine heartbeat: a potent reinforcer for newborns. *Infant Behav. Dev.* 6, 1983, p. 19-25

¹⁵¹ Smith C.R., Steinschneider A., Differential effects of prenatal rhythmic stimulation on neonatal arousal states, *Child Development*, Vol. 46, 1975, p. 574-578.

¹⁵² Rosner B.S., Doherty N.E., The response of neonates to intra-uterine sounds, *Developmental Medicine and Child Neurology*, Vol. 21, 1979, p. 723-729

Un autre chercheur, contemporain, propose une explication pour la prédisposition à la musique chez l'homme, en évoquant un lien de la musique avec des sonorités de la vie intra-utérine. Selon Parncutt, cette prédisposition pourrait s'expliquer par le fait que certains schémas musicaux sont similaires à des schémas percepteurs auxquels le fœtus est régulièrement exposé in utero : la fréquence fondamentale de la voix maternelle, sa relation avec la respiration, le rythme de son cœur et de sa marche¹⁵³. A ce sujet, Parncutt¹⁵⁴ soutient qu'il y aurait un apprentissage par conditionnement classique¹⁵⁵ (par association) qui aurait lieu dans l'utérus, pendant le dernier trimestre de la grossesse, par l'exposition passive du fœtus à des sons, des mouvements et des changements hormonaux qui auraient lieu dans le corps de la mère. Il argumente que, "*Puisque les changements de l'état émotionnel maternel déclenchent non seulement des changements des schémas sonores et de mouvements auxquels le fœtus est exposé mais aussi des changements hormonaux dans son sang, le fœtus pourrait associer ces deux stimuli entre eux. Il donnerait ainsi des connotations émotionnelles à des schémas sonores ou à des mouvements*"¹⁵⁶.

Parncutt privilégie le modèle d'apprentissage par association in utero, et non pas celui d'empreinte auditive proposé par Salk. A notre avis, ce modèle est plus pertinent que celui de l'empreinte auditive, pour plusieurs raisons. Premièrement, il prend compte de l'ensemble des sons que le fœtus entend in utero. Selon nous, et comme nous allons l'analyser en Partie II de cette thèse, il y a une analogie très précise entre des schémas sonores entendus in utero et des schémas sonores appliqués ultérieurement dans la musique, par l'homme adulte. Nous allons exposer par la suite quelques éléments qui soutiennent l'hypothèse de Parncutt.

Puisque le lien psychique développé entre la mère et l'enfant est très important pour le développement psychique de ce dernier, il serait logique que, la capacité présumée de l'enfant à interpréter l'état émotionnel maternel à sa naissance, soit de grande utilité pour sa survie et pour son développement post-natal, parce qu'une telle aptitude aiderait

¹⁵³ Parncutt R., Prenatal experiences and the origins of music, in Blum T., *Prenatal perception, learning and bonding*, Leonardo, Berlin, 1993, p. 252-277

¹⁵⁴ Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 219-228 (p. 219 για τη citation, traduction personnelle du texte anglais)

¹⁵⁵ Le conditionnement classique serait la base du mécanisme d'apprentissage statistique : si l'événement A est statistiquement lié à l'événement B, cela signifie que l'événement A prévoit l'événement B (Fischer and Aslin, 2002, cité par Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 219-228

traduction personnelle du texte anglais

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 222

l'enfant à mieux communiquer ses besoins. Comment le fœtus pourrait-il comprendre les émotions maternelles ? Selon Parncutt¹⁵⁷, le fœtus a accès à deux sources d'informations fiables qui peuvent l'informer de l'état physique et émotionnel de sa mère : les éléments sonores entendus ainsi que les mouvements ressentis depuis l'utérus, et les informations biochimiques (concentrations hormonales dans son sang).

En ce qui concerne les éléments audibles, nous savons que tous les sons entendus dans le corps humain dans une situation quotidienne (vocalisation, respiration, circulation, mouvement, digestion etc.) dépendent de l'état physique et émotionnel de ce corps¹⁵⁸.

En ce qui concerne les informations biochimiques, nous savons que la concentration sanguine de certaines hormones peut influencer l'état émotionnel de la mère. Par exemple, l'hormone CRH est liée à l'anxiété et la dépression¹⁵⁹, le cortisol est associé à la peur et au stress¹⁶⁰ etc.

Pendant la grossesse, de nombreuses hormones sont produites tant par le corps maternel que par le placenta. Certaines de ces hormones passent la barrière du placenta et la barrière hémato-encéphalique, et donc arrivent jusqu'au cerveau du fœtus¹⁶¹ : ce sont les hormones stéroïdes¹⁶². Il est certain que le fœtus est sensible à la concentration hormonale du sang maternel, des études montrant qu'il existe un lien entre les concentrations hormonales pendant la grossesse et le développement post-natal de l'enfant : par exemple, les concentrations sanguines prénatales de testostérone, oestradiol, androstenedione et cortisol sont liées aux niveaux d'agressivité chez ces futurs enfants¹⁶³.

Si l'on en revient à l'utérus, pour s'interroger de nouveau sur les origines des schémas musicaux, on s'aperçoit que le fœtus entend certains bruits corporels et perçoit certains mouvements, puis les associe à un état hormonal qui s'installe peu après, et qui signifie pour lui une émotion précise. Selon Parncutt, ce processus peut enclencher un

¹⁵⁷ Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 224

¹⁵⁸ Mastropieri D. and Turkewitz G., Prenatal experience and neonatal responsiveness to vocal expressions of emotion, in *Development Psychobiology*, 35, 2001, p. 204-214

¹⁵⁹ Steckler T., Holsboer F., Corticotropin-releasing hormone receptor subtypes and emotion - suppression of pituitary ACTH release and peripheral inflammation, in *Biological Psychiatry*, No 46, 1999, p. 1480-1508

¹⁶⁰ Kalin N.H. et al, Asymmetric frontal brain activity, cortisol and behavior association with fearful temperaments in Rhesus monkeys, in *Behavioural Neuroscience*, No 122, 1998, p. 286-292

¹⁶¹ Pardridge W.M., Mietus L.J., Transport of steroid hormones through the rat blood-brain barrier, in *Journal of Clinical Investigation*, No 64, 1979, p. 145-154 ; Bajoria R. et al, Permeability of human placenta and fetal membranes to thyrotropin-stimulating hormone in vitro, in *Pediatric research*, No 43, 1998, p. 621-628

¹⁶² Il y a cinq groupes principaux d'hormones stéroïdes : les progestérones, les glucocorticoïdes, les minéralocorticoïdes, les androgènes et les oestrogènes

¹⁶³ Susman E.J. et al, Maternal prenatal, postpartum and concurrent stressors and temperament in 3-year-olds: a person and variable analysis, in *Development and Psychopathology*, No 13, 2001, p. 629-652

processus d'apprentissage par conditionnement classique (par association), puisque, à chaque fois qu'un schéma sonore ou mouvement précis est perçu, l'information biochimique arrive : le fœtus pourra donc associer les deux¹⁶⁴.

Une réflexion logique, suite à toute cette argumentation, serait de se demander pourquoi tous les mammifères ne sont pas musiciens. La réponse nous est donnée par le paléanthropologue Mithen, qui argumente que seulement l'homme a le niveau de conscience nécessaire pour manipuler volontairement ces schémas sonores afin de créer de la musique, et cette capacité aurait émergé 60.000 ans avant J.C.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 225

¹⁶⁵ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006

3.3. L'anthropologie et l'ethnomusicologie sur l'origine de la musique

L'anthropologie et l'ethnomusicologie peuvent également apporter des éléments intéressants à notre réflexion sur l'origine, mais aussi sur les fonctions de la musique dans la société des hommes.

Alan P. Merriam écrit en 1964 le premier ouvrage liant l'anthropologie et la musique¹⁶⁶. Dans cet ouvrage, il souligne que la musique peut assurer différentes fonctions tant pour l'individu que pour la société. Cet ethnomusicologue distingue dix fonctions principales de la musique : expression émotionnelle, jouissance esthétique, divertissement, communication, représentation symbolique, réponse physique, renforcement de la communauté et des normes sociales, validation des institutions sociales et des rites religieux, contribution à la continuité et à la stabilité de la culture et contribution à l'intégration dans la société¹⁶⁷.

L'anthropologue et ethnomusicologue John Blacking est connu pour son étude des origines de la musique chez l'homme. Blacking, dans son ouvrage *The Study of Man as Music-Maker*¹⁶⁸ pose le questionnement de la musique en tant que phénomène culturel (système organisé de symboles signifiants), qui se manifeste toujours à travers une performance et qui est fortement lié à l'interaction sociale. Pour Blacking, la musique est "un médiateur entre la nature et la culture, entre l'émotion et la forme, un lien entre la complexité généralisée automatique et naturelle du corps humain (de tous les corps humains, pas seulement quelques corps humains "doués"¹⁶⁹) et les arrangements culturels particuliers des corps qui ont été acquis à travers le médium de l'interaction sociale"¹⁷⁰. Pour lui, l'intérêt anthropologique et ethnomusicologique de l'étude de la musique est l'étude du processus par lequel les émotions et les idées sont exprimées en formes sonores, et comment ces formes sonores évoquent ensuite, elles aussi, des émotions et des idées. Il parle donc de la charge symbolique de la musique.

¹⁶⁶ Merriam, A.P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964

¹⁶⁷ cité par Nettl B., *The study of ethnomusicology : Twenty-nine issues and concepts*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, p.149

¹⁶⁸ Blacking J., *The Study of Man as Music-Maker*, in Blacking J. et al., *The Performing Arts*, De Gruyter, Mouton Publishers, Great Britain, 1979, p. 3-15

¹⁶⁹ pour Blacking, la capacité pour la musique est biologique, donnée à tous les êtres humains. La composition de la musique présuppose sa re-composition par les interprètes et les auditeurs, ce qui veut dire que puisque tous les êtres humains sont capables d'écouter et d'apprécier la musique la capacité de musique est une caractéristique générale de notre espèce. (*Ibid.*, p. 5)

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4-5, traduction personnelle du texte anglais

A ce point, il serait intéressant d'évoquer les travaux du musicologue français Jean-Jacques Nattiez¹⁷¹, qui est le premier à mettre au jour une articulation importante entre le champ musical et le champ sémantique. La musique s'inscrit, pour lui, dans plusieurs ordres de communication : elle peut se substituer à la langue et, plus largement, se doter de fonctions signalétiques ou symboliques majeures. Sa singularité tiendrait à sa capacité à "sémantiser" en s'associant à "n'importe quel fragment de notre expérience au monde". Pour Lortat-Jacob et Rovsing-Olsen¹⁷², d'ailleurs, une étape importante dans l'évolution de la musique serait l'invention de l'écriture musicale, au début par les Grecs de l'ère classique, ensuite par les Byzantins et enfin par Gui d'Arezzo en Occident. Par cette invention, en effet, la musique devint représentation mentale, obéissant à une pensée spatialement et conceptuellement circonscrite.

Blacking, en parlant de la musique et de l'émotion, répète que "*les structures musicales semblent émerger d'émotions aussi souvent qu'elles les évoquent*"¹⁷³. A propos de la compréhension des structures élémentaires de la pensée humaine qui peut se faire à travers la musique, il cite Langer¹⁷⁴: "*la musique est plus appropriée que le langage verbal pour déployer les exigences purement structurelles d'un système de symboles*". Il argumente, plus loin, que les systèmes musicaux ne sont pas autonomes, mais l'étude de la musique et du processus de jeu musical fournit un excellent modèle pour analyser l'invention et l'utilisation des formes culturelles. Il y a deux niveaux auxquels les relations entre musique et société peuvent s'exprimer : le niveau des idées et le niveau d'interaction, dans lequel les idées sont évoquées. Comme une métaphore de l'émotion, la musique peut refléter et générer une forme particulière d'expérience sociale. Finalement, il conclut que l'analyse de l'homme-musicien peut nous renseigner sur les structures du corps et de l'esprit en interaction sociale, et peut potentiellement montrer le processus par lequel les émotions sont cristallisées en pensée conceptuelle et en formes culturelles¹⁷⁵.

De son côté, Lévi-Strauss, dans "*Le cru et le cuit*", compare la musique au mythe, puisqu'il considère que les deux sont "*des machines à supprimer le temps*"¹⁷⁶. En parlant

¹⁷¹ Nattiez, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., 1975, p. 10-18

¹⁷² Lortat-Jacob, B. et Rovsing-Olsen, M., Argument : Musique - anthropologie : la conjonction nécessaire, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 171-172, 2004, p. 7-26

¹⁷³ Blacking J. The Study of Man as a Music Maker, in Blacking J. et al, *The Performing Arts*, De Gruyter, Mouton Publishers, Great Britain, 1979, p. 7, traduction personnelle du texte anglais

¹⁷⁴ Langer (1948), *Philosophy in a new key*. New York: Mentor, citée par Blacking J. The Study of Man as a Music Maker, in Blacking J. et al, *The Performing Arts*, De Gruyter, Mouton Publishers, Great Britain, 1979, p. 8 ; traduction personnelle du texte anglais

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 14

¹⁷⁶ Lévi-Strauss C., *Le cru et le cuit, Mythologiques*, Plon, Paris, 1964, p.24

de musique, il écrit : "*En-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur; temps irrémédiablement diachronique puisqu' irréversible (...), L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe (...), nous accédons à une sorte d'immortalité*"¹⁷⁷. Selon cet auteur, la musique opère au moyen de deux grilles : l'une est physiologique, donc naturelle ; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques. L'autre grille est culturelle, elle consiste en une échelle de sons musicaux dont le nombre et les écarts varient selon les cultures.

En ce qui concerne l'articulation musique-langage, et finalement l'origine et le fonctionnement de la musique chez l'homme, Lévi-Strauss évoque le rapport de la musique avec le sens. Il écrit : "*Sans doute la musique parle-t-elle aussi ; mais ce ne peut être qu'en raison de son rapport négatif à la langue et parce qu'en se séparant d'elle la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue à dépendre (...). La musique, c'est le langage moins le sens; dès lors, on comprend que l'auditeur (...) se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent, comme l'amputé attribuant au membre disparu les sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon*"¹⁷⁸. Pour cet auteur, la musique ne saurait donc exister sans le langage ; cette hypothèse traite la musique en tant qu'un « sous-produit » du langage, dépendant du langage, tout comme chez le darwiniste Pinker¹⁷⁹ que nous avons vu auparavant.

Nous pensons que cette vision de la musique est extrêmement réductrice ; elle s'oppose d'ailleurs aux hypothèses de nombreux auteurs de diverses disciplines qui sont développées dans cette thèse (par exemple Rousseau, Blacking, Mithen, Cross, Tolbert et autres).

A ce propos, nous allons évoquer par la suite les écrits d'ethnomusicologues francophones importants, en commençant par Lortat-Jacob et Rovsing-Olsen¹⁸⁰. Pour eux, la musique ne peut être considérée comme un phénomène inerte au sein d'une culture, une pratique seconde ou un produit dérivé en quelque sorte ; elle est socialement décisive et psychologiquement active. Comme le démontre aussi l'ethnomusicologue Gilbert

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 24

¹⁷⁸ Lévi-Strauss C., *L'Homme nu , Mythologiques, t. IV, , Plon, Paris, 1971, p. 578-579*

¹⁷⁹ voir p. 10

¹⁸⁰ Lortat-Jacob, B. et Rovsing-Olsen, M., *Argument : Musique - anthropologie : la conjonction nécessaire*, in *L'Homme, revue française d'anthropologie, 171-172, 2004, p. 14*

Rouget, qui est largement connu pour ses travaux sur les musiques de l'Afrique Noire, la musique ne peut être séparée de l'ensemble des représentations qu'elle recouvre¹⁸¹. Selon Lortat-Jacob et Roving-Olsen: "*Elle ne se contente pas d'accompagner la possession, elle en fournit le cadre sonore et gestuel ; elle n'est pas un simple accessoire du rituel : elle en est l'un de ses attributs majeurs ; dans les musiques collectives impliquant musiciens et public au sein d'une action partagée, elle indique et parfois même raconte ce qu'on fait ensemble, et lorsque, comme c'est souvent le cas, elle investit le domaine religieux, elle n'est pas un décorum ou le simple support sonore d'une dévotion : elle constitue (ou peut constituer) l'essence de l'acte dévotionnel, incarnant le divin, de façon tantôt métaphorique, tantôt métonymique - un divin dont on peut penser qu'il est d'autant plus sensible aux sonorités d'hommes que lui-même est de nature sonore*"¹⁸².

Rouget nous démontre, dans son travail sur les Pygmées Ba Ngombé¹⁸³, que "Musiquer" pour eux signifie "Survivre". Pour cet auteur, la musique n'est pas un simple divertissement, elle n'est pas une activité de "surplus" mais une activité de "survie". Quand les Pygmées s'adressent aux esprits de la forêt et convoquent la magie à travers la musique, ils miment chorégraphiquement une stratégie de chasse réussie. Or, mimer la chasse revient aussi à s'entraîner à la chasse, et ainsi, sous couvert de divertissements rituels, la musique apparaît comme une nécessité vitale.

Pour finir, et revenir sur la société occidentale, notons que des auteurs contemporains anglo-saxons tels que Mac Donald, Hargreaves et Miell évoquent un grand nombre de recherches ethnomusicologiques effectuées, indiquant que la motivation primaire d'engagement dans la musique dans la société occidentale contemporaine serait de faciliter les transactions qui s'impliquent dans la formation, la présentation et l'affirmation des dimensions multiples d'identités individuelles et groupales¹⁸⁴. A ce propos, notamment, nous aimerions citer les travaux de Lomax¹⁸⁵, musicologue américain. Ce

¹⁸¹ Rouget, G., (1980) *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard, 1990

¹⁸² Lotard-Jacob, B. et Roving-Olsen, M., Argument : Musique - anthropologie : la conjonction nécessaire, in *L'Homme, revue française d'anthropologie*, 171-172, 2004, p. 14

¹⁸³ Rouget, G., L'efficacité musicale : musiquer pour survivre, le cas des Pygmées, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 171-172, 2004, p. 27-52

¹⁸⁴ cités par Cross I., Tolbert E., *Music and Meaning*, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 31

¹⁸⁵ Lomax A., "Song Structure and social structure", *Ethnologie*, 1, 4, 1962, pp 425-451; Lomax A., "Folk song and culture", Washington, American Association for the Advancement of Science, Publication 88, 1968; Lomax A., "Les Universaux dans le chant", *The World of Music*, XIX, 1-2, 1977, p. 131-142; Lomax A., Arensberg C.M., "A Worldwide evolutionary classification of Culture by Subsistence Systems", *Current Anthropology*, 18, 4, 1977, p. 659-708; cités par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 107-110

chercheur a travaillé pendant plusieurs années sur la relation de la structure sociale et la structure des chants populaires d'une même société. Lomax et son équipe ont fait des recherches très élargies, qui investiguaient finalement 4000 chants de 400 sociétés différentes (1977). Pour lui, le chant populaire pourrait être un "indicateur psycho-social". Il considère que la fonction principale du chant, d'un point de vue social, est d'exprimer les émotions et sentiments partagés au sein d'une société, et d'accompagner les activités communautaires. L'un des principaux résultats de ses recherches était que le style de chant préféré dans une culture reflète et renforce le type de comportement essentiel à son principal mode de subsistance et à ses institutions sociales fondamentales.

4. La Philosophie et l'origine de la musique

Quelle est l'origine de la musique ? Pourquoi existe-t-elle chez l'homme, quel but sert-elle et quelles fonctions assure-t-elle, tant pour l'existence de l'individu que pour la société ? Dans ce chapitre, nous allons essayer de répondre à ces questions, à travers les écrits de certains philosophes importants de l'Antiquité grecque et de la philosophie occidentale.

4.1. L'Origine de la Musique en Grèce Antique

En Grèce Antique, jusqu'au VI^{ème} s. avant J.C., on désignait par le terme Musique un ensemble d'arts qui comprenait la poésie (métrique), la musique, et la danse (*ὄρχησις*). La voix était considérée comme l'instrument privilégié de l'homme, les instruments s'utilisant pour l'accompagner ou pour l'imiter. Selon la pensée des VI^{ème} et V^{ème} siècles avant J.C., les racines de la musique et de la danse reviennent aux dieux Apollon et Dionysos du panthéon grec. Il y avait en Grèce Antique deux écoles principales qui étudiaient la musique : celle des Pythagoriciens, plus centrée sur les mathématiques et la physique, et celle des Aristoxéniens, plus centrée sur la musique elle-même¹⁸⁶.

Nous allons commencer notre étude par les idées de Pythagore¹⁸⁷, qui a influencé la pensée musicale pendant toute l'antiquité grecque et même jusqu'au Moyen Âge occidental. Les pythagoriciens croyaient que le monde (l'univers) était régi par un ordre (*τάξις*), dont l'âme humaine dépendait aussi, et que la compréhension de celle-ci passait par la compréhension des analogies arithmétiques qu'ils étudiaient : c'est cette pensée qui les a amenés à étudier la musique. Pythagore s'est intéressé aux rapports d'intervalles entre les sons en étudiant une simple corde qui vibre (le monocorde) et les a exprimés avec des valeurs mathématiques :

2:1	<i>δια πασσών συμφωνία</i> (diapason symphonie)	- intervalle sonore d'octave
3:2	<i>δια πέντε συμφωνία</i> (dia pente symphonie)	- intervalle sonore de quinte

¹⁸⁶ Tiby O., La Musique dans l'Antiquité Classique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 434

¹⁸⁷ L'étude des idées de Pythagore qui suit est issue de : Ψαρουδάκης Σ., *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής : Αρμονική και Μελοποιία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999, σελ. 8 (Psaroudakis S., *Théorie de la Musique Grecque Antique : Harmonique et mélodie*, Université d'Athènes Département d'Etudes Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999, page 8. traduction personnelle du texte grec)

4:3 *δια τεσσάρων συμφωνία* (dia tessaron symphonie) - intervalle sonore de quarte

Pour Pythagore, tous les rapports de sons en symphonie (consonance) pouvaient être exprimés avec les nombres 1, 2, 3 et 4 qui étaient les nombres de ce qu'il nommait la *Tétractys sacrée* (*ιερά τέτρακτυς*). Il s'est appliqué donc ensuite à expliquer tous les phénomènes naturels comme des expressions des relations/analogies entre ces quatre nombres. Ayant observé que les mouvements des planètes sont aussi en parfaite harmonie avec l'univers, et se basant sur le fait que les planètes sont en perpétuel mouvement et produisent donc un son, comme une corde qui vibre, Pythagore a émis l'hypothèse que les distances entre elles seraient nécessairement régies par les mêmes lois que les rapports d'intervalles sonores qu'il avait découverts. Il a alors attribué à chaque planète un son d'une gamme définie, en choisissant la Lune pour le son le plus aiguë et Jupiter pour le son le plus grave. A partir de cette gamme (harmonie) et puisque les planètes sont en perpétuel mouvement, se formerait une musique qu'il a nommé "*l'Harmonie des sphères*"¹⁸⁸. Cette musique ne serait pas audible pour l'homme ordinaire, habitué à l'entendre comme à un fond sonore.

La théorie de "*l'Harmonie des sphères*" a été très populaire pendant toute l'antiquité grecque et a fortement influencé d'autres théoriciens de la musique. Elle a continué à influencer la philosophie et la musique pendant le Moyen-Age. Kepler, le fameux astronome, dans son *Mysterium cosmographicum* (1596)¹⁸⁹, met en relation des aspects (rapports angulaires des planètes) dont parlent les astrologues et les intervalles musicaux. D'autres chercheurs ont plus tard étudié les rapports entre les distances des planètes et celles des sons : le médecin et alchimiste Michael Maier dans son livre *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix* (1622)¹⁹⁰ et Titius Bode dans *La loi* (1772)¹⁹¹. La découverte de Pythagore autour des intervalles sonores explique le phénomène de consonance en musique. Elle a été ensuite enrichie et complétée par des recherches du phénomène acoustique jusqu'à la découverte du spectre complet des sons, dits "harmoniques", engendrés à chaque fois qu'un son est produit dans la nature. Pour une étude du phénomène acoustique et des sons harmoniques plus détaillée, selon Pythagore,

¹⁸⁸ Σπυρίδης Χ., *Η Μουσική των Σφαιρών των Πυθαγορείων*, Σημειώσεις προς φοιτητές του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, σελ. 1-11

(Spyridis H., *La Musique des Sphères des Pythagoriciens*, Notes destinées aux étudiants du Département de Musicologie, Université d'Athènes, p. 1-11. Traduction personnelle du texte grec)

¹⁸⁹ Kepler J. (1596), *Le secret du monde*, trad. fr. Segonds A., Paris, Gallimard, 1993

¹⁹⁰ Meier M. (1622), *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix*, J-C Bailly-Gutenberg reprints, Paris, 1984

¹⁹¹ Nieto, M-M., *The Titius Bode Law of planetary distances : its history and theory*, Pergamon press, Oxford, 1972

ainsi qu'une réflexion personnelle sur l'origine des notes des gammes musicaux, nous invitons le lecteur à consulter la Partie II. chapitre 3.2. de cette thèse¹⁹².

Pour conclure, Pythagore et ses successeurs entendent donc la musique en tant qu'expression artistique d'intervalles arithmétiques qui règnent sur tout l'univers. La musique a donc une origine naturelle, puisque elle provient des mêmes lois mathématiques qui prévoient les mouvements universels.

Platon s'est intéressé aussi à la musique, et particulièrement à l'harmonie, en tant que moyen de coordination de l'âme avec l'ordre et l'harmonie divins. La musique était, par ailleurs, enseignée depuis l'enfance en Grèce Antique, et ce, non seulement pour rendre le futur adulte capable de participer aux manifestations artistiques de la Cité : il s'agissait aussi de se préoccuper de son éducation morale¹⁹³. Selon Platon la musique a été donnée au monde par les dieux qui ont senti de la compassion pour les hommes. Ils leur ont offert donc la musique, pour l'utiliser en tant que pause dans la vie quotidienne. Pour célébrer les fêtes avec eux, ils leur ont donné les Muses et deux dieux : Apollon et Dionysos¹⁹⁴. Ces deux derniers donnent naissance à deux "types" de musique respectivement, celle qui éduque et forme l'*Ethos* (ἦθος) du citoyen (courant Apollinien) et celle qui excite l'âme en provoquant la *manie telestique* (τελεστική μανία), dans un but thérapeutique qui serait la *catharsis* (κάθαρσις, courant Dionysiaque). Platon soutenait que la musique, selon l'harmonie¹⁹⁵ et le rythme utilisés dans la composition, pouvait influencer l'*Ethos* du citoyen. Voyons quelques exemples, qu'il donne dans *La République*¹⁹⁶ : il considérait, par exemple l'harmonie dorienne (en genre diatonique¹⁹⁷, l'équivalent du mode de mi aujourd'hui) comme virile, propre aux hommes et à l'éducation du citoyen. Cette harmonie était considérée à son époque comme l'harmonie grecque *par excellence*. L'harmonie phrygienne (en genre diatonique, l'équivalent du mode de ré aujourd'hui) était propre aux banquets et aux plaisirs mais Platon l'accepte aussi dans *La République*. Elle était censée

¹⁹² Voir Partie II., chapitre 3.2. Origine des gammes mélodiques

¹⁹³ Tiby O., La Musique dans l'Antiquité Classique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p.377

¹⁹⁴ Πλάτωνας, *Νόμοι*, 653c-d, 665a, cité par Παπαδοπούλου Ε., *Μουσικοκινητικά Δράγματα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 75

(Platon, *Les lois*, 653-c-d, 665a, cité par Papadopoulou E., *Musique et Mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 75. Traduction personnelle du texte grec)

¹⁹⁵ *le mot est utilisé ici dans le sens grec ancien du terme = mode*

¹⁹⁶ Πλάτων, *Πολιτεία*, 398 E. (Platon, *La République*, 398 E. traduction personnelle du texte grec)

¹⁹⁷ Il y avait trois genres distincts propres à chaque harmonie (mode) dans la musique grecque ancienne : le genre *diatonique*, le genre *chromatique* et le genre *enharmonique*. Toutes les équivalences donnés ici avec des modes utilisés aujourd'hui sont des équivalences du genre diatonique seulement. Les genres *chromatique* et *enharmonique* utilisent des microintervalles qui ne sont pas utilisés dans la musique occidentale d'aujourd'hui.

exprimer plusieurs états d'âme, celui de la compagnie joyeuse comme celui de l'excitation violente et du paroxysme religieux liés à Dionysos. Platon était tellement persuadé du pouvoir de l'harmonie sur l'âme, qu'il pensait que la modification des lois de la musique pouvait influencer sur les lois de la cité.¹⁹⁸. Sa pensée était influencée par les idées pythagoriciennes, concernant la musique et la cosmologie, mais aussi par Damon, grand théoricien de la musique de l'époque : celui-ci affirmait que le pouvoir de la musique était dû au fait qu'elle reflétait les mouvements de l'âme. Platon écrit, donc, dans *Timée* : "*L'harmonie*¹⁹⁹, *ayant des mouvements relatifs aux états d'âme, n'est pas considérée par l'homme, qui utilise avec raison les grâces des Muses, comme un moyen vers la jouissance sans raison (άλογη ηδονή), comme cela se passe aujourd'hui. Au contraire, l'harmonie nous est donnée par les Muses comme un allié contre la tendance non-harmonique de l'âme, qui existe en nous tous ; pour nous guider vers l'ordre et vers la symphonie avec nous-mêmes. Le rythme nous est donné pour la même raison, c'est-à-dire pour lutter contre la tendance qui existe au dedans de nous vers l'arythmie, l'absence de mesure et de grâce*"²⁰⁰. Nous pouvons donc conclure que, pour Platon, la musique a une origine divine et que l'harmonie a comme but d'éduquer le citoyen, quand elle est utilisée dans le sens apollinien, mais aussi d'avoir un effet cathartique chez les hommes, quand elle est utilisée dans le sens dionysiaque. Aristote s'est aussi intéressé à la relation entre la musique et les états d'âme de l'homme. Parmi les modes de la musique grecque ancienne, il reconnaît l'harmonie dorienne comme la plus stable et la plus propre aux hommes. Il s'étonne que Platon reconnaisse l'harmonie phrygienne dans sa *République*, au motif que celle-ci a un caractère plutôt extatique, et il recommande l'harmonie lydienne aux garçons parce que celle-ci est à la fois facile à exécuter, digne et amusante²⁰¹. Aristote s'est opposé aux Pythagoriciens, en arguant que la musique de

¹⁹⁸ Πλάτωνας, *Πολιτεία* 424b, cité par Παπαδοπούλου Ε., *Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Εθνικό Ιδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 79

(Platon, *République*, 42b, cité par Papadopoulou Ε., *Musique et Mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 79. Traduction personnelle du texte grec)

¹⁹⁹ *Le mot Harmonie est utilisé ici dans le sens grec ancien du terme, qui signifie une succession bien ordonnée de sons dans un schème modal ; par exemple harmonie dorienne, phrygienne etc.*

²⁰⁰ Πλάτωνας, *Τίμαιος*, 47 d, cité par Παπαδοπούλου Ε., *Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Εθνικό Ιδρυμα Ερευνών, 2008, σελ. 77

(Platon, *Timée*, 47d, cité par Papadopoulou Ε., *Musique et Mouvement dans la thérapie*, Centre National des Recherches, Athènes, 2008, p. 77. Traduction personnelle du texte grec)

²⁰¹ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1342 Β 30, in Ψαρουδάκης Σ., *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής : Αρμονική και Μελοποιία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999, σελ. 27-31

(Aristote, *Politika*, 1342 Β 30, cité par Psaroudakis S., *Théorie de la Musique Grecque Antique : Harmonique et mélodie*, Université d'Athènes Département d'Etudes Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999, p. 27-31. Traduction personnelle du texte grec)

l'« *Harmonie des sphères* » n'existait pas, puisque l'oreille humaine ne pouvait la percevoir. Son élève et grand théoricien de la musique grecque antique, Aristoxène de Tarente que nous allons évoquer par la suite, s'est aussi opposé aux Pythagoriciens d'un autre point de vue, et a créé la deuxième grande tendance musicologique en Grèce Antique : le courant des Aristoxéniens.

Aristoxène de Tarente est le plus grand théoricien de la musique de l'antiquité grecque. Il est le premier à avoir écrit un traité sur l'harmonie, connu sous le titre d'« *Eléments harmoniques* »²⁰², et également sur le rythme, connu sous le titre d'« *Eléments rythmiques* »²⁰³. Aristoxène²⁰⁴ a étudié auprès d'Aristote au sein de l'école péripatéticienne. Il a écrit 453 livres, dont seuls les traités sur la musique sont en partie sauvés, traitant de thématiques diverses. La lecture de son œuvre est indispensable pour comprendre la musique grecque antique. Pour la première fois dans l'histoire, il fonde une science musicale indépendante des mathématiques en utilisant deux critères : la valeur esthétique de l'oreille humaine (*αἴσθησις*) et la pensée rationnelle (*διάνοια*). Il se distingue des Pythagoriciens, en leur reprochant d'étudier la musique d'une façon trop théorique tandis que, selon lui, la musique est une discipline indépendante qu'on ne peut pas comprendre sans la pratique musicale. Aristoxène étudie profondément l'harmonique et la mélodie et pose les bases de la science harmonique²⁰⁵. Il a, entre autres, défini comme intervalles consonants (*σύμφωνα*) de son époque seulement l'octave, la quarte et la quinte. Il a défini le ton (*τόνος*) comme la distance sonore entre la quinte et la quarte, et considéré tous les autres intervalles comme dissonants (*διάφωνα*). Il a décrit précisément le lieu (*τόπος*) de toutes les notes mobiles dans toutes les gammes connues dans son époque, dans les trois genres de tétracordes qu'il décrit (*diatonique, chromatique et enharmonique*²⁰⁶) et la

²⁰² Αριστόξενος, Ἄπαντα - Ἀρμονικά Στοιχεῖα, Ρυθμικά Στοιχεῖα, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Ἕλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσεύς Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005, p. 48-203 (Aristoxène, Œuvres Complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques), éditions Kaktos, Athènes, 2005 - traduction personnelle du texte grec), p. 48-203

²⁰³ *Ibid.*, p. 222-251

²⁰⁴ Les idées d'Aristoxène qui sont résumées par la suite sont issues de ses œuvres complètes :

Αριστόξενος, Ἄπαντα - Ἀρμονικά Στοιχεῖα, Ρυθμικά Στοιχεῖα, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Ἕλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσεύς Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005 (Aristoxène, Œuvres Complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques), éditions Kaktos, Athènes, 2005 - traduction personnelle du texte grec)

²⁰⁵ *Ibid.* p. 15

²⁰⁶ De ces tétracordes, seulement le genre diatonique trouve une application dans la musique occidentale d'aujourd'hui en utilisant plutôt des intervalles des tons et des demi-tons. Le genre chromatique survit en partie dans la musique byzantine et la musique traditionnelle grecque de nos jours et même dans les traditions musicales de la Méditerranée de l'Est. Le genre enharmonique a disparu, ne trouvant plus d'équivalent dans les traditions musicales actuelles. Les deux derniers genres utilisent des intervalles des quarts de tons qui peuvent même s'employer successivement (ce qui ne se fait plus dans les traditions musicales d'aujourd'hui) - il s'agit d'intervalles qu'Aristoxène appelle "denses" (πυκνά).

façon précise de lier ou de séparer les tétracordes pour créer l'octave (*tétracordes conjugués ou divorcés* - *συζευγμένα ή διαζευγμένα τετράχορδα*). Il a finalement décrit treize "tons" (modes musicaux) appelés par la suite les tons aristoxéniens, dont notamment les tons dorien, phrygien, lydien, mixolydien, hypermixolydien etc²⁰⁷. Pour Aristoxène l'ordre est précis et indispensable pour composer la musique. La dimension esthétique de cet ordre et les questions de consonance/dissonance qui s'y rattachent ne peuvent être comprises qu'en faisant référence à l'expérience auditive du musicien pratiquant et à l'analyse rationnelle de cette expérience sensible.

Finalement, nous pouvons conclure qu'en Grèce Antique les théories principales sur l'origine de la musique évoquent soit une origine naturelle, qui suit les lois mathématiques universelles (Pythagore), soit une origine divine, selon les courants apollinien et dionysiaque (Platon) ou bien, mettent l'accent sur la création artistique humaine et la dimension esthétique du musicien qui compose l'œuvre musicale (Aristoxène). En ce qui concerne les fonctions de la musique, tant chez l'individu que pour la société, Platon accorde à la musique un rôle extrêmement important, puisque elle influence non seulement l'Ethos du citoyen, mais aussi l'expression et la maintenance des lois de la Cité.

Ibid., p. 34-37
²⁰⁷ *Ibid.*, p. 40

4. 2. L'Origine de la Musique dans la philosophie occidentale

De l'antiquité grecque, nous allons maintenant passer à la philosophie des lumières, et aux écrits de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau fut non seulement un philosophe et écrivain, mais aussi un musicien connu de son époque. Son œuvre *Devin du village* fut l'un des succès publics les plus intenses et durables de la scène lyrique de son époque, donnée sans interruption de 1752 à 1829. Son *Dictionnaire de la musique*, publié en 1767 constitua le modèle de tout travail de lexicographie musicale ultérieur, et le métier de copiste, qu'il exerça pendant toute sa vie, devint même sa seule source de revenus dans la dernière partie de son existence²⁰⁸.

Dans son livre *Essai sur l'origine des langues*²⁰⁹, Rousseau développe une réflexion sur l'origine du langage mais aussi de la musique. Pour lui, musique et langage se développent ensemble. La musique serait première, et constituerait le langage des origines. Rousseau met en place un mythe de l'origine, où le temps de la parole aurait été précédé par un temps de communication par des gestes vocaux. A cette période, le chant aurait précédé la parole dans la communication humaine, et les premières langues seraient donc chantantes. La transmission de l'émotion à travers les premières expressions vocales aurait conféré aux premières langues un caractère passionnel : "*la passion fait parler tous les organes, et par la voix de tout leur éclat : ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue (..)*"²¹⁰. Pour argumenter que la musique précède le langage, dans leur évolution commune, Rousseau nous rappelle que "*Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlaient avant la raison*"²¹¹. Pour ce philosophe et musicien, dans la musique c'est la mélodie qui prime; et elle aurait ses origines dans le son varié de la parole. L'harmonie musicale serait venue beaucoup plus tard dans

²⁰⁸ Guiliani, E., Jean-Jacques Rousseau, musicien et mélomane, in *Études Tome 416*, 2012/6, p. 138

²⁰⁹ Rousseau J-J. (1971), *Essai sur l'origine des langues*, version électronique saisie à partir du livre Rousseau J-J. (1971), *Essai sur l'origine des langues*, édition A. Belin, Paris, 1817 (mis en ligne par D. Banda (prof. de philosophie-esthétique à Paris I-Sorbonne)

²¹⁰ *Ibid.*, p. 44

²¹¹ *Ibid.*, p. 45

l'évolution de la musique, et doit être, pour lui, au service de la mélodie. Sur ce point, Rousseau s'écarte de son rival Rameau²¹², important musicien et théoricien de la musique de son époque, qui défendra que l'harmonie est la quintessence de la musique.

Le philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860), dans sa philosophie, accorde une place très importante à la musique. Pour lui, elle exprime l'affect pur et aurait même des extensions cosmologiques. Il écrit, à ce propos : "*Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaité ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent, aussi, sans leurs motifs*"²¹³. Schopenhauer effectue une recherche détaillée afin de définir de quel élément structurel musical (rythmique, mélodique ou harmonique) précisément viendrait le sentiment provoqué chez l'auditeur, lors de l'écoute musicale, sans pourtant se référer directement au sens porté par la forme dans le discours musical²¹⁴. Par exemple, il évoque l'effet de la tierce majeure et de la tierce mineure, en précisant que le simple changement d'un demi-ton peut faire naître en nous un sentiment d'angoisse profonde. Après avoir analysé en détail les modes musicaux, il évoque aussi le tempo. Il écrit : "*une mélodie aux mouvements rapides exprime la gaité. Au contraire une mélodie lente, entremêlée de dissonances douloureuses et ne revenant au ton fondamental qu'après plusieurs mesures, sera triste et rappellera le retard ou l'impossibilité du plaisir attendu*"²¹⁵. Allant plus loin, il opère une description analogique du mouvement des sons graves aux sons aigus : pour lui, la superposition de l'harmonie et du chant correspond à l'échelle cosmologique des êtres, avec la matière organique à la base et la conscience au sommet. La mélodie reproduit en somme les mouvements de la volonté, de la vie et des désirs de l'homme, elle nous dit les élans les plus secrets. Il conclut qu'il trouve logique que la musique soit appelée la langue du sentiment et de la passion, tandis que les mots sont la langue de la raison²¹⁶. Il affirme, plus loin, que "*tout ce qui agite notre cœur, tout ce que la raison range sous le concept vaste et négatif de*

²¹² Rameau J.P., (1772), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Nabu Press, Paris, 2014.

²¹³ Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1984, p. 334

²¹⁴ A notre avis, la forme musicale est directement liée au sens porté dans le discours musical et au "sentiment" évoqué chez l'auditeur. Nous allons défendre cette idée plusieurs fois cette thèse. Nous pensons que Schopenhauer ne fait pas ce lien, du fait qu'il n'est pas lui-même musicien ; mais sa quête de définir quel élément structurel du discours musical provoque quel "sentiment" montre qu'il pressent déjà l'importance de la forme en tant que "symbole chargé de sens et d'émotion" dans la musique.

²¹⁵ *Ibid.* p. 333

²¹⁶ *Ibid.* p. 332

"sentiment" peut être exprimé par les innombrables mélodies possibles ; malgré tout, il n'y aura jamais là que la généralité de la forme pure, la matière en sera absente; cette expression sera fournie toujours quant à la chose en soi, non quant au phénomène, elle donnera dans quelque sorte l'âme dans le corps²¹⁷". Pour Schopenhauer, enfin, la musique exprimerait ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène²¹⁸.

A son tour, Friedrich Nietzsche (1844-1900), ce philosophe, poète mais aussi musicien allemand, est fortement influencé par la musique dans sa pensée philosophique. Fils d'une famille de pasteurs, Nietzsche baigne depuis tout petit dans le monde des sons²¹⁹. Avant d'être philosophe Nietzsche est d'abord musicien : mélomane (et l'on sait suffisamment combien ses rapports à la musique de Wagner, et à Wagner lui-même furent complexes²²⁰), il est aussi pianiste, improvisateur au piano et compositeur de nombreux pièces pour piano et lieder qui, sans jamais être des chefs-d'œuvres, méritent d'être connus²²¹. Ainsi, Nietzsche prévient les lecteurs, dans son premier livre, intitulé originellement "*Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*", qui parut en 1872, que "*Sans la musique, la vie serait une erreur*"²²². Quelle est l'origine de la musique, son but, sa fonction chez l'humain, pour Nietzsche? Selon Montebello, pour ce philosophe, la musique a une valeur absolue, et n'a rien à gagner à être représentée : ceci a été d'ailleurs, pour Montebello, une des différences majeures entre Nietzsche et Wagner, qui a mis la musique au service du drame²²³. A ce sujet, Sophie de Mijolla-Mellor précise que la déception du philosophe, quant à Wagner et à sa musique, tient à ce qu'il ressent chez le compositeur comme une trahison du "*mouvement initial incarné dans la rébellion et finalement retombé dans la morale et la religion*"²²⁴. Elle défend que Nietzsche décrit plutôt sa propre expérience de déception personnelle vis-à-vis de Wagner, qu'une véritable évolution dans l'œuvre musicale du compositeur.

²¹⁷ *Ibid.* p. 335

²¹⁸ *Ibid.*, p. 335

²¹⁹ Liébert, G., *Nietzsche et la Musique*, PUF, Paris, 2012, p. 15

²²⁰ Montebello, P., Nietzsche et la musique, *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 09 avril 2017. URL : <http://leportique.revues.org/210>

²²¹ Voir l'édition des œuvres musicales de Nietzsche, par C. P. Janz, *Der Musicalische Nachlass*, Bärenreiter, Bâle, 1976

²²² Liébert, G., *Nietzsche et la Musique*, PUF, Paris, 2012, p. 1

²²³ Montebello, P., Nietzsche et la musique, *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 09 avril 2017. URL : <http://leportique.revues.org/210>

²²⁴ Mijolla-Mellor S. de, "Le sublime wagnérien", *Revue Topique No 128*, L'Esprit du Temps, Paris, 2014, p. 36

Selon nous, les recherches du jeune professeur de philologie Nietzsche sur le rythme antique, aussi poétique que musical²²⁵, ainsi que la nature de ses objections à la musique de Wagner, qu'il nomme lui-même "*des objections physiologiques*"²²⁶, montrent qu'il considère la musique comme étant à l'origine très naturelle, biologique, proche du corps physique. Plus précisément, Nietzsche explique sur la "force du rythme" :

*"Je fais l'hypothèse que la force sensible du rythme réside en ceci : deux rythmes agissant l'un sur l'autre se déterminent de telle sorte que le rythme ample ordonne le rythme restreint. Les mouvements rythmiques du pouls etc. (de l'allure) sont sans doute réorganisés autrement par l'action d'une musique de marche, de même que la pulsation se règle sur le pas. Par exemple, quand la pulsation est la suivante : 1 2 3 4 5 6 7 8, alors un coup sur les temps 1, 4, 7 peut se faire entendre : et ainsi de suite, sans discontinuer. Je crois que la pression du sang est peu à peu devenue plus forte sur les temps 1 4 7 que sur les temps 2 3 5 8. Et comme le corps tout entier contient une quantité innombrable de rythmes, il subira réellement une attaque directe venant de chaque rythme. Tout se meut soudain selon une nouvelle loi : non pas à la vérité que les premiers rythmes ne dominent plus, mais qu'ils sont devenues déterminés. Fondement physiologique et explication du rythme (et de sa force)"*²²⁷. Selon Sauvanet, ces idées démontrent d'une influence réciproque du biologique à l'esthétique (la pulsation se règle sur le pas), et de l'esthétique au biologique (le pouls se règle sur la musique de marche)²²⁸. Il existe donc pour Nietzsche, dans la musique, une tendance à réorganiser, à réordonner le temps selon un nouvel ordre, qui peut avoir une valeur esthétique. Il existe aussi, pour le philosophe, une domination du physiologique sur ce qu'on nomme esthétique, dans la musique, ce qu'on peut constater dans ce passage : "*Mes objections à la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les travestir en formules esthétiques? Mon "fait" est que cette musique, dès qu'elle agit sur moi, rend ma respiration plus difficile : bientôt mon pied se fâche et s'insurge contre elle - il lui faut de la mesure, du saut et de la danse. Mais mon estomac, ne proteste-t-il à son tour? Mon cœur ? Ma circulation sanguine? Mes entrailles? Est-ce qu'à l'entendre, je ne m'enroue pas imperceptiblement ? Et ainsi je*

²²⁵ Nietzsche, F., *Philologica II*, in *Nietzsches Werke, Band XVIII*, A. Kröner, Leipzig, 1912, p. 310, 318 et 338, cité par Sauvanet P., Nietzsche, Philosophe-musicien de l'éternel retour, in *Archives de Philosophie, 2001/2, Tome 64*, Centre Sèvres, p. 346

²²⁶ Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, par. 368

²²⁷ Nietzsche, F., *Philologica II*, in *Nietzsches Werke, Band XVIII*, A. Kröner, Leipzig, 1912, p. 317, cité par Sauvanet P., Nietzsche, Philosophe-musicien de l'éternel retour, in *Archives de Philosophie, 2001/2, Tome 64*, Centre Sèvres, p. 349

²²⁸ Sauvanet P., Nietzsche, Philosophe-musicien de l'éternel retour, in *Archives de Philosophie, 2001/2, Tome 64*, Centre Sèvres, p. 349

m'interroge : qu'est-ce donc que mon corps tout entier attend absolument de la musique? Du soulagement, je pense : comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par les rythmes légers, audacieux, exubérants, sûrs d'eux-mêmes.."²²⁹ .

Comment survient par la musique ce soulagement, tellement attendu par le philosophe ? Il surgit, selon nous, par la reconnaissance des rythmes et des mélodies déjà connus in utero²³⁰, présents dans notre corps physiologique et reconnus ensuite dans le monde naturel sonore, depuis la naissance. D'ailleurs, rappelons que, selon le philosophe esthéticien de la musique contemporaine Stephen Davies "aimer" un morceau de musique est finalement lié à sa compréhension, à sa reconnaissance, à l'atteinte du déjà entendu²³¹. Il s'agit de l'atteinte de quelque chose de déjà connu, déjà appris, très tôt dans notre vie ; de rythmes, mélodies et cadences qui sont inscrits dans notre âme depuis notre plus tendre enfance.

A ce propos, Nietzsche explique comment notre oreille apprend à s'habituer à un rythme, une mélodie, jusqu'au point de l'aimer : *"Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut tout d'abord apprendre à entendre une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie en soi : ensuite il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la supporter, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier; - vient enfin le moment où nous y sommes habitués, ou nous l'attendons, ou nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis, qui ne conçoivent de meilleure chose au monde et ne désirent plus qu'elle-même, et rien qu'elle-même"*²³².

Terminons avec l'idée que, pour Sauvanet, la pensée même de l'éternel retour chez Nietzsche est une pensée musicale²³³, l'éternel retour du même étant lié à la répétition du rythme et à la conception du temps en tant qu'un cercle, qui retourne, toujours identique, comme cela se manifeste dans la musique.

²²⁹ Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, par. 368

²³⁰ à ce propos, nous invitons le lecteur à consulter la Partie I., chapitre 3.2., sur l'Origine prénatale de la Musique

²³¹ Meyer (1956) et Tillman et al. (2000), cités par Stevens C. et Byron T., Universals in music processing, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, p.18

²³² Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, par. 334

²³³ Sauvanet P., Nietzsche, Philosophe-musicien de l'éternel retour, in *Archives de Philosophie*, 2001/2, Tome 64, Centre Sèvres, p. 351

Vladimir Jankélévitch (1903-1985), philosophe et musicologue contemporain français appartenant au courant phénoménologique, s'oppose à l'idée que la musique puisse avoir une valeur significative précise et une extension métaphysique, contestant ainsi les idées de Schopenhauer que nous venons d'exposer auparavant. Dans *"La musique et l'ineffable"*²³⁴, il écrit : *"Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout...On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs analogiques : elles ne protesteront pas ! L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une signification métaphysique que la musique, n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les plus dialectiques"*²³⁵. Etant lui-même pianiste et grand mélomane, Jankélévitch aborde le phénomène musical dans une démarche d'inspiration phénoménologique husserlienne. Ce qui le concerne, c'est le monde sonore, la musique qu'on entend : il n'y a rien à chercher au-delà d'elle-même : *"La musique est, malgré les apparences, incapable d'exprimer. Ici encore, nous sommes dupes de nos préjugés expressionnistes : la musique serait, comme tout autre langage, porteuse de sens et instrument de communication...Ou bien elle exprimerait des idées, ou bien elle suggérerait des sentiments, ou bien elle décrirait des paysages et des choses, raconterait des événements"*²³⁶. En ce qui concerne la relation de la musique aux affects, ce philosophe défend le fait que la musique évoque en nous la puissance d'être émus, sans pourtant exprimer terme à terme une émotion particulière, ou renvoyer à une abstraction conceptuelle précise. Il écrit : *"La musique exalte la faculté de sentir, abstraction faite de tout sentiment qualifié, que ce soit regret, amour ou espérance ; la musique éveille dans notre cœur l'affectivité en soi, l'affectivité non motivée et non spécifiée"*²³⁷. Afin d'accéder à une telle expérience, il propose de se recentrer sur l'écoute musicale et ne pas oublier que la musique s'adresse d'abord à l'oreille.

Pour résumer, si nous pouvons utiliser ce terme, parmi les écrits des philosophes occidentaux que nous avons exposés, nous retrouvons certaines idées que nous avons déjà évoquées dans les recherches que nous avons exposé auparavant, dans cette Partie, autour de la biologie, des neurosciences, de la psychologie de la musique et aussi de l'anthropologie, toujours en réponse aux questionnements que nous avons posés

²³⁴ Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Le Seuil, Paris, 1983, p. 19

²³⁵ *Ibid.*, p. 19

²³⁶ *Ibid.*, p. 36

²³⁷ *Ibid.*, p. 77

autour de l'origine de la musique et de ses fonctions chez l'homme et dans la société. Rousseau, tout comme les recherches actuelles en paléanthropologie et en neurosciences, souligne son origine commune avec le langage. Schopenhauer se centre sur son pouvoir d'expressivité affective, mais aussi sur sa capacité à sémantiser. Nietzsche, lui, nous renvoie à l'origine naturelle, physiologique de la musique thèse que l'on retrouve aussi chez Pythagore et Jankélévitch. Le phénoménologue se rapproche pour nous de l'analyse d'Aristoxène de Tarente, qui propose, lui aussi, de se concentrer sur l'expérience du musicien qui joue.

II. Origine des éléments structurels fondamentaux de la musique

Dans cette partie, nous allons approfondir nos questionnements sur l'origine de la musique chez l'homme, en étudiant une par une les structures de fond qui composent la musique dans toutes les civilisations : le rythme, la mélodie et l'harmonie.

En utilisant des données provenant de plusieurs disciplines scientifiques, nous allons démontrer que le rythme puise ses origines dans les rythmes corporels et dans l'expérience prénatale de l'homme. La mélodie est liée à la voix de la mère et porte, elle, principalement l'affect dans la musique. L'harmonie et les gammes mélodiques, enfin, expriment les lois naturelles, universelles du phénomène acoustique.

1. Rythmes corporels et origine du rythme musical

Nous associons souvent le rythme à la vie, et nous n'avons pas tort. Plusieurs rythmes corporels sont indispensables pour maintenir la vie chez les hommes. Nous allons étudier les rythmes corporels fondamentaux et nous allons démontrer qu'il existe une analogie impressionnante entre ces rythmes et les rythmes musicaux.

Dans le tableau qui suit, nous résumons l'analogie entre les rythmes corporels et les éléments structurels fondamentaux rythmiques de la musique, que nous allons développer en détail dans les pages suivantes.

Tableau 1.1. Rythmes corporels et Rythme musical

Rythme en musique	Sons et vibrations rythmiques du corps humain
Pulsation	Pouls
Tempo (bpm)	Fréquence cardiaque
Rythmes binaires (2/4, 4/4)	Rythme de la marche
Rythmes ternaires (3/4, 6/8 etc)	Rythme du cycle cardiaque B1-B2 (croche - noire)
Rythmes composés (5/8, 7/8 etc)	Combinaison des rythmes binaires et ternaires de la marche et du cycle cardiaque
Polyrythmies	Sensation simultanée du battement cardiaque maternel entendu in utero, battement cardiaque fœtal perçu par des sensations kinesthésiques du fœtus (plus rapide), rythme respiratoire maternel, bruits intestinaux et autres bruits corporels ponctuels etc.

Rythme en musique	Sons et vibrations rythmiques du corps humain
Mouvements mélodiques type question – réponse	Mouvement respiratoire : Inspiration - Expiration

La polyrythmie perçue déjà in utero par le fœtus ressemble bien à la "simultanéité" verticale des sons que nous retrouvons dans la musique, où rythme, mélodie et harmonie se superposent. Le fœtus est naturellement exposé à cette polyrythmie, puisque, simultanément, il entend les sons et ressent les vibrations de la marche, il entend aussi les bruits cardiaques maternels et fœtaux, les mouvements de respiration maternels, les bruits intestinaux maternels, la voix de la mère qui résonne à l'intérieur de son corps ainsi que d'autres voix et sons qui proviennent de l'environnement extérieur après avoir traversé le liquide amniotique²³⁸. Dans le rythme respiratoire maternel, plus long, s'inscrivent des rythmes plus courts comme celui de la marche et du battement cardiaque maternel. Et au-delà, dans ces rythmes plus courts, s'en inscrivent d'autres plus brefs qui viennent du corps propre du fœtus, qu'il perçoit à travers ses sensations kinesthésiques (proprioceptives) comme par exemple, le battement de son propre cœur. Ceci ne nous rappelle-t-il pas la musique, où une unité temporelle de base est divisée et sous-divisée, par deux ou par trois, en de plus petites unités? Et si l'on s'avisait à mettre "en ordre"²³⁹ ces rythmes différents que nous entendons dans le corps humain, n'obtiendrions-nous pas une partition polyrythmique musicale?

Le rythme, élément fondamental de la structure musicale, représenterait donc tout simplement une transposition artistique, un jeu de mise en "ordres" différents des sons principaux qu'on entend dans un corps humain, depuis la vie intra-utérine, et qui symbolisent la vie, dans le sonore.

²³⁸ Voir Partie I., chapitre 3.2. Origine prénatale de la musique chez l'homme

²³⁹ Voir Partie IV., chapitre 3.2.1. La sublimation musicale de l'emprise : le besoin d'ordonner le sonore

1.1. Les rythmes circadiens

L'élément du rythme est déjà très présent dans le monde où nous naissons et où nous grandissons. La terre réalise des mouvements réguliers autour du soleil et autour d'elle-même, mouvements qui ont comme conséquence le changement des cycles de lumière sur la planète. Nous avons ainsi la création des saisons, mais aussi le rythme quotidien jour-nuit. Ces rythmes influencent évidemment les formes de la vie sur terre puisqu'elles dépendent de la luminosité.

Tous les animaux, et même les plantes, présentent une forme de rythme biologique journalier appelé rythme circadien. Chez l'homme, des rythmes circadiens jouent un rôle important dans de nombreuses fonctions de l'organisme comme la pression artérielle, la température corporelle et les processus métaboliques²⁴⁰. De nombreuses hormones sont sécrétées de telle manière que leur concentration sanguine fluctue selon un profil prédictible sur une période de 24h. Les exemples les plus marqués sont ceux du cortisol, de l'hormone de croissance (GH) et des hormones sexuelles. La majorité de ces hormones sont des hormones stéroïdes, qui passent dans le placenta : le fœtus ressent donc aussi les cycles circadiens, à travers la fluctuation cyclique de ces hormones dans le sang.

Les rythmes circadiens créés par l'alternance jour-nuit correspondent à nos cycles de repos. Chez les mammifères, l'horloge se situe dans les réseaux de neurones du noyau suprachiasmatique de l'hypothalamus. Ce noyau a une activité intrinsèque qui est synchronisée par l'environnement à travers les informations sensorielles concernant les cycles de lumière reçues par les yeux. La sécrétion de l'hormone mélatonine par l'épiphyse est également fortement dépendante des cycles de jour-nuit et semble produire un rétrocontrôle vers le noyau suprachiasmatique pour moduler l'horloge.

²⁴⁰ L'analyse qui suit est une synthèse personnelle issue de l'ouvrage de Silverthorn U. et al, *Physiologie humaine : une approche intégrée*, Quatrième Edition, trad. française par Brun J-F., Pearson Education France, Paris, 2007, p. 186, 294-295

1.2. Rythme musical et mouvement

De nombreuses espèces animales se déplacent selon des mouvements rythmés, y compris l'homme. La synchronisation des mouvements comme la marche bipède demande une grande coordination des membres du corps, selon des rythmes souvent complexes. La coordination musculaire dépend aussi d'une coordination neurologique complexe, qui utilise les valeurs rythmiques d'une façon optimisée. Les mouvements de nos ancêtres hominidés qui se déplaçaient, par ailleurs, d'un arbre à l'autre avec une précision remarquable nécessitaient déjà une coordination rythmique très précise.

Nombre de chercheurs de différentes disciplines ont lié le mouvement au sens du rythme chez l'homme. Le paléoanthropologue Mithen argumente que pendant l'évolution vers les espèces hominidées, il y a eu besoin à un moment donné de l'acquisition d'un mouvement bien ordonné, pour pouvoir accéder à la marche bipède. C'est ce besoin qui a conduit le cerveau humain au développement des capacités complexes d'organisation rythmique du mouvement. Il écrit : *"Le rythme, décrit parfois en tant que l'élément le plus essentiel en musique, est indispensable pour bien marcher, courir et pour coordonner tout mouvement complexe de nos corps bipèdes. Sans rythme, nous n'aurions pas pu utiliser nos membres efficacement : tout comme l'évolution de nos articulations des genoux et ceux du pelvis, le bipédisme a exigé l'évolution de qualités mentales analogues qui puissent maintenir la coordination rythmique de ces muscles"*²⁴¹.

La musique est associée au mouvement. Dans beaucoup de cultures, musique, danse et parole sont inséparables. C'était le cas dans le drame grec ancien. Aujourd'hui, nous retrouvons ce phénomène par exemple dans le chant des aborigènes d'Australie. Selon Fraisse (1982) mais aussi Friberg et Sundberg (1999)²⁴² la perception du mouvement et son développement serait un processus universel dans la cognition musicale.

Aristoxène de Tarante, fameux théoricien de la musique de l'Antiquité grecque nous explique dans son œuvre "Ρυθμικά Στοιχεία" (Eléments de Rythme) que le rythme musical est *"la mise en ordre des intervalles temporels qui sont occupés par les syllabes des mots (λόγος - logos), les notes de la mélodie (μέλος - melos) ou les mouvements du*

²⁴¹ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 150; traduction personnelle du texte anglais

²⁴² cités par Stevens C., Byron T., *Universals in music processing*, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 20

corps qui danse (χορός - *choros*)²⁴³. Cet ordre rythmique est fait de telle façon que les intervalles temporels soient séparés en deux parties égales qui s'opposent : une partie qui est plus accentuée qui s'appelle *thesis* (θέσις) et une deuxième partie qui est moins accentuée qui s'appelle *arsis* (άρσις). L'intervalle temporel qui se compose d'une *thesis* et d'une *arsis* s'appelle un pied (πόδας). Le pied serait donc cette partie du rythme dans laquelle aurait lieu un mouvement entier du pied physique, qui se décompose en *thesis* (posé) et *arsis* (lever). La musique occidentale aujourd'hui utilise les termes "poser" pour désigner le terme *thesis* et "lever" pour désigner le terme *arsis*. Dans la tradition musicale occidentale, la musique est d'ailleurs souvent décrite par des mots qui sont liés au mouvement, comme pour décrire le tempo (rapidité d'exécution) : par exemple *lento*, *andante*, *corrente*.

Jacques Chailley²⁴⁴, musicologue et compositeur français, divise le rythme en deux grandes familles : le rythme gestuel, dérivé des mouvements réguliers du corps (marche, danse, rame etc.) et le rythme verbal, dérivé des inflexions de la parole. Il insiste sur le fait qu'un rythme n'est pas une simple succession de durées juxtaposées mais la perception consciente ou subconsciente d'un rapport de temps, dans la succession des temps d'appui; ceux-ci sont normalement isochrones dans le rythme gestuel, ils ne le sont plus obligatoirement dans le rythme verbal.

Fraisse, spécialiste de la psychologie du rythme, va encore plus loin en émettant l'hypothèse que "*l'homme cherche à s'affranchir de la répétition cadencée du mouvement en introduisant des intervalles temporels qui doublent ou triplent les intervalles de base, analogues au temps premier de la rythmique grecque*"²⁴⁵. Il valide son approche en apportant des arguments par l'analyse des arts temporels : prosodie, chant, danse et musique.

Emile Dalcroze, fameux pédagogue de la musique de la fin du XIXème siècle a inventé une méthode de pédagogie musicale, qui a connu beaucoup de succès jusqu'à nos jours, basée sur des perceptions corporelles. Il appelait cette méthode "*Eurythmie*". Dans son livre "*Le Rythme, la Musique et l'Education*"²⁴⁶ il explique pourquoi il pense que

²⁴³ Αριστόξενος, Άπαντα - Αρμονικά Στοιχεία, Ρυθμικά Στοιχεία, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι "Έλληνες", Κάκτος, εκδ. Οδυσσέας Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005
(Aristoxène, Œuvres Complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques), éditions Kaktos, Athènes, 2005 - traduction personnelle du texte grec) p. 207-209 ; traduction personnelle du texte grec

²⁴⁴ Chailley J., Rythme verbal et rythme gestuel, Essai sur l'organisation musicale du temps, *J. Psychol. norm. Pathol.*, 1971, 68, p. 5-14

²⁴⁵ Fraisse P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, préface

²⁴⁶ Dalcroze E.-J., *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Librairie Fischbacher, Paris, 1920, p. 55

le corps de l'enfant possède naturellement non seulement le rythme mais aussi ce qu'on appelle en musique "*la mesure*", tout en se basant sur l'analogie des structures rythmiques musicales avec les rythmes corporels physiologiques. Il écrit, en ce qui concerne la relation du rythme musical avec le mouvement : "*La marche régulière nous fournit un modèle parfait de mesure et de division du temps en parties égales. Or les muscles locomoteurs sont des muscles dits conscients, et soumis à notre volonté. Nous trouvons ainsi dans la marche régulière le point de départ naturel de l'initiation de l'enfant au rythme. Mais l'étude de la marche n'est qu'un point de départ, car les pieds et les jambes de l'enfant ne sont pas les seuls membres mis en mouvement par des muscles conscients et pour cette raison propres à éveiller et à développer la conscience du rythme. (...) Les muscles sont créés pour le mouvement et le rythme c'est du mouvement*"²⁴⁷

Le rythme de la marche et les rythmes musicaux binaires

Nous pensons, suite à cette analyse, que ce n'est pas un hasard si, depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, le vocabulaire du rythme en musique emprunte des termes du lexique de la marche. Nous pensons que les "*rythmes binaires*"²⁴⁸, comme nous les appelons en musique, et leurs subdivisions prennent leur racine dans l'activité de la marche bipède, qui est perçue bien avant la naissance, in utero, par le fœtus, pendant que sa mère marche. Nous pensons, d'ailleurs, que c'est parce que le mouvement de marche bipède est ressenti in utero, que le fait de porter le bébé en marchant après la naissance - un principe que les mères utilisent intuitivement de façon universelle - est si efficace pour apaiser le bébé qui pleure et l'endormir. Salk, à propos de cet effet, argumente : "*Après la naissance, le bébé humain ressent le même type de stimulation tactile et kinesthésique qu'il avait dans l'utérus, quand il est porté*"²⁴⁹. Selon cet auteur, le sentiment de contentement et de sécurité éprouvé quand le bébé est porté après la naissance est consistant avec la réaction d'un organisme à un stimulus d'empreinte. En ce qui nous concerne, nous pensons qu'il s'agit là non pas d'un stimulus d'empreinte mais d'un apprentissage par association réalisé déjà in utero, entre la sensation d'être porté,

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25

²⁴⁸ Quand la pulsation se divise par 2 ou par de multiples de 2, nous avons un rythme binaire. Dans l'écriture occidentale aujourd'hui, les rythmes binaires s'expriment à travers des mesures binaires, par exemple, à 2/4, 4/4 etc.

²⁴⁹ Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 754; traduction personnelle du texte anglais

contenu, et le sentiment de sécurité que le bébé éprouvait quand il était dans l'utérus. Le portage raviverait ce sentiment de sécurité, vécu par le fœtus dans l'utérus.

Pendant l'écoute musicale, l'auditeur est "entraîné" par la musique, souvent il manifeste d'ailleurs cet entraînement corporellement : il tape du pied, il bouge etc. Ce mouvement du pied qui "tape le rythme" accompagne spontanément l'activité non seulement de l'auditeur de musique mais aussi du musicien qui joue. Selon Clayton et al. (2005), Drake et Bertrand (2001) et Fraise (1982)²⁵⁰ l'entraînement temporel est probablement universel dans la perception et la production musicale. L'entraînement arrive quand deux processus rythmiques interagissent, éventuellement sur une phrase ou périodicité commune. Ce mouvement, à notre sens, a sa racine dans un recours inconscient à l'activité de la marche bipède, qui sert de référence pour le sens du rythme binaire. En termes de neurobiologie, nous pouvons supposer là que l'activation du réseau de "*neurones miroirs*"²⁵¹, quand nous écoutons ou quand nous jouons la musique, engage l'auditeur ou le musicien à faire une vraie "simulation" de la marche non seulement dans son cerveau mais aussi avec son pied, ce qui entraîne le pied à faire les mouvements typiques de poser et de lever.

²⁵⁰ cités par Stevens C., Byron T., *Universals in music processing*, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 20

²⁵¹ Voir Partie I. chapitre 2.5. La musique et le système de neurones miroirs

1.3. Rythme musical et battement cardiaque

Le battement du cœur humain a été mis en relation avec le sens du rythme chez l'homme par plusieurs chercheurs. Le fameux pédagogue Emile Dalcroze, que nous avons déjà évoqué à propos du rapprochement qu'il a fait du rythme et du mouvement, avait fait aussi le lien entre le rythme en musique et le battement cardiaque chez l'homme. Il écrit, à ce propos : "*Les battements du cœur donnent, grâce à leur régularité, une idée nette de la mesure, mais il s'agit là d'une activité inconsciente, indépendante de notre volonté et qui ne peut être prise en considération dès qu'il s'agit d'exécuter et de percevoir un rythme*"²⁵².

Riemann, au début du vingtième siècle, croyait aussi que l'échelle des tempi²⁵³ correspondait aux fréquences possibles des battements cardiaques. Riemann, dans son *Dictionnaire de musique* indique que l'unité "normale" du tempo correspond à peu près aux battements moyens du pouls et que les variations sont comprises entre les limites de l'accélération et du ralentissement du pouls²⁵⁴. Fraise s'oppose à cette idée, et pense qu'il s'agit d'une simple coïncidence. Il écrit : "*Comme ces échelles coïncident aussi avec celle du tempo spontané de frappes simples de la main ou du pied*"²⁵⁵, *il est certainement plus légitime de mettre en relation le tempo musical avec le tempo spontané de nos mouvements...*"²⁵⁶. A notre avis, le tempo spontané de nos mouvements coïncide avec le tempo musical tout simplement parce que tous deux ont le battement cardiaque en tant que tempo de référence. Si l'échelle des tempi en musique ne coïncide pas exactement avec le battement cardiaque d'un adulte au repos, ceci s'explique par le fait que le cœur de la femme enceinte que nous avons entendu à l'aube de notre vie bat plus rapidement que celle d'un adulte sain au repos. Nous allons évoquer ce phénomène, qui a été peut-

²⁵² Dalcroze E.-J., *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Librairie Fischbacher, Paris, 1920, p. 55

²⁵³ Une échelle de tempi, en musique, qualifie à travers des mots la rapidité relative d'exécution musicale, par exemple : *largo* (40-60 bpm), *lento* (52-68 bpm), *adagio* (60-80), *andante* (76-100 bpm), *moderato* (78-112 bpm), *allegretto* (100-128 bpm), *allegro* (112-160 bpm), *vivace* (-140 bpm), *presto* (140-200 bpm). La rapidité exacte d'exécution peut être indiquée par le tempo exact en bpm (battements par minute).

²⁵⁴ Riemann H., *Dictionnaire de la Musique*, trad. fr. 3ème ed., Paris, Payot, 1931, cité par Fraise P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 48

²⁵⁵ Le tempo psychique spontané, selon Stern, exprime le fait que chaque homme a un tempo personnel spontané qui s'étend à toutes ses activités. L'épreuve de tempo spontané moteur, imaginé par Stern, consistait à frapper sur une table avec la main, à la vitesse que le sujet considérait comme la plus naturelle et agréable. Le tempo ainsi défini est appelé tempo spontané (cité par Fraise, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 48-49)

²⁵⁶ Fraise P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 154

être négligé par les chercheurs auparavant, ainsi que sa relation précise avec l'échelle des temps²⁵⁷.

A propos de la relation du rythme au battement cardiaque, le médecin Pigeaud écrit notamment que "*la musique suit le rythme du pouls : pyrrhique chez le nouveau-né, plus tard trochée, spondée chez l'adulte, iambe chez le vieillard* »²⁵⁸

Le cycle cardiaque et ses musiques

Afin de comprendre les relations du rythme musical et du battement cardiaque, nous avons besoin d'étudier en détail le battement rythmique du cœur humain. Le cœur est un muscle : une pompe qui assure la circulation du sang dans le corps et qui est nécessaire à la vie. Il commence à battre au milieu de la 3ème semaine du développement de l'embryon in utero et s'arrête lorsque l'homme meurt²⁵⁹.

Le signal déclenchant la contraction du muscle cardiaque naît dans les cellules du *pace-maker* (autorythmiques) du cœur. Le potentiel d'action, qui déclenche cette contraction du muscle cardiaque, naît dans le *nœud sinusal*, qui impose la fréquence cardiaque et se propage rapidement de cellule à cellule dans le myocarde. Il est ensuite suivi par l'onde contractile²⁶⁰. Le muscle cardiaque se contracte plusieurs fois par minute.

La fréquence cardiaque imposée par les cellules pacemaker du nœud sinusal est toutefois influencée par des facteurs nerveux et hormonaux. Le système nerveux végétatif ou autonome, qui a son siège dans les *noyaux du tronc cérébral*, influence également la fréquence cardiaque. De façon générale, les branches sympathiques dominent en situation de "combat ou de fuite" et stimulent le cœur alors que les branches parasympathiques, au contraire, dominent en situation de "repos et digestion" et relaxent la fréquence cardiaque²⁶¹. La fréquence du rythme cardiaque dépend finalement de plusieurs facteurs : l'âge de la personne, l'activité physique, l'influence émotionnelle, l'influence des médicaments etc. Le cœur bat plus rapidement chez les nouveau-nés et les

²⁵⁷ voir p. 84

²⁵⁸ Pigraud J.M., Du Rythme dans le Corps, quelques notes d'interprétation du pouls par le médecin Hérophile, in Bulletin de l'Association Guillaume Bodé, No 3, 1978, cité par Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991, p. 57

²⁵⁹ Sadler T.W., Langman J., *Embryologie médicale*, 8ème ed., tr. fr. Pagès R., Groupe Liaisons S.A., 2007, p. 231-233

²⁶⁰ L'analyse qui suit est une synthèse personnelle issue de l'ouvrage de Silverthorn U. et al, *Physiologie humaine : une approche intégrée*, Quatrième Edition, trad. française par Brun J-F., Pearson Education France, Paris, 2007, p. 462, 469

²⁶¹ *Ibid.*, p.283, 356

enfants que chez les adultes; sa fréquence augmente avec l'activité physique, elle baisse quand la personne est calme ou au repos, elle augmente quand elle est stressée ou excitée et dépend aussi de l'usage de certains médicaments mais également d'aliments.

La fréquence cardiaque moyenne d'un adulte au repos, qui correspond aussi à son pouls, est de 72 battements/min mais elle est très variable en fonction des facteurs que nous venons de décrire. Dans le corps humain adulte, le pouls en relaxation est de 60-80 battements par minute. Il nous indique le nombre de cycles cardiaques accomplis en une minute. En médecine, nous appelons la situation où le pouls descend à moins de 50 battements/min bradycardie et celle où il monte à plus de 90 battements/min tachycardie²⁶². La grossesse est une situation où le cœur maternel bat plus vite. Sa fréquence augmente progressivement, comme la grossesse avance, et peut atteindre jusqu'à 92+/-7 bpm entre 34-42 semaines de grossesse. Chez le nouveau-né, la fréquence cardiaque oscille entre 110-150 bpm pour un bébé né à terme.

Chaque contraction cardiaque génère entre autres une montée rapide de pression qui se produit lorsque le ventricule gauche pousse du sang dans l'aorte. Elle est responsable d'une onde de pression transmise dans le liquide qui remplit les artères, qui est perceptible par palpation des artères : c'est ce qu'on appelle le pouls. Chaque pouls, alors, correspond à une contraction aboutie du ventricule gauche²⁶³. Par conséquent, dans le corps humain, un battement de pouls est produit par chaque cycle cardiaque (systole, diastole). Le fœtus, in utero, sent le pouls maternel par voie tactile à travers l'artère ombilicale. Ce pouls, ressenti constamment, lui garantit la vie — nourriture et oxygène arrivent par l'artère ombilicale.

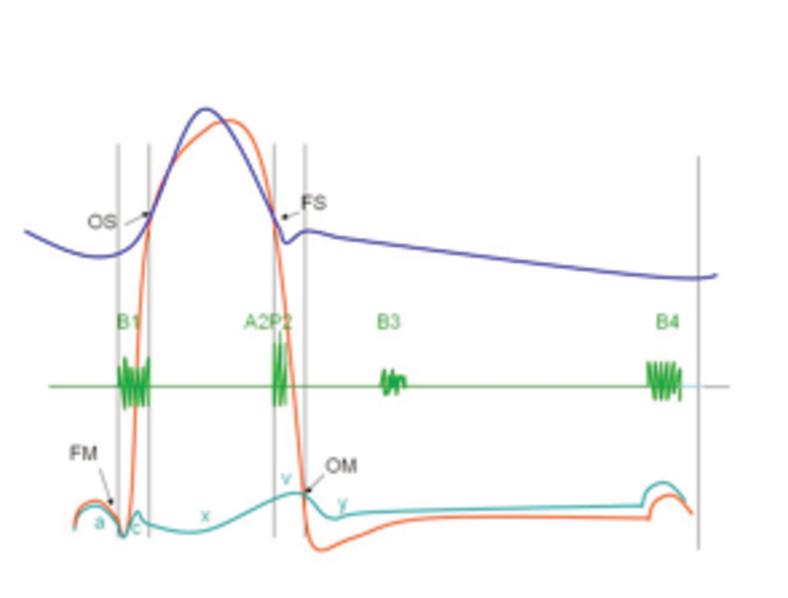
A part le pouls, ressenti par tous les hommes comme une onde qui "bat" dans leur corps, synonyme du battement cardiaque, d'autres bruits cardiaques peuvent être perçus, à la base du cycle cardiaque. Dans chaque cycle cardiaque (systole, diastole), nous pouvons entendre, par l'auscultation du cœur, deux bruits normaux, produits par le cœur gauche : le premier (B1) qui se produit par la fermeture de la valve mitrale suite à la contraction de l'oreillette et le deuxième (B2) qui se produit par la fermeture de la valve aortique suite à la contraction du ventricule gauche. Les bruits des valves du cœur droit (valves tricuspide et pulmonaire) sont moins forts, mais nous pouvons aussi les ausculter en changeant le placement du stéthoscope. Ces bruits cardiaques du cœur maternel sont

²⁶² Source : Société Canadienne de Cardiologie, http://www.ccpe-cfpc.com/fr/pdf_files/drug_lists/constants_bio.pdf, consulté le 18 avril 2017

²⁶³ Silverthorn U. et al, *Physiologie humaine : une approche intégrée*, Quatrième Edition, trad. française par Brun J-F., Pearson Education France, Paris, 2007, p. 478

audibles également par le fœtus au cours de la grossesse, puisqu'ils sont transmis par le liquide amniotique jusqu'aux oreilles du fœtus, qui commencent à être fonctionnelles au début du deuxième trimestre de la grossesse.

Diagramme 1: Bruits cardiaques en fonction des ondes de pression sanguine²⁶⁴



B1 = Bruit 1 : fermeture des valves auriculoventriculaires (mitrale et tricuspide)
B2 = Bruit 2 : ce bruit a deux composantes, qui correspondent à la fermeture des valves aortique et pulmonaire (A2 et P2). Ces bruits sont très rapprochés et sont le plus souvent entendus comme un seul son.
B3 = Bruit 3, correspondant à la distension du ventricule lors du remplissage diastolique, il est généralement pathologique mais peut être physiologique chez l'enfant et le jeune adulte. B4 = Bruit 4, c'est un bruit pathologique en rapport avec la systole auriculaire (trouble de relaxation)

Nous allons maintenant voir l'analogie directe entre les bruits cardiaques et les différentes composantes du rythme en musique. A notre avis, les notions de pulsation, de tempo ainsi que de cycle rythmique ternaire en musique, trouvent leurs sources dans le battement cardiaque humain.

²⁶⁴ Source : http://campus.cerimes.fr/semiologie-cardiologique/enseignement/cardiologie/site/html/2_2.html consulté le 13/4/2017

Le pouls et la pulsation musicale

La pulsation en musique concerne, d'un point de vue général, une perception fondée sur la répétition d'une unité qui sert de repère. Pour Vignal, il s'agit d'une "*division rythmique du temps reposant sur une répartition le plus souvent régulière*"²⁶⁵. Le pouls indique en médecine le nombre de cycles cardiaques accomplis par minute, qui est égal à la fréquence cardiaque, et la pulsation indique en musique le nombre de cycles rythmiques que nous avons par minute. Comme son nom l'indique, donc, nous pensons que la pulsation musicale empreinte sa racine dans le pouls du corps humain.

La fréquence cardiaque et le tempo

En musique, ce que nous appelons « tempo » indique la plus ou moins grande rapidité d'exécution d'une œuvre musicale; plus précisément, le tempo indique combien de battements, nous avons dans une minute.

Selon Vignal²⁶⁶, il y a trois façons d'indiquer le tempo sur une partition musicale écrite :

1. Indication approximative, en allant du plus lent au plus rapide : en musique classique, il s'agit des qualifications suivantes, qui correspondent aux tempi indiqués : *largo* (40-60 bpm), *lento* (52-68 bpm), *adagio* (60-80), *andante* (76-100 bpm), *moderato* (78-112 bpm), *allegretto* (100-128 bpm), *allegro* (112-160 bpm), *vivace* (-140 bpm), *presto* (140-200 bpm)
2. Indication par référence à des tempi déjà connus, habituellement, parce qu'ils sont ceux d'une danse : par exemple *tempo di menuetto*, *tempo di valse* etc.
3. Indication précise, qui est le tempo dit métronomique (nombre de bpm).

A notre avis, il y a un rapprochement évident à faire entre le nombre de cycles cardiaques accomplis (pouls) par minute, qui se concrétise dans le chiffre de la fréquence cardiaque, et la notion du tempo en musique telle que nous venons de la définir.

Le lecteur pourra noter que, comme indiqué auparavant dans les qualifications approximatives du tempo, un tempo « à l'aise » est de 60-80 bpm (l'*adagio* de la musique

²⁶⁵ Vignal M. sous la direction de, *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, Paris, 2005, p. 688

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 845

classique), ce qui est perçu comme «ni lent ni rapide». En-deçà de ce tempo, nous commençons à percevoir la vitesse d'exécution musicale comme lente, et au-delà la musique commence à être perçue comme que rapide. Dans le corps humain adulte, le pouls en relaxation est de 60-80 battements par minute. Il est évident pour nous que la perception des tempi "lents" ou "rapides" est tout simplement liée aux battements de notre propre cœur. Nous désignons par « lent » ce qui bat moins vite que notre cœur, et « rapide » ce qui bat plus vite que celui-ci. En médecine, nous appelons la situation où le pouls descend à moins de 50 battements/min bradycardie et tachycardie celle où il monte à plus de 90 battements/min. En musique, un tempo qui descend sous 52 bpm est perçu comme lent. La perception du rapide par contre est plus subtile : un tempo de 90 bpm est perçu comme modéré, et un tempo de 100-128 bpm commence à se voir qualifié en musique d'"un peu rapide" (*allegretto*). Pourquoi ce décalage existerait-il entre la perception du lent et du rapide ?

Selon nous, si la racine de notre perception du rythme remonte à la perception du battement du cœur maternel du temps où nous étions fœtus, il est tout à fait pertinent qu'un tempo de 90 bpm soit perçu en tant que "vif normal" (modéré en musique classique), puisque, comme nous l'avons évoqué auparavant, le cœur maternel bat plus rapidement pendant la grossesse : la fréquence cardiaque moyenne d'une femme enceinte de 28 semaine est, par exemple, de 85 battements par minute. Ce qui est donc perçu en tant que réellement rapide va être de l'ordre du 112-160 bpm (*allegro* de la musique classique), qui dépasse la fréquence du pouls maternel in utero, même pendant les dernières semaines de la grossesse.

Notons aussi, à ce propos, que si la notion du tempo se lie aussi à la marche pour les rythmes binaires, comme nous l'avons développé auparavant, il faudrait prendre en considération aussi la fréquence du pas simple qui est d'environ 110 à la minute²⁶⁷, et qui influencerait aussi la perception d'un tempo en tant que lent ou rapide. Effectivement, en musique un tempo de 110 bpm est qualifié de vif, mais il faudrait qu'il dépasse le 112 pour être perçu comme réellement rapide.

²⁶⁷ Mishima, 1965, cité par Fraisse P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 44

*Le cycle cardiaque et les rythmes musicaux ternaires*²⁶⁸

Comme nous pouvons le noter dans le diagramme 1 (p. 83), le rapport dans le temps des bruits cardiaques B1 et B2 est de 1 à 3. Ce rapport correspondrait, en métrique, au rapport entre une brève et une longue (u--) ou, en écriture musicale occidentale, à une croche suivie d'une noire. Ce serait un équivalent d'une mesure de 3/4.

Fraisse note que, en regardant une partition de musique, on est frappé de ne trouver dans un mouvement donné que le jeu de deux valeurs rythmiques : une brève suivie d'une longue. Cela peut être, le plus souvent, une croche suivie d'une noire, ou bien des subdivisions de ce rapport 1 à 3, comme double croche et croche ou encore double croche et croche pointée²⁶⁹. Le chercheur va encore plus loin en vérifiant cette impression dans l'écriture de grands compositeurs occidentaux. A propos de ses résultats impressionnants, il écrit : "*la proportion de ces deux notes principales atteint 80-99 pour cent des notes employées par des compositeurs aussi divers que Chopin, Beethoven, Debussy, Stravinsky ou Bela Bartok*"²⁷⁰.

Nous considérons que cette application du jeu rythmique entre brève-longue observée si fréquemment en musique, mais aussi le rapport 1 à 3 trouvé souvent dans les mesures de rythmes musicaux ternaires (3/4, 6/8 etc.) trouvent leurs sources dans une répétition inconsciente, sous forme de jeu, d'un rythme que nous avons entendu à l'aube de notre vie intra-utérine : le rythme cardiaque maternel, qui battait constamment un rythme à trois temps, qui se traduit en métrique comme brève-longue et en écriture musicale comme croche-noire.

²⁶⁸ Rythme ternaire : quand la pulsation se divise par 3 ou par des multiples de 3, nous avons un rythme ternaire. Dans l'écriture occidentale aujourd'hui, les rythmes ternaires s'expriment à travers des mesures ternaires, par exemple, à 3/4, 6/8, 12/8 etc.

²⁶⁹ Fraisse P., *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 151

²⁷⁰ *Ibid.* p. 152

*Cycle cardiaque, périodicité rythmique et notion de mesure en musique :
rythmes binaires, ternaires et composés (boiteux)*

La notion de rythme et celle de la mesure, en écriture musicale occidentale, sont très rapprochées. J.J. Rousseau écrivait : "*Le rythme est ce que nous appelons aujourd'hui mesure*"²⁷¹. Selon Vignal, le rythme consiste en "*l'ordonnance des sons dans le temps selon des proportions accessibles à la perception, fondées sur la succession de leurs durées et l'alternance de leurs points d'appui*"²⁷², tandis que pour le même auteur la mesure dans l'écriture musicale occidentale serait une "*unité rythmique, elle-même divisée en temps. Cette unité rythmique est placée entre deux barres. (...) le dénominateur représente une division de la ronde, prise arbitrairement comme valeur de référence, et le numérateur le nombre de ses divisions par mesure (par ex 3/4 = mesure formée par 3 quarts de ronde, soit 3 noires)*"²⁷³.

Pour Fraisse, la mesure est "*la division du temps en parties régulières. Une mesure comprend un nombre fixe de subdivisions appelées temps, chaque temps a un rapport à l'unité qui est la ronde*"²⁷⁴. Combarieu, de son côté, met en valeur l'accentuation : la mesure est une division en temps qui ont tous la même durée mais dont les uns sont forts et les autres sont faibles²⁷⁵.

De son côté, Marius Schneider²⁷⁶ insiste sur le rôle de la périodicité, c'est à dire du retour plus ou moins régulier d'une perception des schémas métriques déjà mémorisés, que ces schémas soient eux-mêmes divisibles ou non; les ethnologues, par exemple, font grand cas des rythmes "boiteux" qu'ils appellent "aksak" : le retour régulier de ces cellules irrégulières n'en crée pas moins la périodicité.

Dans la musique occidentale, mais aussi dans les musiques traditionnelles du monde, on retrouve aujourd'hui et depuis toujours des rythmes binaires (par exemple des mesures de 2/4, 4/4) et ternaires (par exemple des mesures de 3/4, 6/8 etc.). Le cycle

²⁷¹ cité par Fraisse, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 127

²⁷² Vignal M. sous la direction de, *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, Paris, 2005, p. 739-740

²⁷³ *Ibid.* p. 551

²⁷⁴ Fraisse, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 126

²⁷⁵ Combarieu J., *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1910, cité par Fraisse, *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 126

²⁷⁶ Schneider M. cité par Vignal M. sous la direction de, *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, Paris, 2005, p. 739-740

rythmique de la marche se traduit musicalement par un rythme binaire, avec un temps fort (premier temps - posé) et un temps faible (deuxième temps - levé), qui peut être subdivisé encore ou bien prolongé en des schémas rythmiques plus longs (4/4 par exemple). Un cycle cardiaque est, grosso modo, un trois temps d'une brève suivi d'une longue (ou croche-noire), avec la noire accentuée puisque le bruit cardiaque B2 (fermeture de valve aortique) qui provoque ce son s'entend plus fort que le B1 (fermeture de valve mitrale). Il se traduit musicalement par un rythme ternaire.

Dans toutes les musiques traditionnelles, y compris en occident, on peut retrouver des rythmes plus complexes. Il s'agit des fameux rythmes composés ou "boiteux" ou "aksak"²⁷⁷, évoqués souvent par les ethnomusicologues. Ces rythmes sont asymétriques : ils se composent de mesures par exemple de 5/8, 7/8, 9/4 etc. Quelle serait alors l'origine de ces rythmes, qui ne sont ni binaires ni ternaires? Etant donné que ces rythmes sont toujours décomposables en un schéma rythmique qui est constitué de plus petits cycles de 2 ou 3 temps (par exemple : $5/8 = 2/8 + 3/8$, $7/8 = 2/8+2/8+3/8$ etc.), nous pensons que ces rythmes trouvent leur origine dans la combinaison des deux cycles rythmiques de la marche et du cycle cardiaque auxquels l'être humain est exposé depuis l'aube de sa vie.

²⁷⁷ *Aksak* est un terme qui caractérise le rythme, emprunté à la musique ottomane, qui signifie "boiteux", irrégulier. Il désigne un système rythmique au sein duquel des pièces ou des séquences se déroulant généralement dans un tempo vif, reposent sur la répétition ininterrompue d'un module résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires *et* ternaires (telles que 2+3, 2+2+3, etc.) et dont le nombre global est le plus souvent impair. (définition in Arom S., L'aksak, principes et typologie, *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 17/2004 "Formes Musicales", p. 11-48

1.4. Rythme musical et respiration

La respiration est encore un mouvement vital qui, comme celui du battement cardiaque, est rythmique. L'homme pratique la respiration à partir de sa naissance et le fœtus fait des "exercices" respiratoires déjà dans l'utérus. A part ses propres mouvements respiratoires, le fœtus ressent aussi les mouvements respiratoires rythmiques de sa mère. Quand elle inspire, son diaphragme descend et ceci augmente la pression dans son ventre et inversement quand elle expire la remontée de son diaphragme diminue la pression ressentie dans le ventre. Ces changements s'accompagnent, pour le fœtus, par l'écoute du souffle respiratoire de la mère, tel qu'il est entendu à travers le liquide amniotique.

La coordination de la respiration ainsi que sa fréquence est une fonction fondamentale pour la vie. Son siège se situe dans le tronc cérébral²⁷⁸. Le système nerveux végétatif ou autonome influence aussi la fréquence de la respiration. En règle générale, les branches sympathiques sont responsables de l'augmentation de la ventilation, qui intervient par exemple pendant l'exercice physique ou le stress, et les branches parasympathiques sont responsables de la diminution de la ventilation, qui se produit notamment au repos et pendant le sommeil. La fréquence respiratoire normale chez un adulte est de 12-20 respirations par minute²⁷⁹. La baisse en dessous du 12 de la fréquence respiratoire s'appelle en médecine bradypnée, et son augmentation au-delà de 18 respirations par minute s'appelle tachypnée²⁸⁰. Le temps d'un cycle respiratoire est divisé en inspiration et en expiration, l'expiration étant légèrement plus longue que l'inspiration. Mais grosso modo, on peut considérer ces deux durées comme égales.

Pour Dalcroze, l'activité rythmique de la respiration fournit encore une base rythmique sur laquelle se base le sens du rythme musical chez l'homme. Pour lui, *"l'acte respiratoire fournit une division régulière du temps et par là un modèle de mesure. Comme les muscles respiratoires sont soumis à notre volonté, quoique d'une façon restreinte,*

²⁷⁸ Silverthorn U. et al, *Physiologie humaine : une approche intégrée*, Quatrième Edition, trad. française par Brun J-F., Pearson Education France, Paris, 2007, p. 283

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 540

²⁸⁰ Source : Société Canadienne de Cardiologie, http://www.ccpe-cfpc.com/fr/pdf_files/drug_lists/constants_bio.pdf consulté le 18 avril 2017

*nous pouvons donner à leur action une forme rythmique, c'est-à-dire la diviser dans le temps et accentuer chaque division par une tension musculaire plus énergique*²⁸¹.

De notre côté, comme évoqué auparavant, nous pensons que la cellule rythmique de la marche est l'ancêtre de la mesure binaire en musique et que le cycle cardiaque est celui de la mesure ternaire. La respiration suit, comme la marche, un rythme qu'on pourrait qualifier de binaire (2/2), plus long que celui de la marche. Nous pensons que le fonctionnement rythmique antithétique qui s'exprime dans le cycle inspiration-tension (contraction des muscles respiratoires) et expiration-détente (décontraction des muscles respiratoires) se trouve derrière les formules mélodiques "question-tension"²⁸² et "réponse-détente"²⁸³ qu'on trouve souvent dans la structure mélodique en musique — puisque nous défendons que la partie mélodique de la musique est étroitement liée à la voix et donc au fonctionnement respiratoire²⁸⁴.

Nous allons rester, pour l'instant, sur l'aspect rythmique de la respiration et le lier à la composante rythmique qu'on observe dans les mouvements mélodiques. L'inspiration et l'expiration sont donc deux "grands" cycles "binaires" composés d'abord par un long mouvement et souffle d'inspiration-tension et ensuite par un long mouvement et souffle d'expiration-détente. Dans ces cycles longs peuvent s'inscrire, dans notre corps, les cycles plus petits de marche (binaires) et de battements cardiaques (ternaires). Tous ces cycles rythmiques donnent lieu à la polyrythmie perçue déjà par le fœtus in utero, et cette polyrythmie est la base des structures fondamentales rythmiques et mélodiques de la musique.

²⁸¹ Dalcroze E-J., *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Librairie Fischbacher, Paris, 1920, p. 55

²⁸² "question" : fragment de mélodie plutôt ascendant, qui s'arrête sur une note pas conclusive, en laissant à l'auditeur l'impression d'un "point d'interrogation-suspension"

²⁸³ "réponse" : fragment de mélodie plutôt descendant, qui s'arrête sur une note conclusive comme la tonique ou la dominante, en laissant à l'auditeur l'impression d'une conclusion, d'une fin

²⁸⁴ L'origine de la mélodie dans la musique sera étudiée précisément dans les pages suivantes de cette thèse. Voir Partie II., chapitre 3. Origine de la mélodie

2. Origine de la mélodie

Dans la partie suivante, nous allons étudier l'origine de la mélodie dans la musique et nous allons lier la mélodie à l'affect et à la voix maternelle. Nous allons ensuite étudier la voix en tant qu'élément porteur d'affect chez le bébé et chez l'homme, pour finir par considérer la mélodie, dans la musique, en tant qu'une "sublimation" de la voix préverbale.

Dans le tableau suivant, nous proposons une analogie entre les caractéristiques respectives, analysées en détail dans les pages qui suivent, de la voix mélodique qui chante et celles de la voix parlée de la mère, entendue déjà in utero.

Tableau 3. Mélodie en musique et voix humaine

Mélodie en Musique	Sons et Vibrations entendus in utero (voix maternelle)
Voix mélodique (chant)	Voix maternelle parlée perçue in utero
Prédominance des voyelles dans la voix mélodique (chant)	Prédominance des voyelles dans la voix maternelle parlée perçue in utero
Sensation de tonique dans les gammes musicales (degré I)	Fréquence fondamentale de la voix maternelle parlée perçue plus fort in utero
Intervalles des gammes en musique	Analyse des harmoniques de la fréquence fondamentale de la voix maternelle parlée perçue in utero
Articulation mélodique (qui reflète l'expression émotionnelle)	Articulation de la voix maternelle parlée - prosodie (qui reflète l'expression émotionnelle)
Mouvements mélodiques type question - réponse	Mouvement respiratoire : Inspiration - Expiration

2.1. La voix mélodique, porteuse d'affect en musique

*Que je chante et que j'exprime la douleur qui me tourmente
Et il me semble qu'elle devient une eau qui apaise le feu en moi
Quarante fontaines et soixante-deux puits ne peuvent éteindre
Le feu qui flambe dans les tréfonds de mon cœur*²⁸⁵

Vintsentzos Cornaros, poète crétois du XVII^{ème} siècle, *Erotocritos*

Comment pourrait-on expliquer qu'à toutes les époques, dans toutes les civilisations, la musique, et plus particulièrement le chant, semble être l'expression la plus profonde de l'état affectif humain? Voyons comment le compositeur Mahler, dans une lettre à Max Marschalk, explique la provenance de ses idées musicales et leur lien avec son monde émotionnel : " *Je sais que tant que je pourrai donner forme verbalement à une expérience intérieure, je ne l'écrirai certainement pas en musique. Le besoin de m'exprimer musicalement ne commence qu'avec des émotions nébuleuses qui s'ouvrent sur "l'autre monde", lieu où l'espace et le temps ne séparent plus rien*"²⁸⁶. Mahler utilise le mot "nébuleuses" quand il caractérise les émotions exprimées par sa musique; il met donc en forme par ce biais des émotions qu'il ne peut pas bien comprendre consciemment. Il parle aussi de "l'autre monde où l'espace et le temps ne séparent plus rien" comme lieu de leur provenance : quelle belle façon de désigner l'inconscient !

Plusieurs psychanalystes ont lié la musique, et plus particulièrement le chant, à l'affect. Théodore Reik, un des plus anciens élèves de Freud, croyait que la structure musicale pouvait représenter des sentiments. Dans "*Ecrits sur la Musique*"²⁸⁷, Reik compare l'affinité de la musique avec les autres moyens d'expression de l'inconscient. Il parle aussi de la parenté de cet art avec l'élément intangible et fantasmatique, avec l'aspect nocturne de notre vie émotionnelle. En comparant le langage musical et le langage verbal, il observe que le dernier se développe dans le sens de la communication objective mais qu'il s'appauvrit dans l'expression des émotions. Tandis que le discours verbal décrit la réalité matérielle, la musique est pour lui le langage de la réalité psychique.

²⁸⁵ Cornaros V., *Erotocritos*, trad. Marguerite Papazoglou in livret cd *Kaki Fimi, Paka Paka*, L'autre distribution, Paris, 2012, p.8

²⁸⁶ Reik Th., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972, p. 53

²⁸⁷ Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 32-34

Mais elle ne désigne ni les objets ni les événements; elle peut, au mieux, les évoquer. Il conclut que la musique est le langage universel des émotions humaines, l'expression de l'inexprimable.

Dans *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*²⁸⁸, Reik exploite aussi le lien entre le texte et la mélodie chantée. Il cite notamment un passage des *Conférences d'Introduction* de Freud à ce propos : "*Il est aisé de montrer que la relation à la mélodie est liée à son texte ou à son origine, mais je me garde d'étendre cette affirmation aux gens réellement musiciens, dont je n'ai pas l'expérience. Dans leur cas, l'apparition d'un thème peut être déterminé par son contenu musical*"²⁸⁹. A travers l'analyse de quelques cas cliniques qu'il suivait, qui étaient obsédés par une mélodie à un moment donné de leur vie, Reik conclut que le texte de la mélodie obsédante peut avoir une connexion inconsciente avec les préoccupations de l'individu : plus précisément, les sentiments inconscients et même refoulés se déguisent en mélodies. Quelque chose qui n'est pas exprimé dans le texte ou seulement rendu d'une manière inadéquate se manifeste, alors, par la mélodie²⁹⁰. Il fait ainsi l'hypothèse que la mélodie pourrait peut-être mieux traduire les émotions cachées, émergeant de l'inconscient, que les mots.

Reik développe aussi l'utilité des associations musicales que fait l'analyste lors d'une séance, et leur importance pour la compréhension de la situation émotionnelle du patient. Il donne plusieurs exemples de ses propres associations musicales pendant l'analyse de ses patients, et comment celles-ci l'ont aidé à comprendre quelque chose de l'ordre du "non encore conscient" en lien avec l'état émotionnel de son patient. Il analyse les airs qu'il a pu entendre dans certains cas, en portant son attention tant sur la mélodie que sur les paroles des passages musicaux, et il souligne que, à chaque fois qu'une association musicale lui venait dans l'esprit, c'était la mélodie et non pas les paroles qui révélait la dimension émotionnelle que vivait l'analysant²⁹¹.

Suite à Théodore Reik, d'autres psychanalystes ont lié la musique à l'état affectif de l'homme. André Green fait partie de ce courant, quand il écrit : "*Je crois que je place la musique plus haut que la littérature, même plus haut que Shakespeare. Il est probable*

²⁸⁸ Reik Th., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972

²⁸⁹ Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, *Gesamelte Schriften*, VII, 106 cité par Reik Th., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972 p. 44

²⁹⁰ Reik Th., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972, p. 46-50

²⁹¹ Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 46-52

que cela n'est pas pour rien dans mon désir d'écrire sur l'affect"²⁹². Cet auteur distingue deux "familles d'esprit" parmi les psychanalystes : ceux qui sont intéressés par la musique et ceux qui sont intéressés par la peinture, et il souligne le fait qu'ils ne s'intéressent pas aux mêmes choses : "*Je suppose que les analystes qui aiment la musique sont ceux pour qui l'affect a une dimension essentielle dans la psychanalyse, et qu'à aucun moment ils ne peuvent se contenter des jeux de langage et de récits charmeurs*"²⁹³. Castarède propose aussi une écoute "musicale" des patients, surtout avec ceux pour lesquels la dimension affective est principalement en jeu. Selon elle, "*l'analyste doit se comporter comme la mère qui rêve, imagine, anticipe, devine et comprend sans mot dire...*"²⁹⁴. Pour cet auteur, la musique se rapproche de la voix, et toutes les deux sont proches du pur affect, c'est-à-dire du non-représentable²⁹⁵.

Aujourd'hui, cet aspect de la musique a été l'objet de nombreuses études relevant du champ des sciences cognitives, menées en particulier aux Etats-Unis. Les chercheurs se sont penchés sur l'impact de la musique sur l'émotion: ils confirment que celle-ci peut modifier un état d'âme existant, que les réponses affectives à une œuvre musicale sont uniformes chez la grande majorité des sujets, mais aussi que la musique vocale a un pouvoir évocateur plus important que la musique instrumentale²⁹⁶. Le protocole scientifique vient donc confirmer ce que les hommes avaient ressenti et pratiqué durant des siècles.

Le professeur de neurologie et de psychiatrie Oliver Sachs décrit de nombreux cas cliniques neurologiques souffrant de dommages cérébraux importants situés dans des topographies cérébrales liées à l'émotion (par exemple dommage important des lobes frontaux suite à une rupture d'anévrisme cérébral, apathie suite à encéphalite) mais aussi certains cas psychiatriques (par exemple autisme, psychopathie) qui pourtant semblent être tous remarquablement connectés à l'émotion à travers la pratique musicale et particulièrement le chant²⁹⁷.

²⁹² Green A., *Un psychanalyste engagé*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 116

²⁹³ *Ibid.*, p. 116

²⁹⁴ Castarède M-F., Métapsychologie de la voix, *Champ Psy 2007/4 (No 48)*, p. 18

²⁹⁵ Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004 p. 29

²⁹⁶ Gatewood (1927), Hevner (1936), Capurço (1952) et Catell (1953) cités par Lecourt E., *Actualité et développement de la musicothérapie*, in *La musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, Guilhot M-A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., ESF, Paris, 1984, p.42

²⁹⁷ Sachs O., *Musicophilia*, Picador, New York, 2008, p. 333-338

Nous allons argumenter par la suite, en nous appuyant sur de nombreuses études et réflexions musicologiques, que la mélodie est l'élément musical qui se charge principalement de porter l'affect en musique. Nous allons étudier le pouvoir d'expression émotionnelle du chant et plus particulièrement de la voix mélodique, qui est la forme musicale la plus ancienne, puis nous allons analyser l'origine de ce pouvoir particulier.

Le chant est composé de trois éléments : texte, voix et mélodie. Quel élément porte l'émotion et à quel degré? Souvent la thématique du texte mis en musique — le poème lui-même — est déjà fortement chargée affectivement. Dans les anthologies de chants populaires de diverses cultures²⁹⁸, ces derniers sont souvent « catégorisés » en chapitres, selon le contenu de leur texte. Nous pouvons remarquer alors qu'une grande partie de ces « catégories » représentent des chansons qui expriment un état d'âme à travers leurs vers : berceuses, chants d'amour, de deuil, d'éloignement — voire même chants historiques liés à la mémoire d'un événement qui a fortement marqué le sentiment collectif²⁹⁹.

Se pose alors la question suivante : pourquoi mettre en musique le texte ? Ne suffirait-il pas de réciter le poème ?

Selon Castarède, le langage, puisqu'il est porté par la voix, a une double polarité. Le message symbolique est transmis par les mots : c'est le langage de la conscience. Le message affectif, qui est intimement lié au pulsionnel, est porté par la voix mais c'est aussi le langage du corps³⁰⁰. Selon Vivès, la voix a une double vocation : en tant que support de l'énonciation, elle sert le langage ; en outre, objet de jouissance, elle est source de plaisirs intenses pouvant aller jusqu'à la passion³⁰¹. Pour cet auteur, la voix mélodique (le chant) sert à la satisfaction de la pulsion invocante ; elle provoque la jouissance liée à l'objet voix, que Lacan³⁰² décrit. Pour Vivès, "*la parole voile la voix*" ; le chant, au contraire, la déploie à travers ses mélismes³⁰³.

²⁹⁸ voir par exemple Colet H., *Chants et Chansons populaires de la France : Romances, Rondes et Complaintes*, Garnier, Paris, 1855

²⁹⁹ voir par exemple les *Thinoi* (lamentations) sur la chute de Constantinople, chantés encore aujourd'hui dans la tradition musicale orale grecque; par exemple 'Yiati pouli m' den kelaidis', chanté par C. Aidonidis, grand maître du chant de la Thrace occidentale in Aidonidis Chronis, *T'aidonia tis anatalis*, Giorgos Dalaras, Athènes, 1990

³⁰⁰ Castarède M-F., Métapsychologie de la voix, *Champ Psy 2007/4 (No 48)*, p. 7-21 citation p. 17

³⁰¹ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012, p. 30-31

³⁰² Lacan J. (1964), *Le Séminaire, XI, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse"*, Seuil, Paris, p. 96

³⁰³ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012, p. 29

A notre avis, le chant rajoute au poème la mélodie, chantée par la voix humaine, et celle-ci se charge d'un message émotionnel qui ne passe pas par les mots, et donc le sens. Elle vient souligner, servir le texte et même parfois le dépasser, pour transmettre un état d'âme. Ainsi, la combinaison du sens (texte) et de l'affect (mélodie et souvent aussi texte) donne au chant un pouvoir expressif unique, utilisé dans toutes les civilisations et toutes les époques.

Nous allons explorer par la suite quelques formes de chant utilisées dans des cultures différentes depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Nous allons voir en particulier le dosage sens/affect qui se forme à travers la combinaison texte/mélodie et le rôle particulier de la voix et de la mélodie qu'elle fait naître, dans la transmission du message émotionnel.

La forme la plus courante du chant est peut-être la mélodie vocale monodique composée sur un poème et accompagnée par un ou plusieurs instruments. Sous cette forme, la mélodie sert le texte et elle est souvent syllabique — c'est-à-dire, une syllabe correspond à une ou quelques notes chantées. L'affect se transmet à travers le texte et la mélodie à la fois de façon très intime. Selon Tibby, «*Il n'y a pas de poésie plus étroitement liée à la musique que celle qui est destinée à un seul exécutant ou à un très petit ensemble d'exécutants*³⁰⁴»

Dans l'Antiquité grecque, on retrouve cette forme dans les chants de Sappho entre autres, la «dixième muse», comme l'appelait Platon. La poétesse et musicienne ayant chanté le printemps lyrique de l'humanité a composé de nombreux chants d'amour qu'elle interprétait accompagnée de sa lyre — chants d'expression intime d'une âme solitaire. Bien qu'elle soit restée dans l'histoire comme poétesse — puisque la mélodie de ces chants n'a pas pu être transmise jusqu'à nos jours — c'était bien des chansons qu'elle écrivait. A cette époque, d'ailleurs, les écoles de poésie furent aussi des écoles de musique³⁰⁵. Entre autres états d'âme, prières, odes à la nature et aux dieux, chagrins, le désir fut fortement exprimé par cette poétesse musicienne. «*Je t'en prie, Abanthis, prends ta lyre et chante la belle Gongyla dont le désir t'obsède*³⁰⁶...»

Sur le même modèle — une poésie mise en musique et interprétée par une seule voix intimiste accompagnée d'un instrument — se développera en Europe du XIIe au

³⁰⁴ Tibby O., *La Musique dans l'antiquité classique*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p.416

³⁰⁵ *Ibid*, p.417

³⁰⁶ Verliet F., *Sappho Le désir*, Arléa, Paris, 1996, p.19

XIVe siècle : le chant courtois. Trouvères (nord de la France), troubadours (Occitanie) ainsi que Minnesinger (Allemagne) chanteront, à travers des compositions de Guillaume de Machaut, Adam de la Halle, Guillaume IX, Beatriz de Dia, Albert Johannsdorf et d'autres compositeurs de l'époque³⁰⁷, l'amour d'objet, souvent sans véritable espoir de conquête. «*Je ne cuis pas qu'onques à créature amours partist ses biens si largement*³⁰⁸...»

Le lied romantique germanique de compositeurs comme Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn mais aussi de compositeurs français comme Fauré, Debussy, Ravel³⁰⁹ fonctionne sur un modèle semblable : une mélodie vocale monodique composée sur un texte. L'expression intime d'une âme, qui chante souvent l'amour-passion romantique. Selon Castarède, le lied romantique représente la perfection esthétique du narcissisme vocal mais aussi, comme tout chant, un narcissisme heureux³¹⁰.

Enfin, cette forme d'expression musicale, mélodie vocale monodique composée sur un texte et accompagnée par un ou plusieurs instruments, correspond aussi à de nombreux chants populaires dans tous les continents et toutes les époques jusqu'à nos jours ; rappelons, entre autres, la chanson française d'aujourd'hui ou la pop, qui fonctionnent souvent avec un chanteur, souvent auteur et compositeur de sa musique, accompagné de sa guitare.

Mais la voix musicale a trouvé d'autres formes d'expression durant les siècles et le dosage texte et mélodie a pu jouer avec d'autres analogies. Parfois la musique prime sur le texte au lieu de l'enjoliver ou de le souligner simplement, surtout quand le but principal de l'œuvre est l'expression affective pure. On observe que plus le chant sert la parole et donc le sens, plus la mélodie est syllabique, tandis que quand il vise plutôt à l'expression de l'émotion la voix s'exprime à travers la mélodie mélismatique, des vocalises et des ornements sans support verbal, en brochant librement autour de l'idée musicale. C'est comme si les ondes des ornements vocaux traduisaient les vibrations affectives de façon plus immédiate et fidèle que les mots.

Nous pouvons constater ce phénomène dans plusieurs formes d'expression vocale dans l'histoire de la musique, en commençant par le chant sacré. Le chant grégorien

³⁰⁷ Chailley J., *La musique post-grégorienne*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960 p.736-749

³⁰⁸ Guillaume de Machaut., Ballade N.14

³⁰⁹ Jürgenson-Rupprecht M., Suttner K., *Das Europäische Kunstlied*, Schott, Mainz, 1979, p.34-117

³¹⁰ Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.186-187

servait d'abord à transmettre le sens de la parole divine sauf dans le *jubilus*, long mélisme à la fin de la syllabe chantée qui laissait la voix ornementer heureuse, pour épancher le sentiment de joie associée à la divine louange. C'est d'ailleurs sur le mot *alleluia*, acclamation hébraïque signifiant « *louez l'éternel* » mais qui n'a pas de sens dans les langues latines de la messe occidentale, que ces mélismes trouvaient leur place³¹¹. Poizat souligne, à ce propos : "*Si dans la psalmodie le verbe assure son emprise totale sur la voix, dans l'alléluia celle-ci s'épanouit en longues vocalises complexes qu'on appelle mélismes*"³¹². Vivès, de son côté, évoque le caractère dangereux mais nécessaire de l'utilisation de la voix chantée dans le chant sacré occidental; dangereux parce que la voix chantée fait appel, selon lui, à la jouissance de la voix en tant qu'objet, ce qui peut menacer la transmission de la parole divine. Selon cet auteur, dans le chant sacré occidental "*la voix est ce qui vient barrer, troubler, gêner, et en même temps favoriser, aider, soutenir la transmission de cette parole (divine)*"³¹³.

Dans le chant byzantin, le chant sacré orthodoxe des églises grecques et de l'orient, on observe que le même psaume (texte) peut être chanté sur une mélodie différente et même des modes différents, selon le jour et le rituel ecclésiastique exécuté. Cette observation souligne justement que dans ce chant sacré syllabique (*irmologikon eidos* - *ειρμολογικό είδος*³¹⁴), la mélodie vient souligner le texte, l'enjoliver, le rendre peut-être plus touchant, mais que le but principal est la transmission de la parole divine. Les chants mélismatiques et virtuoses (*rapadikon eidos* - *παπαδικόν είδος*³¹⁵) sont réservés aux rituels complexes ou aux jours de fêtes exceptionnels. Toutefois, on trouve aussi dans le chant byzantin d'une part les chants «*kallophonika*», longs chants mélismatiques qui, comme le laisse entendre l'étymologie du mot, laissent la place à la «*belle voix*», et d'autre part les improvisations mélismatiques *terirem* (sans mots, juste sur les syllabes *te-ri-rem*) chantés à table, quand à l'époque les prêtres et leurs psaltes

³¹¹ Viret J., *Entre Jubilus et lamento : les affects criés, parlés, chantés*, in La Revue de Musicothérapie XXVIII, No1, 2008, p. 14

³¹² Poizat M., *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991, p. 33

³¹³ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012, p. 63

³¹⁴ Iliopoulos D., *Méthode de Musique Ecclésiastique Byzantine*, Athènes, 1993 p.63

(Ηλιόπουλος Δ., Μέθοδος Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Αθήνα, 1993)

³¹⁵ *Ibid.*, p.64

faisaient des fêtes dans tel ou autre monastère, ce qui nous renvoie au plaisir de chanter et d'exprimer sa joie et son bien-être à travers la voix et le chant³¹⁶.

Michel Poizat, dans son œuvre *L'Opéra et le cri d'Ange* démontre comment l'histoire de l'opéra était sous-tendue par le combat de parole contre la voix³¹⁷. Vivès remarque également que, tout au long de cette histoire, la présence d'une tension entre le sens (parole) et de la voix (chant) existe³¹⁸. Effectivement, dans l'opéra, les *récitatifs* servent plutôt à transmettre le sens et la parole, à faire avancer l'histoire, tandis que les *airs* (*aria*) sont des passages vocaux riches en mélismes où la mélodie se déploie et où la voix se contente d'exprimer les sentiments. La naissance même de l'opéra à Florence, aux alentours de l'an 1600, est due à des recherches autour de la «*récitation chantée*», une esthétique qui s'est répandue ensuite dans toute l'Europe. L'opéra tentait de réinventer le drame grec, perçu à l'époque comme un harmonieux mélange entre parole, chant et danse. Dans l'*Orfeo* de Monteverdi, représenté en 1607, la musique semble être l'humble servante du texte ; mais il y a déjà des traces de ce que deviendra l'opéra plus tard dans l'air d'*Orfeo* descendu aux enfers, passage excessivement virtuose et mélismatique³¹⁹. On remarquera que l'aria portera en elle les moments affectifs les plus intenses du drame, donc, encore une fois, ce sera à la mélodie d'exprimer l'émotion en premier plan, le texte passant alors en second. Notons par exemple l'expression de la plainte et de la douleur dans l'air de lamento conclusif de l'opéra de Purcell *Didon et Enée* «*when I am laid..*» mais aussi l'expression de la joie dans l'air des bijoux de Marguerite dans *Faust* de Gounod, interprété merveilleusement par Maria Callas.

Dans la musique classique et populaire orientale, à part les compositions vocales, nous retrouvons aussi des improvisations extrêmement virtuoses et mélismatiques chantées en solo : les *gazel* en musique classique ottomane, les *amané* en musique grecque populaire (rebetiko), les *mawwal* dans la musique arabe³²⁰. Ces passages vocaux expriment souvent des émotions profondes liés au *maqam* (mode musical) choisi³²¹, telles que l'amour, le chagrin, le deuil, la douleur de l'exil et sont souvent le moment le plus

³¹⁶ Communication personnelle avec Spiridon Pavlakis, protopsalte et maître de la musique byzantine à Athènes

³¹⁷ Poizat M., *L'Opéra et le Cri d'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur de l'opéra*, Paris, Métailié, 1986

³¹⁸ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno, Aubier psychanalyse*, Flammarion, 2012, p. 138

³¹⁹ Vives J-M., *Approche psychanalytique d'une voix inouïe : une histoire des castrats*, in *La Revue de Musicothérapie XXVIII*, No1, 2008, p. 24

³²⁰ Touma H., *The music of the Arabs*, trad. Schwarz L., Amadeus Press, Oregon, 1996, p.97

³²¹ *Ibid.*, p.96-97

précieux du concert où le public voit le chanteur s'investir affectivement dans son chant le plus intensément. Il s'agit d'improvisations non métriques sur un court poème, lentes et mélismatiques avec une structure mélodique modale qui explore la gamme utilisée dans toute la tessiture du chanteur. Dans ce genre, une belle improvisation est aussi remarquable qu'une composition écrite ; c'est à travers celles-ci qu'on juge les connaissances, l'inspiration et le talent du chanteur³²². C'est d'ailleurs ainsi que les grands chanteurs comme Hafiz Sami ou Hafiz Osman³²³ (musique classique ottomane), Roza Eshkenazy (rebetiko grec) ou Farid-Al-Atrash (musique arabe) sont restés dans l'histoire des genres respectifs. Il est intéressant de noter qu'ici aussi, dès que l'on passe à l'improvisation mélodique et à l'expression affective le texte se perd, se prolonge, se déforme et on chante souvent les vocalises ornementées sur un mot sans sens, comme le mot *aman*, utilisé souvent pour permettre d'improviser dessus en musique turque et grecque ou la phrase *ya ain ya laili* (ah, oeil, ah, nuit) répétée dans l'improvisation vocale avant les *mawwal*. Ceci rappelle aussi les vocalises chantées sur le mot *alléluia* du chant sacré grégorien.

Nous allons finir ce court passage en revue des formes de chant correspondant à la voix mélodique associée aux paroles d'un texte avec quelques réflexions sur deux formes modernes : le hip hop et le métal. Selon Fonagy dans le chant, comme dans la parole, les voyelles et la mélodie sont prédominantes dans l'expression de l'amour et de la tendresse, tandis que le rythme et les consonnes prédominent dans l'expression de l'agressivité ; la joie combinerait les traits sonores des deux mais resterait dans l'organisation, tandis que la colère se manifesterait par l'anarchie complète³²⁴. Dans le hip-hop, nous notons souvent une manifestation d'agressivité mais aussi de colère, à travers le chant dense, où le rythme et les consonnes priment sur la mélodie. Dans le genre métal, la voix est expulsée, crachée — marque d'une analité et de la colère rentrée ; la haine.

Nous pouvons conclure que toutes les émotions peuvent être exprimées par le chant, comme d'ailleurs par la voix humaine. Amour, passion, tendresse mais aussi agressivité, colère... Pourquoi le chant permettrait-il d'exprimer des sentiments de manière si efficace? Nous avons vu, à travers ces quelques exemples, la particularité de la

³²² Aksoy B., *Ottoman Classical music and the art of Improvisation*, in Gazeller II, *Ottoman-Turkish Vocal Improvisations* livret, Kalan, Istanbul, 1997, p.52

³²³ *Ibid.*, p.54

³²⁴ Fonagy I., *La vive voix*, Paris, Payot, 1983 p.89 cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.70

mélodie, qui vient souligner le texte et le rendre encore plus touchant, ou qui le fait même passer complètement au deuxième plan quand il s'agit de transmettre un état d'âme pur. Il y aurait donc un pouvoir affectif particulier de la voix mélodique. Pourquoi la voix mélodique posséderait-elle d'un tel pouvoir ?

2.2. La voix, porteuse d'affect chez l'homme

Si la voix mélodique exprime l'affect en musique, c'est peut-être parce qu'elle s'enracine dans la voix parlée, criée, chuchotée ou chantée, telle qu'on l'entend depuis l'aube de notre vie. La voix suscite des émotions.

Chez l'homme, plus précisément, les états affectifs et les sentiments interviennent à chaque instant dans la phonation pour moduler la tonalité, le timbre ou l'intensité de la voix. C'est au niveau du diencephale que se produit une sorte d'aiguillage de l'émotion — vers le haut (cortex), ce qui fait que l'émotion est «ressentie», et vers le bas, ce qui explique l'expression corporelle de l'émotion qui se manifesterait en particulier par une modification de la respiration et de la voix³²⁵. Après tout, nous sommes tous capables, mêmes les bébés, de déceler dans la voix, en l'absence de tout autre indice, l'état émotionnel d'un individu. De nombreuses études sont menées sur ce sujet. Konopczynski reconnaît l'étude de l'équipe de Genève faite par Bänziger et Scherer comme le modèle le plus complet. Cette étude relève douze types de catégories d'émotions, qu'elle relie avec des aspects de la voix parlée comme la hauteur, la vitesse, l'articulation, la mélodie, etc³²⁶.

Plusieurs psychanalystes ont lié la voix à la musique et toutes les deux à l'expression affective. Nous avons déjà cité à ce propos André Green, Marie-France Castarède, Jean-Michel Vivès. Julia Kristeva également lie la voix, tout simplement, à l'affect : "*Parler de la voix conduit l'analyste au lieu le plus intime et le plus insaisissable de l'écoute analytique, là où le sens s'échappe dans l'affect.*"³²⁷.

Les neurosciences aussi confirment que la voix est un stimulus sonore «prioritaire» pour le cerveau humain, qui le traite plus vite que d'autres bruits ; le cerveau reconnaît les voix aussi vite que les visages, ce qui montre qu'elles sont le lieu d'un investissement particulier³²⁸. Certainement, il s'agit d'un investissement affectif que la psychanalyse avait depuis longtemps repéré.

La voix en elle-même est aussi très liée à la sexualité. N'oublions pas la «génitalisation» de la voix qui a lieu à la puberté ; la voix nous indique le sexe ainsi que l'âge du sujet. Elle est pour l'oreille ce qu'est le visage pour l'œil, unique et

³²⁵ Cornut G., *La voix*, PUF, Paris, 1983, p.41-42

³²⁶ Konopczynski G., *Les enjeux de la voix*, in Castarède M.F. et Konopczynski G., *Au commencement était la voix*, Eres, Toulouse, 2005, p. 43-44

³²⁷ Kristeva J., *La parole déprimée, La voix*, colloque d'Ivry, Paris, La lysimaque, 1988, p. 79-83

³²⁸ De Lucia M., Clarke S., Murray M., «*A Temporal Hierarchy for Conspecific Vocalization Discrimination in Humans*», *The Journal of Neuroscience*, vol.30, no 33, 2010, p. 11210-11221

reconnaissable. On peut tomber amoureux d'une voix, parlante ou chantante ; c'est comme un visage ! Combien de fans tombent amoureux de chanteurs? Surement beaucoup plus que de flûtistes, contrebassistes ou percussionnistes. Le lien direct de la voix à la sexualité renvoie à son lien à la relation d'objet et donc justifie tous les affects qui seraient ressentis là : amour, passion, tendresse, colère ou haine.

La voix maternelle, première mélodie audible in utero

Pour Rosolato³²⁹ l'origine de la musique serait liée à la voix maternelle : il défend que cette voix est un premier modèle de plaisir auditif, et que la musique trouve là ses racines.

Le fœtus entend la voix maternelle déjà depuis l'utérus³³⁰. En ce qui concerne les sons de l'environnement intra-utérin auxquels le fœtus est exposé, il paraît que la voix maternelle serait le son le plus souvent audible³³¹. Elle peut être entendue jusqu'à 8 db plus fort que les voix de ses interlocuteurs³³². C'est donc un stimulus sonore important de la vie intra-utérine. Maiello³³³ définit cette voix comme le premier « objet sonore », le premier élément perçu comme non-moi par le fœtus à cause de sa discontinuité. Selon cet auteur, la première relation d'objet se crée non pas avec le sein mais bien avant la naissance, avec la voix maternelle. Elle écrit, entre autres : *"La perception de la voix maternelle pourrait représenter la première expérience d'altérité de l'enfant pendant la vie prénatale, étant donné qu'il n'a aucun pouvoir sur sa présence ou son absence, ni sur sa qualité émotionnelle ou mentale"*³³⁴. De notre côté, nous pensons que la voix maternelle commence à être investie en tant qu'objet libidinal seulement après la naissance. Notre point de vue sera développé plus loin dans cette thèse³³⁵.

³²⁹ Rosolato G., "La voix, entre corps et langage", *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1974

³³⁰ Voir Partie I. chapitre 3.2. Origine prénatale de la musique chez l'homme, pour plus de détails sur l'environnement sonore in-utérin

³³¹ Fifter W.P. and Moon C.M., The role of the mother's voice in the organisation of the brain function of the newborn, in *Acta Paediatrica Supplement*, 397, 1994, p. 86-93

³³² Richards D.S. et al, Sound levels in the human uterus, in *Obstetrics and Gynecology*, 80, 1992, p. 186-190

³³³ Maiello S. (1991), *L'Oracolo, Un'esplorazione alle radici della memoria auditiva*, Analysis, Rivista Internazionale di psicoterapia clinica, Anno 2 N.3, p. 245-268, trad. fr. *L'objet sonore. L'origine prénatale de la mémoire auditive ; une hypothèse*, Journal de la psychanalyse de l'Enfant, n° 20, p. 40-66

³³⁴ Maiello S., Trames sonores et rythmiques primordiales, *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, No 26, 2000

³³⁵ Notre point de vue sera développé en Partie III., chapitre 2.1. Les sonogrammes et l'originaire (P. Aulagnier)

Tous les sons, provenant de l'intérieur ou de l'extérieur du corps, sont filtrés quand ils passent à travers le liquide amniotique. Quand le fœtus est exposé au son de la parole de la mère ou d'une personne extérieure, le phénomène de filtrage de sons fait que les voyelles sont plus audibles que les consonnes et la fréquence fondamentale de la voix qui parle devient également plus audible³³⁶. On pourrait peut-être voir là les sources de la voix mélodique : la fréquence fondamentale dans toute voix parlée deviendrait la "base" de toute gamme chantée, et les voyelles primeraient sur les consonnes, quand il s'agirait de chanter.

La voix parlée de la mère traduit bien ses émotions, comme n'importe quelle voix parlée ou chantée : selon Fonagy, dans le chant, comme dans la parole, la façon d'articuler et la densité des voyelles et des consonnes peuvent être liées à des émotions précises : amour, tendresse, agressivité etc³³⁷. Ainsi, la voix de la mère peut être douce et apaisante quand elle est calme, dense et forte en volume sonore quand elle est en colère etc. Il paraît d'ailleurs que les nouveau-nés sont capables de répondre au contenu émotionnel de la parole, mais seulement quand elle est produite dans leur langue maternelle : ceci impliquerait que la capacité de reconnaître la tonalité émotionnelle de la voix est acquise avant la naissance³³⁸.

La voix maternelle est un son discontinu que le fœtus entend in utero, elle va et vient, elle parle, elle chuchote, elle crie, elle s'arrête, puis reprend. Cette "mélodie" vocale, qui traduit les émotions de la mère auxquelles le fœtus a accès à travers des informations hormonales qui circulent dans le sang maternel au moment de l'émission vocale, s'inscrit dans la polyrythmie intra-utérine : elle se superpose aux sonorités des rythmes cardiaques ou de marche que le fœtus entend ou ressent, pour créer la première "mélodie" audible par le fœtus. L'émission vocale est indépendante des rythmes de la marche et du cycle cardiaque, mais elle est bien dépendante du rythme respiratoire, puisque elle dépend de ce dernier : elle ne peut avoir lieu que pendant l'expiration. Comme nous l'avons proposé en Partie II., chapitre 1.4, puisque la mélodie est liée à la voix et cette dernière au cycle de la respiration, on observe souvent dans la structure mélodique en musique une forme de

³³⁶ Smith et al., Intelligibility of sentences recorded from the uterus of a pregnant ewe and from the foetal inner ear, in *Audiology and Neuro-Otology*, 8, 2003, p. 347-353

³³⁷ Fonagy I., *La vive voix*, Paris, Payot, 1983 p.89 cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.70

³³⁸ Mastropieri D. and Turkewitz G., Prenatal experience and neonatal responsiveness to vocal expressions of emotion, in *Development Psychobiology*, 35, 2001, p. 204-214

question-tension / réponse-détente qui nous renvoie justement au cycle inspiration-tension / expiration-détente d'où la voix et la mélodie naissent.

Communication vocale mère-enfant après la naissance

En regardant l'aube de l'humanité mais aussi de la vie humaine, la phylogénèse semble rejoindre l'ontogénèse, comme le souligne Castarède : le premier homme parlant ressemble, par configuration de son cerveau, au bébé actuel dans sa première année de vie et tous les deux privilégient le langage des émotions transmis par la voix, bien avant que les idées ou les concepts ne s'expriment³³⁹. On pourrait dire alors d'une certaine façon que l'homme chante avant même de parler !

Suite à la naissance, il est certain que la voix devient une façon importante de communiquer avec la mère et ensuite avec l'entourage. Ce partage premier de la mère avec son enfant est d'une grande importance affective et stimule son développement. Le bébé reconnaît la voix maternelle très vite, et dès la deuxième semaine, cette voix calme le bébé plus vite que n'importe quel autre son ou stimulus visuel. Elle stimule entre autres la succion du bébé âgé de quatre à six semaines³⁴⁰, et provoque le phénomène de «synchronie interactionnelle» mis en évidence par Condon et Sander³⁴¹ ; c'est-à-dire que le bébé réagit à la voix maternelle et «danse» en harmonie avec elle.

Pour Piera Aulagnier³⁴², chez le bébé prélinguiste, l'écoute est une conduite libidinale : du plaisir d'ouïr, propre au fonctionnement de l'originare, on va passer au désir d'"ouïr" que le primaire lie à la présence du sein de l'Autre. Ce désir d'ouïr est, à son tour, indispensable pour que surgisse un désir d'entendre, qui implique l'activité du primaire-secondaire. Edith Lecourt argumente dans la même direction : « *l'écoute est une conduite libidinale, et la première concentration sur la voix maternelle en est une démonstration. Les qualités sonores se conjugueront aux réalités des investissements affectifs, mettant*

³³⁹ Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.20

³⁴⁰ Mehler J., et coll., «*La reconnaissance de la voix maternelle par le nourrisson*», *La Recherche*, 70, sept. 76 cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.77

³⁴¹ Condon W.S., «*Speech makes babies move*», in R. Lewin E.D. op.cit. cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.78

³⁴² Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p.107-111

*en valeur tel timbre, ignorant tel autre, surinvestissant tel registre vocal, fuyant telle intensité etc.*³⁴³»

Le bébé au début utilise sa propre voix à travers le cri pour extérioriser, exprimer ses tensions internes, ce qu'il ressent, puis se rend compte que ce cri attire les soins maternels qui l'apaisent. Il commence alors à utiliser sa voix autrement, pour communiquer avec la mère et, plus tard, avec son entourage. Comme l'écrit Freud, tout en fournissant une décharge, le cri devient le prototype de la demande : « *la voie de décharge acquiert ainsi une fonction secondaire d'une extrême importance, celle de la compréhension mutuelle*³⁴⁴ ». La mère *suffisamment bonne* sera capable de décoder les messages du bébé et de l'apaiser, en lui donnant une réponse adéquate à ses besoins. S'il y a incohérence, discordance de la part de la mère, la compréhension mutuelle ne peut s'instaurer. Rosolato souligne la puissance du cri, qui s'impose à l'autre, ou du moins, attire l'attention puisque c'est le plus grand bruit que le corps puisse produire.³⁴⁵ Le cri du bébé, sa voix, devient aussi alors selon Vivès appel à l'Autre³⁴⁶. Cet auteur analyse comment la lecture que fera l'autre du cri de *l'infans* le transformera en appel. Le sujet naîtra, selon lui, dans son articulation à la voix de l'Autre, dans une dynamique invocante (être attendu/entendre/se faire entendre)³⁴⁷. A quel autre s'adresse la voix? André Green souligne que cet autre n'est pas seulement l'interlocuteur, mais *l'autre en nous*³⁴⁸. La voix, qui servira ensuite à la parole, restera une voie de communication très importante avec les autres jusqu'à la fin de notre vie.

Castarède évoque le fait que la voix maternelle transmet à son enfant, d'une part la continuité mélodique à travers les voyelles, et d'autre part la scansion du discours à travers la discontinuité des consonnes³⁴⁹ et évoque la classification de B. de Boysson-Bardies qui classe les bébés dans deux groupes : les bébés référentiels ou analytiques qui s'intéressent plus à la structure des syllabes et les bébés expressifs ou holistiques qui s'intéressent plus aux intonations et aux rythmes; les premiers sont plus attirés par la discontinuité des consonnes tandis que les deuxièmes par la mélodie des voyelles. Les

³⁴³ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 52

³⁴⁴ Freud S. (1985), «*Esquisse d'une psychologie scientifique*», in *La naissance de la psychanalyse*, trad. fr., PUF, 1973, p. 336

³⁴⁵ Rosolato G., "La voix, entre corps et langage", *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1970, p. 34

³⁴⁶ Vives J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier, Paris, 2012, p. 38-39

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 38-42

³⁴⁸ Green A., *Preface : La voix, l'affect et l'autre*, in Castarède M.F. et Konopczynski G., *Au commencement était la voix*, Eres, Toulouse, 2005, p.24

³⁴⁹ Castarède M-F., *L'enveloppe vocale, Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001, p. 21

deux groupes parleront, à condition d'avoir intégré une enveloppe sonore (vocale) de la mère fiable et cohérente qui les a portés à la loi symbolique du langage³⁵⁰. Elle souligne aussi le fait que, par sa voix et ses intonations, la mère "*communique à son enfant non pas la signification linguistique mais ses sentiments, ses émotions, ses affects. En retour, le bébé lui communique par son gazouillis, ses vocalises, ses pleurs, ses cris, ce qu'il ressent et ce qu'il veut exprimer : bonheur, quiétude, colère, rage, angoisse, tristesse, haine, indignation, amour...*".³⁵¹

Une fois qu'il entre dans la communication «vocale», le bébé commence à dialoguer avec sa mère et son entourage, à expérimenter avec les sons du langage, à vocaliser, à babiller. Le "*babytalk*" ou "*motherese*" ou "*parentese*", désigne la façon particulière avec laquelle parlent les adultes qui s'adressent au bébé. De nombreux écrits décrivent l'importance de celui-ci. Le "*babytalk*" est très bien accueilli par les bébés, car très riche en dosage affectif : les bébés à l'écoute de cette voix qui s'adresse à eux rient, font des grimaces, bougent et vocalisent³⁵². Le "*babytalk*" est donc important pour le lien affectif mère-bébé et donc pour le développement de ce dernier. Le "*babytalk*" est musical : il est caractérisé par une prosodie exagérée ; la hauteur tonale de la voix qui parle est élevée, elle joue avec les dynamiques du volume sonore et on y observe également une régularité rythmique³⁵³. Fernald³⁵⁴, qui a étudié avec précision cette façon de s'adresser aux bébés nous parle de quatre stades de développement du *babytalk* qui évoluent progressivement au fur et à mesure que le bébé grandit : chez les nouveau-nés, il est utilisé pour provoquer et maintenir leur attention. Ensuite, il est également utilisé pour moduler ou pour faire émerger des émotions, par exemple, quand une mère souhaite apaiser un bébé qui pleure, elle va utiliser une voix grave et un tempo lent, tandis que quand elle veut attirer son attention ou stimuler une réponse elle va privilégier une hauteur tonale aiguë de la voix. Dans de rares cas où un adulte veut décourager un bébé, il va utiliser plutôt une articulation staccato avec une hauteur tonale de la voix aiguë. Enfin, le *babytalk* est utilisé par les mères afin de communiquer au bébé leurs émotions et

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 22

³⁵¹ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1662

³⁵² Trehub S., Music lessons from infants, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 229

³⁵³ Fernald A., Prosody in speech to children : prelinguistic and linguistic functions, in *Annals of Child Development*, No 8, 1991, p. 43-80

³⁵⁴ *Ibid.*

intentions. Monnot ³⁵⁵ argumente également que le "babytalk" est fonctionnel pour l'évolution du langage parlé.

D'autres recherches faites par Fernald montrent également que les éléments mélodiques et rythmiques du babytalk sont communs à toutes les cultures³⁵⁶ : il est donc universel. La mère et les adultes régressent vers cette façon particulière de parler quand ils s'adressent au bébé, mais on observe aussi que les amoureux se parlent de la même façon ! Stern note que le modèle de vocalisation le plus commun au cours de la communication vocale entre la mère et le bébé est celui où ils vocalisent en unisson au lieu de se répondre par des répliques alternées³⁵⁷; non seulement l'échange vocal est «musical» mais en plus il utilise l'unisson ! Marie-France Castarède y trouve là les sources du «chœur».

En dehors de la voix parlée, les bébés entendent également une bonne dose de chant. Les berceuses et chants pour enfants non seulement existent dans toutes les cultures mais aussi nous pouvons observer une uniformité interculturelle impressionnante entre les mélodies, les rythmes et les tempi qui les caractérisent³⁵⁸. Trehub³⁵⁹ a trouvé que non seulement les bébés préfèrent la voix chantée de leurs mères à leur voix parlée, mais elle a aussi mis en lumière des réponses physiologiques plus importantes (production de cortisol dans leur salive) quand ils écoutent leur mère chanter que quand ils écoutent sa voix parlée. Ceci démontre encore la signifiante du chant en tant qu'outil de soin et de développement pour les bébés. C'est peut-être pour cela encore que d'autres études montrent ce que nous connaissons de notre quotidien : que toutes les mères chantent à leurs enfants, même si la moitié d'entre elles pensent qu'elles n'ont pas une belle voix chantée³⁶⁰.

Quand le bébé reste seul, on note que souvent il se « berce », il joue avec sa propre voix en faisant de petites phrases musicales, en expérimentant avec les sons du langage maternel. Ce jeu vocal le console de l'angoisse de rester seul. Ces premiers

³⁵⁵ Monnot M., Function of infant-directed speech, in *Human Nature*, No 10, 1999, p. 415-443

³⁵⁶ Fernald A. et al, A cross-culture study of prosodic language modifications in mother's and father's speech to preverbal infants, in *Journal of Child Language*, No 16, 1989, p. 477-501

³⁵⁷ Stern D., *Mère-Enfant : les premières relations*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p.30 cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.84

³⁵⁸ Trehub S. et al, Adults identify infant-directed music across cultures, in *Infant Behaviour and development*, No 16, 1993, p. 193-211

³⁵⁹ Trehub S. and Schellenberg E., Music : its relevance to infants, in *Annals of Child Development*, No 11, 1995, p. 1-24

³⁶⁰ Street A. et al, Mother's attitude to singing to their infants, in *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM conference*, Hanover, Hanover University of Music and Drama, 2003, p. 628-631

«chants» peuvent être considérés selon Winnicott comme des phénomènes transitionnels. «*Le gazouillis du nouveau-né, la manière dont l'enfant plus grand reprend au moment de s'endormir son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels*³⁶¹»

Freud a décrit dans *Au-delà du principe du plaisir* le jeu visuel « fort-da » du petit Heinz à la bobine, jeu qui le liait à sa mère absente et consolait sa douleur de cette séparation³⁶². Le psychanalyste Brousselle a appelé la musique un « *jeu de la bobine vicieux et sublime* » et ce dernier auteur a plus tard parlé des gazouillis du bébé en tant qu'équivalent de « *bobine sonore* » qui lierait le bébé avec la mère et apaiserait la douleur de sa séparation d'elle³⁶³. L'état de manque de la mère, alors, susciterait donc ce premier «chant» du bébé, qui l'apaiserait de leur séparation et en même temps le lierait à elle.

Cas clinique : Le jeune Roger

Parfois le message affectif porté par la voix et celui porté par la parole diffèrent. Dans la musique, ce phénomène est aussi présent par exemple dans certains chants dont la mélodie est joyeuse mais dont les paroles sont tristes. Par exemple, dans les chants traditionnels des îles grecques nous retrouvons souvent une mélodie enjouée mais aux paroles tristes qui parlent de la mer qui éloigne le marin de sa famille (par exemple le chant "*Thalassaki*"). Dans le reggae, aussi, on peut avoir une musique joyeuse avec des paroles pessimistes sur la cruauté du monde.

En musicothérapie, nous pouvons utiliser la voix chantée pour détecter la vraie émotion du patient, information très utile cliniquement.

Je vais citer ici le cas d'un patient, fils d'un père schizophrène, un jeune homme diagnostiqué avec une psychose dépressive et longtemps hospitalisé dans l'institution où nous travaillons. En musicothérapie et à travers le chant, je me suis rendue compte qu'il mettait un autre message affectif aux mots d'amour du texte chanté. Au lieu d'investir ce texte avec l'amour ou la tendresse, il investissait les mots d'amour chantés avec une colère violente.

³⁶¹ Winnicott D., *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 1975, p.29

³⁶² Freud S., *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1967, p. 15-20

³⁶³ cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.150

A travers la prise de conscience de cette expression émotionnelle dans la voix chantée, nous avons pu faire un travail sur cette colère rentrée qui visait le sexe opposé et qui partait bien de ses premières expériences affectives. Il s'est rendu compte de ses sentiments d'infériorité liés à la place de l'homme dans sa famille «matriarcale» avec ce père schizophrène absent, de sa tendance à tomber amoureux de filles qu'il percevait comme toutes-puissantes comme sa mère et sa sœur et de l'agressivité et colère qu'il ressentait contre ces mêmes femmes.

Le travail vocal a permis d'identifier l'émotion ressentie, de l'accepter et de travailler sur son expression libre et sur son origine, puis ensuite d'expérimenter l'expression d'autres états d'âme à travers la voix chantée.

2.3. La mélodie, sublimation de la voix préverbale

Suite à toute cette argumentation, nous pouvons conclure de façon sûre que l'explication du pouvoir d'expressivité émotionnelle du chant réside dans le pouvoir affectif de l'instrument même du chant qu'est la voix humaine préverbale. Cette voix préverbale, le "babytalk" que nous avons vu précédemment, à travers sa prosodie, rythmicité et mélodie garde et accentue le message affectif porté par la voix dans la langue maternelle de l'enfant. C'est pour cela, aussi, qu'on utilise souvent des onomatopées pour communiquer en "babytalk"! Effectivement, il y a des liens entre les caractéristiques musicales de la voix parlée en langue maternelle, que le "babytalk" accentue, et la voix mélodique chantée. Voyons-en quelques-uns.

Dans la voix parlée, la hauteur tonale oscille autour d'une fréquence moyenne différente pour chacun ; celle-ci dépend de l'âge du sujet, de son sexe, de la longueur de ses cordes vocales et d'autres paramètres. Tarneaud appelle cette fréquence «*le fondamental usuel de la parole*»³⁶⁴. Toute mélodie en musique oscille aussi autour d'une hauteur tonale qu'on appelle «*la tonique*». Le sentiment de «tonique» est naturel chez l'homme, qui peut reconnaître intuitivement cette fréquence «fondamentale» sur laquelle se base toute gamme et toute mélodie. Ce sentiment est utilisé dans la pédagogie musicale. Selon Smith et al.³⁶⁵, la fréquence fondamentale de la voix maternelle parlée est audible plus fort dans l'utérus. Nous pensons que le sentiment de "tonique" dans les gammes, en musique, prend sa source dans cette expérience.

Comme nous l'avons montré également en Partie II. chapitre 3.1., dans le chant de toutes les époques et de toutes cultures, l'expression émotionnelle pure passe plutôt par des vocalises mélismatiques chantées sur des onomatopées sans sens (comme d'ailleurs, en "babytalk"!), où les voyelles sont étirées et déformées dans les mélismes de la mélodie. Nous avons vu en Partie II, chapitre 3.2. que dans l'utérus, le phénomène de filtrage fait que le fœtus entend plus fort les voyelles que les consonnes, prononcées par sa mère qui parle³⁶⁶ mais aussi que les nouveau-nés sont capable de reconnaître le contenu émotionnel de la parole en langue maternelle³⁶⁷. A notre avis, si l'homme utilise dans le

³⁶⁴ cité par Cornut G., *La voix*, PUF, Paris, 1983, p.45

³⁶⁵ Smith et al., Intelligibility of sentences recorded from the uterus of a pregnant ewe and from the foetal inner ear, in *Audiology and Neuro-Otology*, 8, 2003, p. 347-353

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Mastropieri D. and Turkewitz G., Prenatal experience and neonatal responsiveness to vocal expressions of emotion, in *Development Psychobiology*, 35, 2001, p. 204-214

chant des voyelles sur lesquelles il ajoute des mélismes mélodiques afin d'exprimer ses émotions, c'est parce que c'est à travers ces voyelles que le message émotionnel est passé pour lui, dans l'ère de la langue préverbale, à l'aube de sa vie.

Finalement, si les bébés sont capables de comprendre le message émotionnel de la voix parlée maternelle, que le "babytalk" accentue, c'est la musicalité de la langue qui leur donne les informations nécessaires afin de comprendre le message affectif. La prosodie, (mélodie, rythme, volume sonore etc.) de la langue parlée les informe précisément de la tonalité émotionnelle de la voix qui parle. Ce n'est pas un hasard si dans le chant, et précisément dans la mélodie, on retrouve les mêmes caractéristiques musicales que la voix parlée utilise pour encoder le contenu émotionnel. L'étude de Juslin³⁶⁸ de l'Université d'Upsalla nous informe, à cet égard, de la manière dont la prosodie musicale se lie à l'expression émotionnelle : dans cette étude, le chercheur a exploré comment les variations dans le tempo, dans le volume sonore, dans le rythme, et dans la hauteur tonale peuvent induire des émotions différentes chez l'auditeur. Le chercheur a invité d'abord des musiciens différents à exprimer des émotions concrètes musicalement, avec leur instrument, et a ensuite analysé leur jeu : quand la colère était exprimée, la musique était jouée fort, avec un tempo rapide et une articulation legato ; pour la tristesse, un tempo lent, une articulation legato et un volume sonore bas étaient choisis ; la joie était exprimée par un tempo rapide, un volume sonore élevé et une articulation staccato et la peur a été associée à un niveau de volume sonore bas, une articulation staccato et un tempo lent. Juslin a trouvé, également, que la grande majorité d'auditeurs (musiciens et non musiciens) auxquels il a fait entendre ces musiques ont identifié l'émotion jouée.

Nous trouvons qu'il y a une analogie impressionnante entre la façon de communiquer l'émotion à travers la musicalité de la voix parlée, sémantique ou non, et la mélodie musicale. Ceci nous montre clairement que l'origine de la prosodie musicale, qui nous transmet le message émotionnel encodé dans la musique, a ses sources dans la prosodie de la langue parlée, qui est elle-même musicale et qui est accentuée dans le "babytalk". Mithen affirme que, puisque le bébé reconnaît d'abord les qualités musicales de la voix et que c'est seulement plus tard dans son évolution que le langage sémantique

³⁶⁸ Juslin P.N., Emotional communication in music performance : a functionalist perspective and some data, in *Music Perception*, No 14, p. 387-418

va naître, ceci impliquerait que, au niveau neuronal, les réseaux du langage seraient construits sur les réseaux déjà élaborés pour traiter la musique³⁶⁹.

Ces arguments confirment notre hypothèse selon laquelle la mélodie, en musique, serait une "sublimation" de la voix préverbale selon les règles esthétiques du phénomène sonore, afin de créer l'expression artistique musicale³⁷⁰. Si pour André Green l'opéra est la sublimation du cri, le chant, lui, serait tout simplement la sublimation de la voix préverbale selon des qualités musicales esthétiquement appréciées, dans un système de règles quasi-universelles du phénomène sonore que nous allons voir par la suite, dans notre étude de l'origine des intervalles des gammes et de l'harmonie³⁷¹. Ce sont ces règles qui seront ensuite exploitées par l'esthétique particulière de chaque genre et de chaque époque pour former le chant comme on le connaît. La voix qui est utilisée dans le chant pour former la mélodie, celle qui nous renvoie à l'affect, est une voix avec les caractéristiques de la communication préverbale : musicale, mélodieuse, chargée de messages affectifs. Avec cette voix préverbale le bébé crée la première mélodie - jeu vocal-espace transitionnel dans le monde du sonore, qui lui servira de premier lien sonore avec le premier objet et le consolera de leur séparation. Ce premier chant symbolisera donc justement l'union avec la mère. L'état de manque, voire de deuil auquel ce bébé fera face plus tard dans la vie, ouvrirait ainsi la voie à la sublimation comme issue possible de la libido dans l'activité artistique — et quel lien serait plus opportun pour se lier à l'objet perdu que la voix, premier lien sonore avec celui-ci ? La "sublimation" du message affectif porté par cette voix préverbale et fortement chargée d'émotions selon les règles sonores universelles et l'esthétique de l'époque et du compositeur nous donnerait la mélodie, porteuse de l'affect dans le chant. La combinaison avec le texte nous donnerait le chant même. Là est l'origine de la mélodie vocale et donc l'origine de la mélodie dans la musique.

Pour résumer, comme nous l'avons développé dans un travail précédent³⁷², la mélodie en musique serait donc une "sublimation" de la voix préverbale, qui nous renvoie à la mère et la première relation d'objet, aboutissement du jeu vocal, phénomène transitionnel qui nous console de son absence et qui nous aide à être seuls et finalement

³⁶⁹ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006, p. 70

³⁷⁰ Dakovanou X., *Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif*, in *Topique No 120, L'Esprit du Temps*, Paris, 2012, p. 21-37

³⁷¹ Voir Partie II., chapitre 4. Origine des intervalles, des gammes et de l'harmonie

³⁷² Dakovanou X., *Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif*, in *Topique No 120, L'Esprit du Temps*, Paris, 2012, p. 21-37

sublimation des pulsions sexuelles destinées à l'objet absent ou perdu. Elle serait la "sublimation" de la voix de la mère introjectée comme «bon objet» dans le sens kleinien. Plaisir auditif et corporel qui pourrait nous renvoyer à la communication non-verbale, mais aussi au jeu du babillage et aux plaisirs et sensations de l'oralité. Une façon de régresser agréablement à ce stade de communication préverbale où l'on n'a pas besoin de recourir à la parole pour se sentir compris, aspiration qui représente, en dernière analyse, la nostalgie de la toute première relation à la mère³⁷³.

Ainsi, nous comprenons mieux pourquoi le chant se charge d'un tel pouvoir affectif pour le chanteur mais aussi pour l'auditeur. Ce dernier va éprouver la catharsis de ses propres sentiments à travers l'identification au chanteur et le message affectif transmis par son chant. C'est pour cela que l'auditeur choisit inconsciemment d'entendre un chant proche de son état d'âme actuel ; cela lui permet de s'y identifier. Et c'est à cause de ce grand pouvoir affectif qu'aujourd'hui il y a des approches en musicothérapie (Reinhart, Bachli, Alvin) qui utilisent les éléments isolés de la musique pour changer l'état d'âme actuel vers un nouvel état d'âme, induit par la musique³⁷⁴. L'auditeur va ressentir dans le chant la transformation des pulsions sexuelles destinées à l'objet, cela va lui rappeler les situations qu'il vit dans sa propre vie et l'aidera à faire ses propres sublimations.

³⁷³ Klein M., *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, Paris, 1968, p. 122

³⁷⁴ Lecourt E., *Actualité et développement de la musicothérapie*, in *La musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, Guilhot M-A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., ESF, Paris, 1984, p.14

3. Origine des intervalles, des gammes et de l'harmonie

Nous avons déjà parlé de l'origine du rythme et de son lien avec les rythmes physiologiques du corps humain qu'on entend depuis la vie intra-utérine. Nous avons aussi analysé l'origine de la mélodie, qui aurait ses sources dans la respiration, dans la voix maternelle entendue déjà in utero et, finalement, dans la voix préverbale, dont elle serait une sublimation.

Mais partout dans la musique, que ce soit dans la succession de sons horizontaux dans l'axe du temps (mélodie) ou verticaux (harmonie occidentale), on retrouve certains intervalles, de différentes hauteurs tonales, qui se succèdent ou qui se superposent. Ceux-là forment les gammes, en mélodie, et les accords, en harmonie. D'où viennent ces intervalles ? Pourquoi utiliser ceux-là, pour créer de la musique, et pas d'autres ? Pourquoi retrouve-t-on les mêmes intervalles sonores dans toutes les musiques du monde ? Quels sont les intervalles "consonants" et ceux qui sont "dissonants", pour notre oreille ? D'où viennent les "règles du jeu" sonore qui définissent quels intervalles feront des gammes et des accords perçus comme de nature musicale ?

La réponse se trouve dans les lois de la physique et de la nature et se conceptualise pour la première fois dans la pensée grecque antique. Dans les pages suivantes, nous allons montrer que les intervalles utilisés en musique partout dans le monde sont les mêmes, que ce soit pour former des gammes mélodiques ou des accords harmoniques : il s'agit des intervalles sonores qui émergent du phénomène acoustique, tel qu'il a été décrit initialement par Pythagore, et qui sont utilisés ensuite à des dosages variés et de diverses façons à travers le monde pour former les différentes musiques de chaque peuple selon l'esthétique et l'époque en question.

3.1. La série d'harmoniques et les intervalles musicaux

Nous allons étudier à présent l'origine des intervalles musicaux, selon les lois de la physique et des mathématiques. Le premier chercheur dans ce domaine a été Pythagore, en Grèce antique, qui a étudié la musique en tant que branche des mathématiques et de la physique, plutôt que comme une science en elle-même, en s'intéressant particulièrement à l'application de ses lois dans la nature et le mouvement des planètes³⁷⁵. Nous avons exposé sa théorie sur l'*Harmonie des Sphères* en Partie I., chapitre 4.1. Pythagore s'est donc intéressé aux rapports d'intervalles entre les sons en étudiant une simple corde qui vibre (le monocorde). Il a exprimé ces rapports avec des valeurs mathématiques et il est arrivé à la conclusion que tous les rapports de sons en symphonie (consonance) pouvaient être exprimés avec les nombres 1, 2, 3 et 4. Pour Pythagore, plus le rapport de deux sons est simple, plus leur intervalle est consonant ; il reconnaît en tant que consonants seulement les intervalles d'octave (*δια πασών συμφωνία*), de quinte (*δια πέντε συμφωνία*) et de quarte (*δια τεσσάρων συμφωνία*), tous les autres rapports de sons étant pour lui dissonants³⁷⁶. Nous allons à présent décrire la série de sons harmoniques, qu'il a originellement découverts.

Chaque son est produit par la vibration d'un médium (par exemple d'une corde), qui passe ensuite en tant qu'onde dans l'air, pour arriver jusqu'à nos oreilles. Chaque son musical a une fréquence dite "fondamentale"³⁷⁷ en acoustique (appelée v pour une longueur de corde l). Simultanément à cette fréquence fondamentale v , comme sur la corde vibrante de Pythagore, sont produits tous les sons "harmoniques" issus des divisions de la longueur initiale de la corde, à cause des nœuds produits par l'onde stationnaire qui la fait vibrer. Ce sont des sons dérivants de la fréquence v initiale, entendus par l'oreille humaine moins fort que celle-ci. Ce sont ces sons qui font qu'un son est perçu par l'oreille en tant que "riche" — un son sans fréquences harmoniques n'existe pas dans la nature et ne peut être produit que par ordinateur³⁷⁸. Quand une simple corde

³⁷⁵ Tiby O., La Musique dans l'Antiquité Classique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 432-33

³⁷⁶ Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p. 21

³⁷⁷ Castellengo M., La perception auditive des sons musicaux, in Zenatti A., *Psychologie de la musique*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1994, p. 56

³⁷⁸ McClellan R., The Healing Forces of Music, Element Inc., Rockport, USA, p. 21

de longueur l vibre, donc, nous obtenons des fréquences dérivées de la fréquence initiale v selon l'ordre suivant, appelé "la série d'harmoniques"³⁷⁹ :

1. l'octave (fréquence $2v$ produite par une longueur de corde $l/2$)
2. la quinte (fréquence $2v/3$, longueur de corde $3l/2$)
3. la quarte (fréquence $3v/4$, longueur de corde $4l/3$)
4. la tierce majeure (fréquence $4v/5$, longueur de corde $5l/4$)
5. tierce mineure (fréquence $5v/6$, longueur de corde $6l/5$)
6. seconde majeure (fréquence $8v/9$, longueur de corde $9l/8$)
7. seconde mineure (fréquence $15v/16$, longueur de corde $16l/15$) etc.

On arrive progressivement à des intervalles de plus en plus petits au fur et à mesure qu'on monte la série d'harmoniques, intervalles qui sont perçus de moins en moins fort par l'oreille humaine. Chaque son harmonique entendu présuppose l'existence de toutes les autres harmoniques qui le précèdent dans le Tableau 4.1., et qui sont produits simultanément avec lui.

Tableau 3.1 : La série d'harmoniques

The diagram shows the harmonic series on a grand staff. The notes are labeled with their interval names and solfège names:

- DO₁ (Fundamental)
- DO₂ (Octave)
- SOL₃ (Quarte)
- DO₄ (Quinte)
- Mi₅ (Tierce majeure)
- SOL₆ (Tierce mineure)
- Sib₇ (Seconde majeure)
- DO₈ (Seconde mineure)
- RE₉ (Tierce majeure)
- Mi₁₀ (Tierce mineure)
- SOL₁₁ (Quarte)
- SOL₁₂ (Quinte)
- LA₁₃ (Tierce majeure)
- Sib₁₄ (Tierce mineure)
- SI₁₅ (Seconde majeure)
- DO₁₆ (Seconde mineure)

Intervals between notes are labeled above the staff:

- DO₁ to DO₂: octave
- DO₂ to SOL₃: quarte
- SOL₃ to DO₄: quinte
- DO₄ to Mi₅: tierce maj.
- DO₄ to SOL₆: tierce min.
- DO₄ to Sib₇: tierce min.
- DO₄ to DO₈: 2nde maj.
- DO₄ to RE₉: 2nde maj.
- DO₄ to Mi₁₀: 2nde maj.
- DO₄ to SOL₁₁: 2nde maj.
- DO₄ to SOL₁₂: 2nde maj.
- DO₄ to LA₁₃: 2nde min.
- DO₄ to Sib₁₄: 2nde min.
- DO₄ to SI₁₅: 2nde min.
- DO₄ to DO₁₆: 2nde min.

A bracket under the first six notes (DO₁ to SOL₆) is labeled "Accord parfait majeur".

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 23

3.2. Origine de gammes mélodiques

Une gamme est une suite de notes d'un système musical donné (mode), comprises dans les limites d'une octave, séparées par des intervalles déterminés et disposées dans l'ordre des fréquences croissantes ou décroissantes (gammes ascendantes ou descendantes)³⁸⁰.

Les notes des gammes ont porté des noms variés dans les musiques des civilisations diverses. En occident et en France, les noms qui désignent les sept notes d'une gamme (*do (ut), ré, mi, fa, sol, la, et si*) ont été inventés par le moine Gui d'Arezzo au XI^{ème} siècle³⁸¹. Les Grecs anciens utilisaient des lettres de l'alphabet pour désigner les notes, tout comme les Anglo-Saxons aujourd'hui (*C, D, E, F, G, A, B*); les Byzantins utilisent les noms *πα, βου, γα, δη, κε, ζω, νη*³⁸² et leur propre notation musicale byzantine a perduré jusqu'à nos jours, et les Indiens appellent leurs notes respectivement *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*³⁸³. Mais même si les notes sont nommées différemment, selon les peuples et les musiques, dans le temps et dans l'espace, les *intervalles* qui séparent ces notes, et qui forment les gammes musicales, sont les mêmes dans toutes les musiques du monde.

Comme nous l'avons démontré dans un travail antérieur³⁸⁴, si nous observons la série d'harmoniques telle qu'elle a été présentée auparavant, nous remarquons que les intervalles sonores décrits représentent tout simplement *les intervalles qui séparent entre elles les notes des gammes musicales*. Ceci dévient évident si on les place dans l'axe horizontal du temps et si nous les entendons non pas simultanément mais comme une succession de sons. Effectivement nous y retrouvons la tonique et l'octave de chaque gamme musicale : il s'agit de la fréquence fondamentale et du premier son harmonique.

³⁸⁰ Source : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/gamme> consulté le 18 avril 2017

³⁸¹ Il s'agit des syllabes de l'hymne des vêpres de la fête de la Naissance de Jean-Baptiste, un texte en latin : **Ut** queant laxis

resonare fibris

Mira gestorum

famuli tuorum

Solve polluti

labii reatum

Sancte Iohannes

Source : Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p. 187-188

³⁸² Μαυροειδής Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999, p. 45

(Μαυροειδής Μ., *Les modes musicales de la Méditerranée de l'Est*, Fagotto, Athènes, 1999, p. 45)

³⁸³ Narasimhan S., *Indian Music*, Veepani Center for Arts, Bangalore, 2003

³⁸⁴ Dakovanou, X., L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore "universel", in *Topique No 132*, L'Esprit du Temps, Paris, p. 145-163

Ensuite, nous retrouvons les intervalles dits "stables" dans presque toutes les gammes du monde : la quinte et la quarte (deuxième et troisième son harmonique). Nous retrouvons plus haut dans la série d'harmoniques la tierce majeure, la tierce mineure et le ton majeur et mineur; même les intervalles avec des quarts de tons y figurent, encore plus haut, dans la série d'harmoniques, comme par exemple le ton mineur de la musique byzantine³⁸⁵. Ainsi nous retrouvons dans la série de sons harmoniques tous les intervalles qu'on utilise en musique pour construire les gammes ! Nous concluons donc que les intervalles sonores utilisés pour créer des mélodies ne sont pas choisis par l'homme au hasard, mais qu'ils suivent un ordre précis qui obéit aux lois naturelles du phénomène acoustique.

Helmholz a développé en 1868 la "*théorie des rapports harmoniques*" : pour lui, deux sons sont consonants si l'un ou plusieurs de leurs harmoniques (jusqu'au 8ème partiel) coïncident³⁸⁶. A propos de la formation des gammes notamment, Darwin cite Helmholz³⁸⁷ pour expliquer pourquoi les hommes et les animaux chantent en utilisant certaines notes et pas d'autres dans la formation de la mélodie, dans les gammes musicales. Selon lui "*l'oreille analyse tous les sons dans les "vibrations simples" qui les composent, bien que nous n'ayons pas conscience de cette analyse. Dans un accord la note la plus basse est généralement la dominante, et les autres, qui sont moins marquées, sont l'octave, la douzième, la seconde octave etc., toutes harmoniques de la dominante fondamentale ; n'importe quel couple de notes de notre gamme possède beaucoup de ces notes harmoniques en commun. Il semble alors très clair que si un animal souhaitait toujours chanter le même chant, il se guiderait lui-même en lançant les unes après les autres des notes qui possèdent des nombreuses harmoniques en commun - c'est-à-dire qu'il choisirait pour son chant des notes qui appartiennent à notre gamme musicale*". Évidemment on ne trouverait pas chez les animaux la même précision musicale que chez les hommes ; notre appareil vocal est d'ailleurs plus précis aussi et nous permet donc de chanter plus "juste" par rapport à ces sons harmoniques que nous entendons depuis l'aube de notre vie. Mais le propos de Halmholz au sujet des animaux peut très bien expliquer le phénomène suivant lequel dans toutes les cultures musicales du monde on

³⁸⁵ Mavroeidis explique que dans la musique byzantine il y a trois types de tons différents : le ton majeur, qui correspond à l'intervalle de seconde majeure de la musique occidentale (exprimé par le rapport 9/8), le ton mineur, un intervalle entre le ton et le demi ton occidental (exprimé par le rapport 11/10) et le ton minime, qui correspond au demi ton occidental et l'intervalle de seconde mineure (exprimé par le rapport 14/13). Μαυροειδής Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999 p. 42-43 (Mavroeidis M., *Les modes musicaux de la Méditerranée de l'Est*, Fagotto, Athènes, 1999) p. 42-43

³⁸⁶ Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p.21

³⁸⁷ Helmholtz, *Théorie Physique de la Musique*, 1868, p. 187 cité par Darwin C.(1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Editions Slatkine, Genève, 2012, p. 688-689

trouve des gammes avec les mêmes "règles fondamentales" : des toniques, des octaves, des quintes etc., comme nous l'avons développé plus haut.

Dans le travail artistique de la création musicale, la voix, qui servira comme ingrédient "de base" pour la formation de la mélodie, sera élaborée selon les règles universelles du phénomène sonore que nous venons d'évoquer mais aussi les préférences esthétiques personnelles du compositeur et de son époque, pour donner un résultat reconnu par l'oreille en tant que mélodieux. D'abord, la hauteur «fondamentale» de la voix parlée³⁸⁸ sera analysée et développée : ce son fondamental, qui sera la «tonique» de notre mélodie, possède en lui «verticalement» — comme tous les sons — les intervalles de la série d'harmoniques qui sont à la base de toute gamme musicale, décrits depuis Pythagore (octave, quinte, quarte, tierce, ton majeur, ton mineur etc.). Si nous prenons les hauteurs toniques de cette analyse et que nous les mettons horizontalement, en transposant sur la fondamentale/tonique l'une après l'autre, nous obtenons les notes de la gamme issues ainsi de cette fondamentale/tonique. Il suffit de rajouter le rythme, et de jouer avec ces éléments en formant l'espace transitionnel du jeu-chant pour créer une ligne mélodique. Avec ces "ingrédients" sonores, la créativité et l'imagination humaine jouent, en les mettant dans des ordres à chaque fois différents pour créer des gammes musicales différentes et des mélodies. Rajoutons l'esthétique de l'époque, l'esthétique personnelle et bien sûr le « message » émotionnel que notre compositeur veut faire passer et nous avons la mélodie. Si là nous rajoutons le texte, nous obtiendrons le chant³⁸⁹.

³⁸⁸ Tarneaud, cité par Cornut G., *La voix*, PUF, Paris, 1983, p.45

³⁸⁹ Dakovanou X., *Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif*, in *Topique No 120, L'Esprit du Temps*, Paris, 2012, p. 21-37

3.3. Origine de l'harmonie

Le mot harmonie (*αρμονία*) est un mot d'origine grecque, issu du verbe *απαρίσκω* qui signifie lier, mettre ensemble, assortir³⁹⁰. Ce terme, originellement utilisé en musique, a ensuite été appliqué à d'autres domaines de l'art mais aussi de la vie quotidienne pour signifier l'idée de beauté, d'apaisement et de paix intérieure ressentie quand les parties d'un tout sont en rapport parfait entre elles³⁹¹.

En Grèce antique, le terme *harmonie* ne désignait pas la même chose que la notion d'harmonie telle qu'elle est utilisée par les musiciens occidentaux d'aujourd'hui. Par ce terme, les Grecs anciens désignaient l'échelle, la gamme des notes : une succession bien ordonnée de sons dans un schème modal ; par exemple l'harmonie dorienne, phrygienne, etc³⁹². L'harmonie serait alors pour eux une succession de sons dans l'axe horizontal du temps, et non pas une superposition verticale de sons (entendus, donc, simultanément) comme le dicte l'harmonie occidentale. Pour les Grecs anciens, les gammes étaient d'ailleurs perçues plutôt comme descendantes en contraste avec la façon dont elles sont perçues aujourd'hui (plutôt ascendantes)³⁹³.

De nos jours, quand on parle d'harmonie en musique occidentale, le terme désigne une réalité complètement différente. L'harmonie ne désigne plus les sons qui se succèdent pour former gammes et mélodies, comme dans l'Antiquité grecque. L'harmonie musicale s'intéresse aujourd'hui à l'axe vertical du temps, et donc aux sons entendus simultanément. Nous allons suivre ici l'analyse harmonique de la musique occidentale historiquement, en nous fondant sur les travaux de Jaques Chailley³⁹⁴. Selon lui, dans le langage musical occidental "*un son n'est pratiquement jamais compris comme un son pur, mais comme un extrait d'un ensemble de sons appelé accord (...). C'est le rapport de cet accord avec ceux qui l'entourent qui constitue l'élément essentiel de la syntaxe musicale*"³⁹⁵". Un accord est une consonance d'au moins trois sons, voire davantage, qui s'entendent simultanément.

³⁹⁰ Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ, Αθήνα, 1998, p.287 (Bampiniotis G., *Lexico tis néas ellinikis glossas*, Centre de Lexicologie, Athènes, 1998, p. 287)

³⁹¹ *Ibid.*, p. 286

³⁹² Tiby O., La Musique dans l'Antiquité classique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 378

³⁹³ *Ibid.*, p. 379

³⁹⁴ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris

³⁹⁵ *Ibid.*, p.1

Selon Chailley, la musique occidentale a évolué vers ce sens vertical de la simultanéité, contrairement à toutes les autres musiques dans le monde. Ce passage de l'horizontalité de la mélodie à la verticalité de l'harmonie s'est fait progressivement dans l'histoire de la musique. Les premières musiques où l'on entend plusieurs voix, et donc aussi des phénomènes de consonance, commencent à s'entendre au Moyen-Age, c'est le début de la polyphonie. Leur évolution est au début contrapuntique³⁹⁶. Nous pouvons observer dans les productions de cette époque que les intervalles sonores perçus en tant que consonants étaient, comme dans la Grèce Antique l'octave, la quinte et la quarte. Ce sont les intervalles dits "stables" dans toutes les musiques du monde. Chailley explique aussi qu'à la fin du Moyen-Age commence à s'entendre un nouvel intervalle sonore qui est progressivement perçu comme consonant dans les notes de passage : c'est la tierce. Depuis, d'autres intervalles se sont introduits progressivement dans la composition musicale et la notion de consonance s'est élargie considérablement jusqu'au XXème siècle. Au XVIème siècle, pendant la Renaissance, nous avons une pensée musicale polyphonique essentiellement contrapuntique qui va évoluer progressivement vers l'harmonie classique. C'est alors que Gioseffo Zarlino, compositeur italien et grand théoricien de la musique, étudie l'harmonie du contrepoint, des consonances³⁹⁷ et des gammes et propose entre autres la division de l'octave en douze intervalles³⁹⁸. Puis la logique de composition dans la musique occidentale commence à se déplacer de l'horizontalité à la verticalité. Selon Chailley, ce changement commence à se faire nettement au XVIème siècle et continue jusqu'à l'ère classique, où l'on commence à pouvoir vraiment parler d'une logique de composition harmonique. Dans cette optique, le morceau de musique est structuré non pas seulement en fonction de l'évolution mélodique mais aussi par rapport à la succession "verticale" des accords. Nous passons d'une écriture à conjonction mélodique à une autre à conjonction harmonique. A ce moment de l'histoire de la musique, la progression harmonique dans la syntaxe musicale suffit à elle seule à justifier une phrase musicale.

L'harmonie commence donc à se développer en tant que science de l'organisation consonante des sons, afin que le compositeur puisse les utiliser pour créer une œuvre musicale. Le premier traité de l'Harmonie reconnu dans toute l'Europe est celui de Jean-

³⁹⁶ c'est-à-dire que les différentes voix sont superposées, chaque voix garde son autonomie mélodique et suit plutôt une logique horizontale que verticale.

³⁹⁷ Il explique notamment la règle de l'époque interdisant les quintes et quarts parallèles.

³⁹⁸ Zarlino, G. (1558), *The Art of Counterpoint : part three of Le Istitutioni Harmoniche*, tr. angl. Marco G., Palisca C., Yale University Press, 1968

Philippe Rameau, publié en 1772³⁹⁹. Rameau reprend les travaux de ses prédécesseurs, notamment Zarlino, mais aussi Descartes, et il systématise les règles afin d'instaurer un ordre et de faire de l'harmonie une science. Il étudie, comme Pythagore, le monocorde. Pour lui, c'est la nature même qui fonde sa théorie et lui permet d'affirmer que l'harmonie est la quintessence de la musique, la mélodie ne faisant que procéder de l'harmonie. Sur ce point, il a été évidemment réfuté par Jean-Jacques Rousseau, son adversaire de l'époque qui considère que la mélodie prime en musique, l'harmonie devant être à son service⁴⁰⁰. Dans son travail, il parle du principe d'équivalence des octaves et du renversement des accords, il décrit l'accord parfait majeur et mineur et pose d'une façon globale et scientifique les bases de l'harmonie classique et de la tonalité. Son ouvrage a été fondamental dans le développement de la musique occidentale et ses principes sont enseignés jusqu'à nos jours dans les conservatoires.

La pensée de Rameau met l'accent sur une certaine "naturalité" de l'harmonie qui nous rappelle la pensée grecque antique. Quel serait alors cet ordre qui définirait les intervalles consonants et dissonants en musique ? Pourquoi une quinte juste est-elle perçue comme consonante et une quarte augmentée, seulement un demi-ton plus bas, fort dissonante, au point d'être appelée par l'église pendant le Moyen-Age "*Diabolus in Musica*"? Il est intéressant de suivre ici l'analyse de Chailley sur l'histoire de l'harmonie dans la musique occidentale qui donne la réponse à cette question. Cet auteur s'est intéressé à l'utilisation des divers intervalles sonores à différentes périodes historiques musicales et il a découvert que l'introduction de différents intervalles, dans la polyphonie au début et dans les accords ensuite, suit un certain ordre. Il écrit : "*Tout se passe, en histoire de la musique, comme si l'évolution du langage était commandée par une progression continue et constante dans l'assimilation instinctive de ce tableau*⁴⁰¹, chacune des tranches s'ajoutant progressivement aux précédentes pour former avec elles une consonance de base. Celle-ci, en progression constante d'une étape sur l'autre, constituera l'élément premier irréductible de l'entendement musical, et l'homme ne cessera dès lors d'en développer les virtualités, les combinant de manière variable avec d'autres principes pour en tirer progressivement tous les éléments de son langage musical : échelles, intervalles, structures. Ces derniers seront d'abord mélodiques, puis

³⁹⁹ Rameau J.P. (1772), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Nabu Press, Paris, 2014

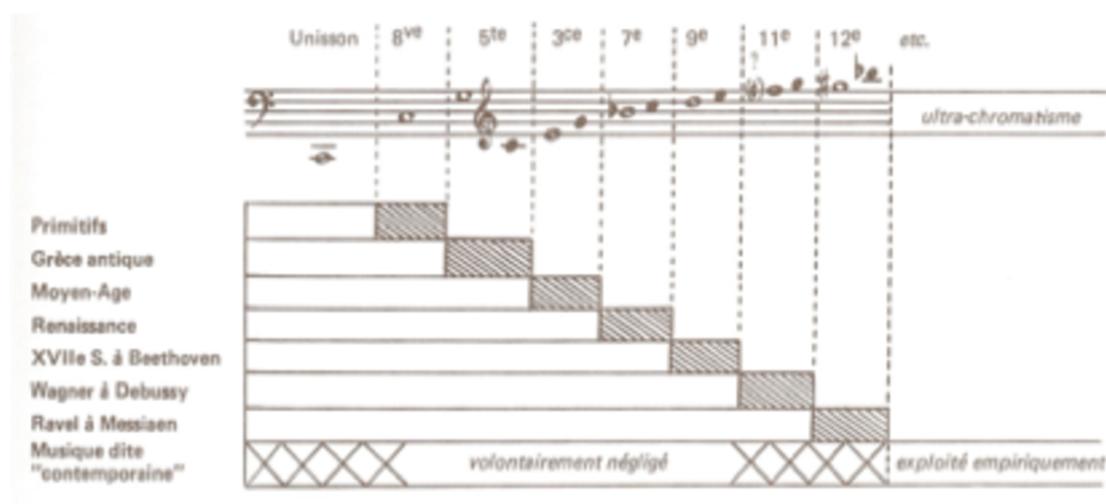
⁴⁰⁰ Rousseau J.J. (1838), *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979

⁴⁰¹ Voir Partie II., chapitre 3.3. , Tableau 3.1. : La série d'harmoniques

*polyphoniques et enfin harmoniques, ce dernier stade restant toutefois réservé à la seule musique occidentale*⁴⁰².

Pour cet auteur, il y a donc un développement chronologique des consonances naturelles qui suit l'ordre de la série d'harmoniques, décrit initialement par Pythagore. Voilà donc l'origine de la "naturalité" de l'harmonie dont parle Rameau. L'évolution du langage harmonique a pour base la perception des intervalles fournis par la série d'harmoniques comme "consonance naturelle", suivant une progression qui correspond à leur ordre d'apparition. Chailley résume sa théorie dans le Tableau 3.3.

Tableau 3.3. : Développement Chronologique des Consonances Naturelles⁴⁰³



L'auteur note ici le laps de temps représenté par chacune des "époques" du tableau. On note une accélération croissante dans l'évolution : des millénaires pour la période primitive où seuls l'unisson et l'octave sont utilisés dans le langage musical ; près de 15 siècles pour la Grèce antique (et le haut Moyen-Age occidental, jusqu'au VIII^e siècle) où octave, quinte et quarte sont utilisées en tant qu'intervalles consonants ; le Moyen-Age occidental du IX^e au XV^e siècle pour l'utilisation courante de la quinte ; un seul siècle (XVI^e) pour la tierce ; un peu plus peut-être pour l'âge de la 7^e ; puis on compte par quarts de siècle voire par décades pour les intervalles qui suivent dans la série d'harmoniques, pour finir au XX^e siècle avec l'utilisation d'intervalles ultra-chromatiques

⁴⁰² Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p.20

⁴⁰³ *Ibid.*, p.23

qui se trouvent en haut du tableau. Selon Chailley, cette progression est difficile à assimiler par la masse des auditeurs qui comprennent donc aujourd'hui difficilement ce qui leur est proposé par les créateurs⁴⁰⁴.

Il est intéressant d'explorer la façon dont ces intervalles sont utilisés dans l'histoire de la composition musicale occidentale. Selon la théorie des rapports harmoniques de Stumpf⁴⁰⁵, deux sons sont d'autant plus consonants que les auditeurs (non formés) les perçoivent comme un son unique (octave : 75 %, quinte : 50 %, quarte : 33 %, tierce : 25 %). Pour lui, la consonance et la dissonance sont des différences quantitatives et non qualitatives.

Chailley explique, à ce propos justement, que l'octave, premier son dans la série d'harmoniques, régnait pendant longtemps en musique comme seul intervalle consonant. Il est perçu quasiment comme une forme d'unisson; c'est le langage instinctif des hommes primitifs, des enfants mais aussi de quelques personnes non éduquées musicalement⁴⁰⁶.

La quinte juste, deuxième son dans l'ordre de la série d'harmoniques est l'intervalle le plus "stable" qu'on trouve, tant dans les modes anciens mais aussi dans l'écriture harmonique. Appelée "dominante" en musique occidentale, elle génère un sentiment de stabilité et de satisfaction, sans doute produit par le fait que c'est un harmonique entendu clairement, vu qu'il est le deuxième de la série, qui est donc très répandu dans la nature et auquel notre oreille est habituée depuis notre naissance. Il semble donc logique qu'il ait été si utilisé, dans les "cadences" de la musique classique entre autres, pour ce sentiment de stabilité et sûreté qu'on lui reconnaît. Divisant l'octave en deux intervalles, une quinte et une quarte, dans l'ordre mélodique pur, les deux intervalles étaient interséparables. Mais cette possibilité cesse lorsqu'intervient l'ordre harmonique, parce que dans la résonance, la quinte ne peut que précéder la quarte. C'est la raison pour laquelle sur les modes anciens la "dominante" pouvait se déplacer volontiers sur la quarte (voir par exemple le mode oriental appelé hicaz où la fonction de dominante est assurée par la quarte⁴⁰⁷), mais s'est fixée exclusivement sur la quinte dans le cadre tonal commandé par l'extension de la consonance de base⁴⁰⁸. Du XII^{ème} au XIII^{ème} siècles nous la retrouvons alors comme

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 23

⁴⁰⁵ Stumpf C., *Tonpsychologie*, 2 vol., Leipzig, 1883-1890; réimpr. Amsterdam, 1965; cité par Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p.21, p. 268

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 26

⁴⁰⁷ Μαυροειδής Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999 p. 42-43 (Mavroeidis M., *Les modes musicaux de la Méditerranée de l'Est*, Fagotto, Athènes, 1999, p. 42-43)

⁴⁰⁸ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 27ss

consonance définitive, tandis que la tierce, majeure ou mineure suivant les degrés, s'introduit peu à peu comme consonance transitoire. La quinte diminuée (ou triton, ou quarte augmentée) par contre, le fameux "*Diabolus in Musica*", fut pendant longtemps rejeté par la musique religieuse de l'époque. Contrairement à l'effet conclusif et apaisant qu'introduisaient la quinte et la quarte justes, cet intervalle évoque une tension pour l'auditeur que l'Eglise a pendant longtemps fuit. Par ailleurs, au Moyen Âge occidental la musique est la voix du divin pour l'Eglise. Être en accord musicalement, à travers l'utilisation de ces intervalles précis signifiait l'accord avec le divin, tandis que l'utilisation d'autres intervalles qui auraient pu créer de la tension chez l'auditeur (comme notamment le "*diabolus in musica*") était strictement interdit. Selon Corbin : "*L'Eglise primitive ne tolère la musique que comme moyen de perfectionnement moral, et comme une partie quelconque du culte divin*"⁴⁰⁹.

L'harmonique suivant dans le tableau est la tierce majeure, et on voit que c'est aussi l'intervalle qui suit, historiquement, dans le développement de la composition musicale occidentale : comme nous l'avons vu auparavant, la tierce est introduite à la fin du Moyen Âge. Depuis le XII^{ème} siècle déjà, elle est utilisée en tant que consonance de passage. Selon un traité de l'époque (Cousemaker, Anonyme 2) la classification des consonances est la suivante : parfaites (octave et unisson), moyennes (quarte et quinte) et imparfaites (tierce majeure et mineure, sixte majeure). L'usage de la tierce est de plus en plus courant au XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, mais elle ne se trouve dans l'accord final qu'à partir du milieu du XVI^{ème} siècle. On arrive alors à la Renaissance, où par exemple Josquin de Près, fameux compositeur flamand de l'époque hésite souvent à conserver la tierce pour conclure et parfois la retire au dernier moment de l'accord final⁴¹⁰!

L'intervalle d'après dans l'ordre des harmoniques est la 7^{ème} diminuée ; elle s'intègre progressivement à la composition occidentale à partir du XVI^{ème} siècle (Renaissance). L'intégration explicite de cet intervalle au langage harmonique ne s'accomplit qu'au début du XVII^{ème} siècle. Lorsque, dans les premières années du XVII^{ème} siècle, l'accord de 7^{ème} fut progressivement introduit dans la composition, il y eut bel et bien un questionnement chez les théoriciens de l'époque, qui le considéraient jusque-là en tant que dissonance nécessitant résolution. Rameau l'analyse

⁴⁰⁹ Corbin S., *Musique Chrétienne des premiers siècles : les plains-chants et le chant grégorien*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, tome I, Gallimard, 1960 p.652

⁴¹⁰ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 34-36

maladroïtement comme une déformation de l'octave et on observe que, bien qu'il l'utilise dans son propre langage musical, comme ses contemporains, il refuse de l'accepter théoriquement⁴¹¹.

Entre le XVII^{ème} siècle et Beethoven, on note l'introduction de la neuvième majeure qui suit dans le tableau de la série d'harmoniques. Elle commence à être utilisée en fonction transitoire dès le milieu du XVIII^{ème} siècle, à l'ère classique (par exemple chez Mozart, dans le *4e Quatuor*), mais la véritable neuvième devient courante en consonance de transition avec Beethoven (par exemple dans la *Symphonie héroïque*, final). L'emploi de la 9^{ème} naturelle est constant au début du XIX^{ème} siècle. Wagner sera le premier à franchir le stade définitif et à enlever à la 9^{ème} de dominante son besoin de résolution au milieu du XIX^{ème} siècle (Par exemple dans *Tristan et Iseut*)⁴¹².

La consonance suivante dans l'ordre d'harmoniques est la 11^{ème} augmentée (un fa dièse bas, ou fa trop haut si on part d'un do comme base...une quarte augmentée), un son difficile à percevoir par une oreille non entraînée explicitement. Elle apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle notamment dans la musique française, chez Bizet (par exemple dans *L'Arlésienne*) et Debussy (par exemple dans *Pelléas et Mélisande*). Cette introduction deviendra plus tard l'un des éléments les plus fréquents de l'expression debussyste, qui est la gamme des tons entiers⁴¹³. Olivier Messiaen est un des rares auteurs à avoir étudié cet accord de façon méthodique.

La 11^{ème} naturelle entrainait à peine dans la voie de l'assimilation que déjà, chez les mêmes auteurs, les effets de la consonance suivante, la 12^{ème} naturelle (sol dièse, quinte augmentée) commençaient à se faire entendre, et ceci parfois même chez les mêmes compositeurs comme Debussy et Ravel⁴¹⁴.

Retournons maintenant aux intervalles ultra-chromatiques du haut du tableau de la série d'harmoniques. Il faut attendre le XX^{ème} siècle pour que la musique occidentale se tourne vers ces sons subtils, ceux qu'on appelle ultra-chromatiques, et qui comprennent des micro-intervalles qui sont plus petits que le demi-ton. Ceux-ci sont connus en musique orientale en tant que quarts de tons. Même s'ils n'apparaissent en musique occidentale qu'au XX^{ème} siècle, ils existaient bien auparavant au sein d'autres musiques dans le monde. Déjà les Grecs anciens, dans le "*genre enharmonique*" de leurs gammes, exploitaient des quarts de tons. Aujourd'hui, on retrouve chez les successeurs historiques

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 43-45

⁴¹² *Ibid.*, p. 59-61

⁴¹³ *Ibid.*, p. 69-71

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 74-75

de cette musique (par exemple dans la musique byzantine, la musique persane, la musique ottomane et arabe) certains de ces intervalles qui continuent à exister parmi les modes et les gammes utilisés. Tous les intervalles usités dans les modes et les gammes musicales sont donc présents dans le tableau de la série d'harmoniques, même les intervalles qui comprennent des quarts de tons⁴¹⁵!

Pour conclure, il est évident que les intervalles utilisés en harmonie, dans la musique occidentale, sont les mêmes que ceux que Pythagore a décrits et qui sont présentés dans le Tableau 3.1. Ces intervalles donnent les gammes de toutes les mélodies musicales du monde dans l'axe horizontal du temps, et ils nous donnent l'harmonie, une fois superposés dans l'axe vertical.

⁴¹⁵ Μαυροειδής Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999, p. 24-32
(Mavrodeidis M., *Les modes musicaux de la Méditerranée de l'Est*, Fagotto, Athènes, 1999, p. 24-32)

III. De la représentation psychique à la représentation musicale

Jusqu'à présent, nous avons étudié l'origine du rythme, de la mélodie et de l'harmonie dans la musique, que nous allons nommer à présent "*structures musicales de fond*"⁴¹⁶ de la représentation musicale. Nous avons vu précisément que le rythme s'enracine dans les premières sonorités des rythmes corporels que le fœtus entend déjà in utero. La mélodie, qui porte l'affect dans la musique, trouve ses origines dans la respiration, dans la voix maternelle entendue aussi depuis l'utérus et dans la voix préverbale, dont elle est une "sublimation"⁴¹⁷. Quant aux gammes mélodiques et aux accords harmoniques, ils se construisent à partir d'intervalles sonores issus du phénomène naturel acoustique, tel qu'il a été analysé par Pythagore, et que nous avons développé dans les pages précédentes.

Nous allons par la suite nous demander *POURQUOI* l'homme a choisi de prendre ces inscriptions sonores primaires, de jouer avec elles, de les les mettre en ordre, de développer ensuite un code de représentation du sonore issu d'eux — qui serait le code musical — et de former avec tous ces éléments un discours musical et un art en soi, qui a pour nom "musique".

Si l'homme dépense son énergie de pensée pour former ces proto-représentations, issues des formes rythmiques ou vocales entendues à l'aube de sa vie, il faudrait que ces "*structures musicales de fond*" puissent codifier quelque chose ; qu'elles aient un sens qui soit utile pour l'homme, pour sa survie et pour son futur développement. Il faudrait encore que le sens que ces "*structures musicales de fond*" encodent soit différent de celui du langage verbal, qui se développera plus tard dans la vie de l'enfant, pour que cela puisse valoir la peine de construire un autre codage en soi, aussi précis que le codage musical, à la base de ces proto-représentations sonores que nous avons évoquées : le rythme, les gammes mélodiques et les accords d'harmonie.

Pour ces raisons, il est indispensable de questionner maintenant le lien du code musical avec le sens. C'est la tâche à laquelle nous nous attellerons dans les pages suivantes. Nous allons questionner la capacité de la musique à encoder du sens, et nous allons examiner quelles informations sont les plus susceptibles à être encodées par le

⁴¹⁶ Nous entendons en tant que "*structures musicales de fond*" les structures élémentaires musicales du tempo, du mode, du rythme, de l'harmonie etc., et non pas la structure complexe d'une œuvre musicale achevée qui se compose de phrases distinctes, paragraphes, parties etc. Ces structures basiques musicales seraient l'équivalent du "mot" pour le langage verbal.

⁴¹⁷ Dakovanou X., Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique No 120*, 3/2012, L'Esprit du Temps, Paris, 2012, p. 21-37; aussi Partie II. Chapitre 2.3 de cette thèse.

code musical, par rapport à celles qui sont les plus susceptibles à être encodées par le code verbal, dans la communication humaine.

Finalement, nous allons conclure cette partie par une réflexion psychanalytique, en proposant une métapsychologie de la représentation musicale qui utilise les trois espaces psychiques proposés par Piera Aulagnier (originaire, primaire et secondaire). Nous allons examiner comment la représentation psychique — et la représentation musicale — commencent à se former déjà in utero, comment elles s'affinent dans le développement de l'enfant et de l'homme adulte jusqu'à former le code musical et comment, finalement, la structure psychique se reflète dans la structure musicale (Edith Lecourt).

1. La représentation musicale : sens et émotion

Selon Freud⁴¹⁸, l'œuvre d'art lève le refoulement chez le spectateur, l'auditeur ou le lecteur : l'effet cathartique que décrit Aristote pour la tragédie grecque est donc valable pour tous les arts, y compris la musique. Freud argumente que le plaisir esthétique lié à l'art serait d'abord un plaisir lié à la forme de l'œuvre (plaisir d'ordre préconscient), associé à un plaisir plus profond provenant d'une libération des sources pulsionnelles inconscientes. Il écrit : "*l'artiste aspire d'abord à une autolibération et fait partager celle-ci, par l'intermédiaire de son œuvre, aux autres hommes qui souffrent des mêmes désirs réfrénés (...) Il n'est pas difficile à la psychanalyse de montrer, à côté de la participation manifeste au plaisir artistique, une participation latente, ô combien plus active, provenant des sources cachées de la libération des pulsions*"⁴¹⁹. L'auditeur ou spectateur, à travers l'identification, expérimente ainsi un effet cathartique. Mais l'expérience d'identification en musique présuppose que l'auditeur puisse d'abord reconnaître et comprendre le sens du discours musical; dans un deuxième temps il lie ceci à ses expériences et émotions personnelles et dans un troisième temps il s'identifie avec le sens compris du discours musical, afin que les phénomènes de catharsis puissent avoir lieu.

Freud admet, effectivement, dans *Le Moïse de Michel Ange*, que c'est parce qu'on comprend *l'intention* de l'artiste et qu'on s'identifie à son vécu que l'on est si profondément ému par l'art : "*à mon sens, ce qui nous empoigne si violemment ne peut être que l'intention de l'artiste, autant du moins qu'il aura réussi à l'exprimer dans son œuvre et à nous la faire saisir. Je sais qu'il ne peut être question ici, simplement, d'intelligence compréhensive ; il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur (...) Mais pour deviner cette intention, il faut que je découvre d'abord le sens et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre, par conséquent que Je l'interprète. Une telle œuvre d'art peut donc exiger une interprétation ; ce n'est qu'après l'accomplissement de celle-ci que je pourrai savoir pourquoi j'ai été la proie d'une émotion si puissante*"⁴²⁰. C'est la compréhension et l'interprétation du sens

⁴¹⁸ Freud S. (1913), L'intérêt de la psychanalyse, in *Résultats, Idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984, p. 187-213

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 210

⁴²⁰ Freud S. (1914), *Le Moïse de Michel-Ange. L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 83

encodé dans l'art, donc, qui nous révèle l'intention de l'artiste et qui nous permet l'identification et l'émoi.

Par définition, l'art est effectivement lié à sa capacité de représentation⁴²¹, fonction que l'on retrouve bien entendu dans la musique. Pour Segal⁴²², tout art symbolise quelque chose, l'artiste fabrique des symboles. Nous pensons que, comme le propose Kaës pour le travail du rêve, il y aurait aussi dans la musique "*la capacité de figuration, de dramatisation et de symbolisation des troubles qui se produisent sur les frontières intrapsychiques et intersubjectives*"⁴²³. Selon le même auteur, "*toute médiation interpose et rétablit un lien entre la force et le sens, entre la violence pulsionnelle et une figuration qui ouvre la voie vers la parole et l'échange symbolique*"⁴²⁴. Chouvier a aussi proposé des écrits intéressants au sujet du symbole dans l'activité créatrice : "*Le symbole est par nature et par définition même un accordeur, il réalise le passage du monde du dedans au monde de dehors, il organise l'accord (déjà il le rend possible) entre la réalité du manifeste et celle non moins présente du latent*"⁴²⁵. Selon le même auteur, l'activité créatrice porte une dimension signifiante : tous les modes d'expression relèvent du sens⁴²⁶. Nous pensons que dans la musique il y aurait, de même, ce lien entre la force pulsionnelle et la figuration qui passe par le code musical pour devenir rythme, mélodie ou harmonie, qui forme des phrases, des paragraphes et des œuvres entières d'un discours musical et qui ouvre la voie vers l'échange symbolique et le sens.

Selon Michels⁴²⁷, la musique contient deux éléments : le matériau acoustique et l'idée. Pour pouvoir être le support de l'idée, le matériau acoustique doit subir une préparation, par un choix sonore et une mise en ordre. Imberty, en accord avec Freud, nous précise que, à travers l'interprétation des significations en musique (la forme musicale) nous cherchons à comprendre le sens et l'intention profonde du compositeur : "*toute œuvre musicale se prête à l'interprétation qui déplace l'intérêt des significations au*

⁴²¹ Cross I., Tolbert E., Music and Meaning in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 29

⁴²² Hanna Segal défend également l'idée que toute création artistique serait une tentative, consciente ou inconsciente, de la part du créateur, de recréer un monde perdu. Elle fonde cette idée dans la notion kleinienne de réparation de la position dépressive. (Segal H., *Délire et créativité*, ed. Des Femmes, Paris, 1987)

⁴²³ Kaës R., Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires, in *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002, p. 20

⁴²⁴ *ibid.*, p. 13

⁴²⁵ Chouvier B., Le médium symbolique, in *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002,

p.3

⁴²⁶ *ibid.*, p.3

⁴²⁷ Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p. 11

sens, c'est à dire à l'intention créatrice elle-même"⁴²⁸. Les mots et les représentations évoqués chez l'auditeur par la musique renvoient donc à l'intention créatrice inconsciente du compositeur. Comme l'écrit, également, Rosolato : "*les sons entendus passivement rejoignent un chant précurseur, qui se prépare à prendre forme à travers des réminiscences, et qui trouve sa voix dans une oscillation entre l'intérieur et l'extérieur*"⁴²⁹.

L'impact d'une écoute musicale chez l'auditeur (et donc sa réponse aux stimuli des représentations musicales d'une œuvre donnée) dépend de plusieurs facteurs. Le contexte social, la culture musicale de l'auditeur, sa personnalité, l'heure de l'écoute mais aussi l'humeur de l'auditeur avant celle-ci sont quelques un des facteurs qui influencent la perception musicale d'un morceau. Cette complexité rend l'écoute musicale personnelle et subjective. Néanmoins, de nombreuses études relevant du champ des sciences cognitives se penchent sur l'impact de la musique sur l'émotion et affirment que les réponses affectives à une œuvre musicale sont uniformes chez la grande majorité des sujets⁴³⁰. Des données neuroscientifiques sur le domaine du rapport entre musique et sens confirment aussi le fait que la musique encode un sens précis. Une étude importante de Koelsch et ses collaborateurs⁴³¹ dans ce domaine nous montre clairement que l'écoute musicale entraîne un chemin cérébral d'analyse sémantique qui est utilisé également dans l'analyse linguistique. Par ailleurs, selon la même étude, 80% des auditeurs associent des passages musicaux écoutés à des mots similaires, ce qui signifie qu'il y a un lien assez fort entre le sens musical suggéré et le sens verbal. Ces résultats semblent logiques, puisqu'un morceau de musique est composé par un créateur qui a évidemment mis sa propre intention dans son œuvre. C'est l'identification de l'auditeur à cette intention du compositeur qui est responsable du fait que la majorité de son public ressente quelque chose de semblable en écoutant sa musique.

En France, Verdeau-Paillès dans son travail sur "*Le bilan psychomusical et la personnalité*", qui est une méthode de musicothérapie réceptive ressemblant à un test projectif qui utilise l'écoute d'extraits musicaux, applique cliniquement le fait qu'un morceau de musique génère des émotions semblables pour la majorité des auditeurs d'une même

⁴²⁸ Imbert M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris, 1979, p. 36

⁴²⁹ Rosolato G., Répétitions, *Musique en Jeu*, 9, p. 33-44, p. 42, cité par Imbert M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris, 1979, p. 36

⁴³⁰ Gatewood (1927), Hevner (1936), Capurço (1952) et Catell (1953) cités par Lecourt E., Actualité et développement de la musicothérapie, in *La musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, Guilhot M-A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., ESF, Paris, 1984, p.42

⁴³¹ Koelsch S., Kasper E., Sammler D., Schultze K., Gunter T. and Frederici A., Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing, *Nature Neuroscience*, 7(3), 2004, p. 302-307

culture : l'auteur parle d'une "tonalité affective" de chaque morceau utilisé lors de l'écoute musicale de son bilan psychomusical⁴³². Notre expérience clinique de l'application de la première partie du protocole du Musicodrame analytique⁴³³, qui utilise une écoute musicale au sein d'un groupe, nous montre que suite à l'écoute d'une œuvre de musique on peut observer, chez la majorité des sujets du groupe, non seulement une "tonalité affective" mais également une "tonalité thématique" semblable. Cette dernière se manifeste à travers les écrits, les dessins et les verbalisations du groupe.

Dans le domaine de la psychologie de la musique, selon Cross et Tolbert, la majorité des études interdisciplinaires montrent que la musique est pleine de sens — indépendamment du fait de la considérer en tant qu'objet esthétique, commodité culturelle, ou processus social⁴³⁴. Le sens que la musique contient dans ses formes sonores peut varier considérablement entre les différentes sociétés et même au sein d'une même société ; il dépend beaucoup du contexte social. Comme Titon et Slobin le notent en parlant du sens dans la musique : "*La Musique est universelle, mais son sens ne l'est pas*"⁴³⁵.

Michel Imberty a fait de nombreuses recherches autour de la question de la sémantique psychologique de la musique⁴³⁶. Il admet en principe, suivant son maître Robert Francès que la musique est expressive et que cette expressivité peut être verbalisée par un auditeur; par conséquent elle est explicitement descriptive au niveau du langage verbal. En ce qui concerne la relation entre le langage musical et le langage verbal, il suggère le fait que la forme musicale traduit le sens (représentations intérieures ou culturelles définies) avec une polysémie, donc d'une façon différente du langage verbal qu'il désigne comme trop précis. Pour lui, ledit langage est objectif tandis que l'art n'exprime que des expériences subjectives complexes qui ne peuvent pas être validées par la connaissance objective des choses et des faits que le langage désigne à la pensée. Il est impossible d'établir une correspondance terme à terme entre musique et langage. Mais il admet que pour que le sens musical soit manifeste, accessible à la fois au sujet et à l'observateur, il faut qu'il soit désigné par un discours signifiant et c'est là où intervient

⁴³² Verdeau-Paillès J., *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Fuzeau, Paris, 2004, p. 105

⁴³³ Dakovanou X., *Le Musicodrame Analytique : entre musique et psychanalyse, une application clinique*, in *Revue Topique*, No 129, 4/2014, L'esprit du Temps, Paris, p. 69-86; voir aussi Partie V. de cette thèse

⁴³⁴ Cross I., Tolbert E., *Music and Meaning*, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, p. 32

⁴³⁵ Titon J.T., Slobin M., *The music-culture as a world of music*, in Titon J.T., *Worlds of Music : an Introduction to the music of the world's peoples*, p. 1-15, Schirmer Books, New York, 1996, p.1

⁴³⁶ Imberty M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris, 1979

l'interprétation verbalisée. Il écrit : "*les mots dénotent leur propre signifié, et celui-ci connote la forme musicale*"⁴³⁷. Finalement, il conclue que "*La recherche du sens doit être la recherche de cette structure intentionnelle du sens qui résulte du fonctionnement symbolique de la musique, et non la recherche s'une correspondance terme à terme entre deux systèmes de significations*"⁴³⁸.

D'ailleurs, en ce qui concerne finalement la question esthétique, « aimer » un certain morceau musical est finalement lié à sa compréhension : des études faites dans le champ de la psychologie de la musique montrent qu'un morceau de musique appartenant à un genre familier génère chez l'auditeur des attentes basées sur la reconnaissance des facteurs communs de ce genre, ce qui détermine la réponse émotionnelle et esthétique à son écoute⁴³⁹. Le philosophe esthéticien de la musique Stephen Davies semble être d'accord avec cette vision, puisqu'il affirme qu'un élément critique de l'aspect esthétique musical est la "*réponse de compréhension*" chez un auditeur. Celle-ci demande la capacité de ressentir une cohérence prévisible dans le flux de la pièce musicale entendue⁴⁴⁰.

La musique porte, donc, du sens. Mais quel est ce sens porté en musique, et de quoi diffère-t-il du sens porté par le langage ? Si l'information concrète, nécessaire à la communication, est si efficacement portée par le langage verbal, qui semble être plus précis en ce qui concerne la transmission sémantique exacte⁴⁴¹, pourquoi est-ce que l'homme aurait besoin, en plus, du code musical, dans toutes les civilisations et partout dans le monde ?

Même si, comme nous l'avons argumenté, la musique porte du sens, on lui attribue plutôt, partout dans le monde et à travers le temps, l'expression des émotions. Ceci a été montré par plusieurs études de différentes disciplines. Le musicologue reconnu Deryck Cooke argumente le fait que la musique est la langue des émotions⁴⁴² et la philosophe Langer a suggéré que la musique peut révéler la nature des émotions humaines d'une

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 17

⁴³⁸ *Ibid.*, 18

⁴³⁹ Meyer (1956) et Tillman et al. (2000), cités par Stevens C. and Byron T., Universals in music processing, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p.18

⁴⁴⁰ Cross I., Tolbert E., Music and Meaning, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 28

⁴⁴¹ Koelsch S., Kasper E., Sammler D., Schultze K., Gunter T. and Frederici A., Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing, *Nature Neuroscience*, 7(3), 2004, p. 302-307

⁴⁴² Cooke D., *The language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1959, p. 32-33 cité par Gabrielson A., The relationship between musical structure and perceived expression, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 142

façon si précise et véritable que le langage verbal ne peut s'en approcher⁴⁴³. Le paléanthropologue Mithen⁴⁴⁴ fait l'hypothèse que la musique serait un système de communication qui a été développé chez l'homme principalement pour exprimer des émotions. Pour cet auteur, la musique serait une branche qui a évolué à partir d'un ancêtre commun de la musique et du langage qu'il appelle "HmMMM". La musique et le langage se seraient séparés à partir de cet ancien système de communication il y a 200.000 ans. Enfin, nous-même, nous avons montré que la mélodie encode l'émotion en musique et, plus précisément, que l'émotion pure s'exprime plutôt à travers les mélismes de la mélodie, souvent sur des onomatopées sans sens⁴⁴⁵.

Depuis le début du siècle dernier, plusieurs études dans le domaine de la psychologie de la musique expliquent la capacité de celle-ci à provoquer des émotions et étudient précisément la capacité de la structure musicale à faire naître certaines émotions et pas d'autres. Schoen and Gatewood⁴⁴⁶ ont étudié les émotions qui seraient provoquées par l'écoute musicale. Henver⁴⁴⁷ a fait l'étude la plus ancienne et la plus connue qui a essayé de créer une taxonomie entre musique et émotion, afin de "qualifier" au niveau affectif la musique. La tonalité⁴⁴⁸, l'harmonie⁴⁴⁹, le tempo⁴⁵⁰, le mode⁴⁵¹ et d'autres éléments distincts de la structure musicale ont été étudiés pour leur influence sur l'affect humain. Soyons plus précis, en analysant des données récentes dans ces domaines.

Le tempo en musique est considéré comme un élément décisif pour affecter l'expression émotionnelle : un tempo rapide peut être associé à l'expression de la joie, du bonheur, mais aussi de la colère ou de la peur, tandis qu'un tempo lent peut être associé à

⁴⁴³ Langer S.K., *Philosophy in a new key*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1957 cité par Gabrielson A., *The relationship between musical structure and perceived expression*, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 142

⁴⁴⁴ Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, Phoenix, Orion Books, London, édition 2006; voir aussi Partie I. chapitre 1.3. de cette thèse

⁴⁴⁵ Dakovanou X., *Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif*, in *Revue Topique No 120*, 3/2012, L'Esprit du Temps, Paris, 2012, p. 21-37; voir aussi et aussi Partie II. Chapitre 2.1. de cette thèse.

⁴⁴⁶ Schoen M. and Gatewood E.L. (1927), *The mood effects of music*, in Schoen M., *The Effects of Music*, International Library of Psychology, 1999

⁴⁴⁷ Henver K., *Experimental studies of the elements of expression in music*, *American Journal of Psychology*, 48, p. 246-268

⁴⁴⁸ Revesz G. (1946), *Introduction to the Psychology of Music*, New York, Dover Publications, 2001

⁴⁴⁹ Francès R., *Psychologie de la Musique*, PUF, Paris, 1972

⁴⁵⁰ Imberty M., *Signification and Meaning in Music (in Debussy's preludes pour le piano)*, Groupe de recherches de sémiologie musicale, Faculté de Musique de Montréal, Université de Montréal, 1976

⁴⁵¹ Henver K., *Experimental studies of the elements of expression in music*, *American Journal of Psychology*, 48, p. 246-268

l'expression du calme et de la sérénité mais aussi de la tristesse, de l'ennui ou du dégoût⁴⁵².

En ce qui concerne le mode, en musique occidentale le mode majeur est associé à la joie, la grâce, la sérénité tandis que le mode mineur peut être associé à la rêverie, la tristesse, la tension, la colère⁴⁵³. L'expression émotionnelle est plus compliquée dans les musiques modales, puisque chaque mode a des caractéristiques propres : par exemple dans la musique hindoustanie, chaque mode (raga) non seulement exprime une émotion précise mais aussi une situation sensorielle, et est lié à une heure de la journée concrète où il doit être joué⁴⁵⁴.

En ce qui concerne la tonalité, il semble que les mélodies qui sont composées afin d'être joyeuses et apaisantes sont tonales, alors que les mélodies qui évoquent la colère pourraient être atonales; les mélodies tristes et celles qui évoquent la colère utilisent l'harmonie chromatique⁴⁵⁵.

Des musiques qui sont jouées avec un volume sonore fort peuvent être associées à l'expression de l'intensité, de l'excitation, de la joie mais aussi de la tension et de la colère tandis qu'un volume sonore bas peut être associé à la douceur, la paix, la tendresse mais aussi la tristesse ou la peur⁴⁵⁶.

La hauteur tonale influence aussi la perception : les notes aiguës sont le plus souvent associées à l'expression de la joie, de l'excitation, de la surprise, de la rêverie, de l'activité mais aussi de la peur et de la colère tandis que les notes graves peuvent être associées à la tristesse, l'ennui mais aussi au plaisir⁴⁵⁷.

Dans la construction mélodique, l'utilisation de grands intervalles comme la quinte ou même l'octave est perçue comme positive et forte, tandis que la succession de petits intervalles est perçue comme triste. Une grande tessiture du mouvement mélodique peut être associée à la joie mais aussi à la peur, une petite tessiture à la tristesse, l'expression émotionnelle ou bien à la tranquillité. Une mélodie ascendante peut être associée à la joie, la sérénité, la surprise, la tension, mais aussi à la peur et à la colère, tandis qu'un

⁴⁵² Gabrielson A. and Lindström E., The influence of musical structure on emotional expression, in Juslin P.N. and Sloboda J.A., *Music and Emotion : Theory and Research*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 223- 248

⁴⁵³ Gabrielson A., The relationship between musical structure and perceived expression, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 143

⁴⁵⁴ Narasimhan S., *Indian Music*, Veepani Center for Arts, Bangalore, 2003, p. 36

⁴⁵⁵ Thompson W.F. and Robitaille B., Can composers express emotions through music? *Empirical Studies of the Arts*, 10, 1992, p. 79-89

⁴⁵⁶ Gabrielson A., The relationship between musical structure and perceived expression, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 143

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 144

mouvement mélodique descendant peut être associé à l'excitation, la grâce, la vigueur mais aussi la tristesse, l'ennui ou le plaisir⁴⁵⁸.

En ce qui concerne l'harmonie, une harmonie simple et consonante est perçue comme joyeuse, gracieuse, sereine, sérieuse et majestueuse tandis qu'une harmonie complexe et dissonante est liée à l'expression de l'excitation, la tension, la vigueur, la colère, la tristesse ou le mécontentement⁴⁵⁹.

L'articulation staccato peut être associée à la gaité, l'énergie, l'activité mais aussi à la peur et la colère, tandis que l'articulation legato le sera à la tristesse, la tendresse, la douceur⁴⁶⁰.

Enfin, l'expression émotionnelle perçue à l'écoute d'une œuvre musicale est le résultat d'une association de plusieurs facteurs de tous les éléments structurels de la musique qui peuvent fonctionner d'une façon synergique ou additive⁴⁶¹.

La musicologie s'est aussi intéressée aux représentations musicales et aux émotions qu'elles peuvent encoder, en analysant les codes symboliques et ce qu'ils signifient dans l'expression musicale. L'ethnomusicologue français Luc Charles-Dominique a récemment consacré plusieurs ouvrages à l'étude approfondie du sujet⁴⁶². Il montre par exemple que dans la musique occidentale la souffrance et la déchirure sont complètement codifiées dans la musique et donc largement prévisibles, d'autre part que l'expression musicale des affects passe par la déstabilisation des langages musicaux et que ceci est valable aussi pour les musiques non-occidentales chargées de souffrance, comme par exemple le blues, le rébétiko, le fado et le flamenco⁴⁶³. Citons aussi les travaux de Zenatti⁴⁶⁴ et de Meyer⁴⁶⁵ sur le codage musical de l'expression des affects, mais aussi de Tagg⁴⁶⁶ concernant l'analyse musicale des codes mélodiques traduisant l'angoisse. Dans tous ces travaux, il est évident qu'il existe un codage symbolique musical qui peut traduire

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 144

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 144

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 144

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 145

⁴⁶² Charles-Dominique L., *Musiques savantes, musiques populaires : les symboles du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS, 2006 et aussi Charles-Dominique L., *La mort et le sonore dans la France médiévale et le baroque*, Frontières vol.20, No2, print. Université de Québec, Montréal, 2008

⁴⁶³ Charles-Dominique L., Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure, in *Insistance No 5, L'inconscient et ses musiques*, Editions Érès, 2011, p. 83-96

⁴⁶⁴ Zenatti A. (sous la direction de), Goût musical, émotion esthétique, dans *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994, p. 177-204

⁴⁶⁵ Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Londres, The University of Chicago, 1956

⁴⁶⁶ Tagg P., Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L'expression musicale de l'angoisse, in J.-J. Nattiez (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, 5. L'Unité de la Musique, Arles-Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007, p.743-772

des affects et même des idées, mais que ceci n'est compréhensible qu'au sein de la culture d'appartenance. Cependant, ce sens codé dans les formes musicales serait apparemment moins déterminé que celui codé dans le langage verbal. Imberty y rajoute que finalement le rapport entre telle consonance ou dissonance harmonique et telle ou telle émotion relève d'une convention qui est apparue à un moment donné de l'histoire de la musique⁴⁶⁷.

La psychanalyse s'est de son côté également intéressée à l'analyse des représentations musicales en tant que porteuses de sens. Théodore Reik croyait que la structure musicale pouvait représenter des sentiments : il suggère l'idée que le matériel inconscient puisse émerger parfois en tant que mélodie plutôt qu'en tant que mots, pour la raison que la première indiquerait mieux les états d'âme et les émotions inconnus⁴⁶⁸. Edith Lecourt a également travaillé sur l'analyse de la structure musicale et son analogie avec la structure psychique⁴⁶⁹. Elle souligne particulièrement la possibilité pour la musique d'exprimer la dimension relationnelle, à cause de sa structure verticale : la simultanéité des sons dans l'axe du temps. André Green, de son côté, souligne le lien entre l'affect — porté par la voix — et le concept, porté par les mots dans le langage, dans le but de souligner le lien affect-concept qui sont si souvent dissociés en psychanalyse; nous pensons que son approche est très pertinente dans le discours musical. Il écrit : "*Les linguistes ont minimisé le rôle de la voix, souvent pour se lancer dans la spéculation du seul concept. Ils ont "abstractivé" la voix, alors qu'elle est le mode de transmission de l'affect (...) Lacan est passé à côté, en pratiquant une surenchère sur le concept, séparant la représentation de son quantum affectif et scindant l'affect de son corrélât, comme il a aussi séparé le signifiant du signifié (...) La pensée-son suppose le lien affect-concept*"⁴⁷⁰.

Pour conclure cette analyse, nous pouvons affirmer que la musique porte un sens précis, très codifié, qui peut être traduit dans le langage des mots avec une grande homogénéité parmi les auditeurs d'une œuvre, puisque 80% reconnaissent le même sens et décrivent la musique avec des mots similaires, pour une œuvre donnée. Mais ce sens n'est jamais traduisible mot à mot. Si on regarde attentivement toutes les études citées auparavant, nous voyons que la structure musicale, à un niveau de "*structures musicales*

⁴⁶⁷ Imberty M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris, 1979, p. 7

⁴⁶⁸ Reik T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972

⁴⁶⁹ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994; Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005

⁴⁷⁰ Green A., *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*, Paris, PUF, 2002, p. 278-279

de fond», encode, non pas du sens précis au niveau de l'information, comme le langage, mais, très précisément et efficacement :

1. *Des émotions*, Par exemple : joie, tristesse, colère, peur, angoisse etc
2. *Des sensations corporelles, surtout kinesthésiques et tactiles, mais aussi gustatives ou visuelles*. Par exemple : légèreté, tendresse, douceur, tension, luminosité etc.
3. *Des idées abstraites qui peuvent désigner des situations liées à ces émotions ou sensations décrites auparavant*. Par exemple :
 - *Activité* : idée abstraite qui décrit une situation corporelle basée sur des sensations *kinesthésiques de mouvement rapide*.
 - *Sérénité* : *idée abstraite qui décrit des états émotionnels de détente, tranquillité etc.*
 - *Sur le même modèle*, la musique désigne très efficacement par exemple la paix, la liberté, l'enfermement, la désorganisation etc.
4. *Le vécu relationnel de l'homme*⁴⁷¹. Par exemple : être ensemble, être porté, être vu/entendu, être séparé etc.

Posons-nous à présent la question de savoir POURQUOI le sens précis que la musique encode — plus efficacement que le langage verbal — porte principalement sur ces domaines.

⁴⁷¹ La capacité du discours musical à encoder précisément la dimension relationnelle du vécu de l'homme sera démontrée dans la suite de cette même Partie III, chapitre 3. Le code musical, reflet du processus de subjectivation.

2. Des sonogrammes au code musical :

Une métapsychologie de la représentation musicale

2.1. Les sonogrammes et l'originaire (P. Aulagnier)

Si la musique encode avec grande précision les émotions, les sensations corporelles et les idées abstraites qui dérivent des celles-ci, ce n'est pas un hasard. Ceci est dû au fait que les proto-représentations du sonore au niveau intra-utérin symbolisent exactement ces choses. Nous pensons que l'aube de la représentation musicale se trouve dans les sonorités de la vie intra-utérine et dans les émotions et sensations que celles-là peuvent faire émerger au fœtus. Notre hypothèse serait que les "*structures musicales de fond*" qui constituent la base de la musique (les schémas de rythme, de mélodie, d'harmonie etc) auraient leurs sources dans des expériences sonores et kinesthésiques fœtales, qui seraient associées à des proto-émotions et sensations éprouvées dans l'utérus. Nous proposons d'introduire une notion qui peut décrire ces proto-représentations du sonore et qui serait l'ancêtre du code musical à venir chez l'homme : il s'agit de la notion des *sonogrammes*, en écho avec celle des pictogrammes que Piera Aulagnier⁴⁷² avait introduite pour décrire l'activité représentative de l'espace psychique de l'originaire. Le début de notre vie psychique se placerait donc, non pas dans la rencontre bouche-sein qui a lieu après la naissance mais bien avant, dans la rencontre de la zone sensorielle auditive avec des stimuli sonores entendus dans l'utérus, qui s'accompagne d'états affectifs concrets liés à la circulation hormonale dans le sang de la mère. Les sonogrammes seraient la première représentation mentale de notre psyché et l'ancêtre de ce qui deviendra chez l'homme le code musical. D'un autre côté, les premières représentations des sensations tactiles, proprioceptives, coenesthésiques, kinesthésiques, posturales et d'équilibration qui sont aussi perceptibles dans l'utérus, donneraient une autre forme de signifiants archaïques : ce que Didier Anzieu a nommé les signifiants formels⁴⁷³. Lheureux-Davidse explique, d'ailleurs, que les vibrations sonores et les mouvements maternels ressentis in utero par le fœtus font partie de la sensorialité

⁴⁷² Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975

⁴⁷³ Anzieu D., Les signifiants formels et le Moi-peau, in *Les enveloppes psychiques* (ouvrage collectif), Dunod, Paris, 1987, p. 1-22

archaïque qui précède, même, les proto-inscriptions du sonore et de la voix⁴⁷⁴. Elle montre d'une façon émouvante comment un travail clinique est possible chez certains enfants autistes qui non seulement n'ont pas accès au langage verbal mais aussi qui vivent le sonore en tant qu'intrusif et menaçant : elle propose un travail thérapeutique qui passe d'abord par un dialogue par les mouvements, par le plaisir sensoriel buccal des vibrations vocales et par le jeu sonore avec le thérapeute, afin d'accéder finalement à l'émergence de la voix parlée⁴⁷⁵.

En proposant une métapsychologie de la représentation pour la pensée humaine, Piera Aulagnier⁴⁷⁶ décrit trois espaces psychiques distincts : *l'originnaire* (contenant les phénomènes représentables, qui est l'espace du pictogramme), le *primaire* (contenant les phénomènes figurables, qui est l'espace du phantasme; l'apparition de l'image de mot se fait dans cet espace) et le *secondaire* (l'espace des phénomènes pensables, représentés par la parole sémantique, espace de la représentation idéique ou l'énoncé)⁴⁷⁷. Elle appelle, respectivement, les instances résultant de la réflexion de ces activités sur elle-même le *représentant*, le *phantasme* ou le *metteur en scène*, et l'*énonçant* ou le *Je*. Ces espaces psychiques apparaissent successivement chez l'homme ; cependant la mise en place d'un nouveau fonctionnement ne réduit pas au silence les deux autres. Un postulat structural ou relationnel ou causal spécifie chaque système, et définit selon quelle loi fonctionne la psyché à ce stade de son développement⁴⁷⁸ : le processus originnaire fonctionne selon le postulat d'auto-engendrement, parce que la psyché à ce stade ne reconnaît pas la dualité. Le primaire fonctionne selon le postulat que tout existant est un effet du tout-pouvoir de l'Autre. Enfin, le postulat régissant le fonctionnement du secondaire dicte que tout existant a une cause intelligible dont le discours pourrait donner connaissance.

Inspirée du système sensoriel et plus précisément du système digestif, Aulagnier propose l'idée de "métabolisation" pour comprendre comment la psyché absorbe et

⁴⁷⁴ "D'un point de vue développemental, l'expérience des vibrations que vit le fœtus précède (à trois mois et demi de grossesse) l'expérience du sonore. En effet, la formation des sens et de l'ouïe en particulier se situe au 4ème mois de grossesse (...) Dès le début du 4ème mois de grossesse, le fœtus dialogue in utero avec sa mère par l'alternance de leurs mouvements." Lheureux-Davidse C., Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix, *Champ Psychosomatique* 2007/4 (No 48), p. 189

⁴⁷⁵ Lheureux-Davidse C., Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix, *Champ Psychosomatique* 2007/4 (No 48), p. 185-203

⁴⁷⁶ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 74

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 29

métabolise non pas un corps physique mais un élément d'information afin que celui-ci devienne homogène à sa propre structure⁴⁷⁹. Selon Sophie de Mijolla-Mellor, cette idée "*permet à penser autrement qu'en termes de refoulement la présence d'un originaire inaccessible*"⁴⁸⁰.

Le premier espace psychique qui apparaît donc suite à la naissance est l'originaire et le mode de représentation qui le caractérise est la représentation pictographique. Nous allons d'abord décrire brièvement cet espace psychique ainsi que son mode de fonctionnement, afin de pouvoir comprendre l'inscription des sonogrammes en son sein.

L'activité de l'originaire commence pour Piera Aulagnier à la naissance, elle présuppose l'excitation d'une ou plusieurs surfaces sensorielles du corps et cette excitation exige la rencontre entre un objet extérieur et un organe sensoriel, qui forment une unité perçue en tant qu'indissociable pour l'*infans*, que Aulagnier nomme "*objet-zone complémentaire*"⁴⁸¹. Pour Aulagnier, la rencontre originaire, qui est à la base de l'activité représentative de la pensée humaine et donc aussi de l'aube de notre vie psychique, se situe peu après la naissance, lors d'une première expérience de plaisir : la rencontre entre la bouche et le sein. Pour que la représentation pictographique puisse avoir lieu, il faudrait que la psyché investisse d'une façon libidinale cette rencontre sensorielle, qui donnera lieu ensuite à une proto-représentation. L'affect de plaisir ou de déplaisir est donc indispensable pour que la psyché s'investisse à créer la représentation pictographique. Le pictogramme serait pour l'*infans*, à ce stade du développement, à la fois affect et représentation : "*un affect lié à la représentation, représentation d'un affect et affect de la représentation*"⁴⁸². Aulagnier souligne que l'activité de l'originaire fait un emprunt au modèle sensoriel, puisque l'originaire fonctionne comme la respiration et l'alimentation⁴⁸³ : le "*prendre-en-soi*" et le "*rejeter-hors-soi*" sont deux formes d'activité élémentaire propres à l'originaire. Cependant, pour l'ensemble des systèmes sensoriels, leur fonctionnement pourrait impliquer analogiquement le "*prendre-en-soi*" de l'information sensorielle si cette dernière est source de plaisir et le "*rejeter-hors-soi*" de l'information si elle est source de déplaisir. Elle propose que à ce stade de son développement la psyché va "*s'automutiler*"

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 26

⁴⁸⁰ Mijolla-Mellor S. de, *Penser la psychose, Une lecture de l'œuvre de Piera Aulagnier*, Dunod, Paris, 1998, p. 89

⁴⁸¹ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 48-49

⁴⁸² *Ibid.*, p. 47

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 54-57

de la zone sensorielle qui reçoit une information déplaisante, dans une tentative de "rejeter-hors-soi" la source de déplaisir. Elle écrit, à ce propos : "*le déplaisir résultant de l'absence de l'objet ou de son inadéquation, par excès ou par défaut, va se présenter comme absence, excès ou défaut de la zone elle-même. Le "mauvais objet" est en ce stade indissociable d'une "mauvaise zone"*"⁴⁸⁴. Mais, elle précise, en ce qui concerne l'oreille, il est impossible de fermer la cavité auditive. Pour l'oreille et l'information auditive, ceci résulterait à des phénomènes cliniques comme certaines "surdités psychiques", qui accompagnent parfois les pathologies autistes. Enfin, Aulagnier souligne le phénomène de spécularisation, propre au pictogramme : "*si on admet qu'en cette phase le monde — le hors psyché — n'a pas d'existence hors la représentation pictographique que l'originaire en forge, il s'ensuit que la psyché rencontre le monde comme un fragment de surface spéculaire, dans laquelle elle mire son propre reflet*"⁴⁸⁵.

Nous allons à présent décrire les sonogrammes et les comparer aux pictogrammes de Piera Aulagnier. Est-ce que le modèle de traitement de l'information emprunté au système "digestif" proposé par Aulagnier peut aussi décrire le fonctionnement des sonogrammes? A notre avis, quand il s'agit de l'oreille, cet emprunt sensoriel fonctionne moins bien, même si on peut comparer le "*prendre-en-soi*" de l'aliment au "*prendre-en-soi*" de l'information auditive. L'écoute, à la différence de l'alimentation et de la respiration qui sont actives, est une conduite essentiellement passive; c'est l'activité psychique qui la rend active. Nous ne pouvons pas fermer la cavité auditive, qui reçoit de façon continue et d'une façon réceptive tous les sons de l'environnement, mais nous pouvons remarquer l'"activation psychique", qui se mobilise pour bloquer psychiquement une information sonore déplaisante : ceci résulte des phénomènes de surdités psychiques qu'évoque Aulagnier. Comment se passe, enfin, l'inscription de l'information sonore ? Comment est-ce que le fœtus perçoit la provenance de cette information par rapport à lui-même, et d'où provient la dimension libidinale nécessaire afin que la psyché puisse s'investir à créer une représentation de cette information? Nous allons commencer notre étude en démontrant que les sonogrammes, comme les pictogrammes, sont à la fois affect et représentation et qu'ils obéissent à la loi d'auto-engendrement qui définit l'espace psychique de l'originaire.

Dans la vie in utero, il est évidemment impossible pour le fœtus de savoir qu'il existe en dehors de lui un monde, dans lequel se trouvent d'autres objets, et ses propres

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 62-63

⁴⁸⁵ *ibid.*, p. 58

limites corporelles sont confondues avec le grand corps maternel qui le contient. Il n'y aurait pas de distinction pour lui entre son propre corps et l'extérieur. Nous allons argumenter qu'à ce stade de développement, le fœtus perçoit tout son comme *étant* lui-même, comme si ce son était donc auto-engendré.

Dans l'utérus, à cause des propriétés physiques de la transmission du son, il est impossible pour le fœtus de localiser la provenance spatiale d'une information sonore⁴⁸⁶. Puisque le fœtus ne peut pas localiser la source de l'information sonore, il est difficile de penser que celle-ci provient d'un autre objet que lui-même.

Les sons entendus dans l'utérus peuvent être divisés en deux catégories selon leur continuité dans le temps : les sons continus, qui sont toujours là, comme le battement cardiaque maternel et sa respiration et les sons discontinus comme la vocalisation maternelle, la marche, des bruits intestinaux ou des sons provenant de l'environnement extérieur.

Voyons d'abord comment le fœtus perçoit les sons continus, comme le battement cardiaque maternel. Des études faites sur l'écoute de ce son par le fœtus⁴⁸⁷ montrent qu'il entend bien le battement puisque des régions respectives de son cortex auditif sont stimulées : on pourrait penser qu'un phénomène d'habituation à ce son continu pourrait avoir lieu, mais Porcarro⁴⁸⁸ et ses collaborateurs nous expliquent qu'à cause de changements constants de posture, de mouvements du fœtus dans l'utérus etc., ce phénomène n'aurait finalement pas lieu et que le fœtus répondrait normalement à ce stimulus comme à n'importe quel autre stimulus auditif. Nous pouvons supposer que la même chose serait valide pour les autres sons corporels continus entendus in utero, comme le souffle de la respiration maternelle. Ces sons seraient donc bien audibles sans l'influence de l'habituation par le fœtus, d'une façon continue, puisqu'ils sont toujours là, avec des petites variations. Nous pensons qu'à ce stade de son développement il serait impossible pour le fœtus d'imaginer qu'un son continu, qui est toujours là, même s'il varie, provienne d'un objet extérieur, d'un autre que lui-même.

⁴⁸⁶ Parncutt R., Prenatal development, in Mc Pherson GE, *The child as a musician*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 1-31

⁴⁸⁷ Porcarro C. et al., Fetal auditory responses to external sounds and mother's heart beat: Detection improved by Independent Component Analysis, *Brain Research*, 1101, 2006, p. 51-58

⁴⁸⁸ *Ibid.*

Voyons maintenant comment le fœtus perçoit les sons discontinus reçus in utero. Maiello⁴⁸⁹ émet l'hypothèse que le fœtus pourrait reconnaître la voix maternelle en tant qu'autre que soi à cause de sa discontinuité, et elle propose que la première relation d'objet se crée avec cette voix et non pas avec le sein. Ceci peut-il être valable? A notre avis, à ce stade de son développement, il n'y a encore aucun investissement libidinal particulier de la voix maternelle en soi parce que les moments de la phonation ne sont pas forcément liés à une émotion de plaisir fœtal associée. Piera Aulagnier parle de la voix maternelle et tant qu'attribut sonore du sein⁴⁹⁰; elle explique que la voix maternelle va être investie particulièrement au niveau libidinal par le bébé après la naissance seulement, une fois qu'elle sera associée au plaisir provenant du sein. Des études de néonatalogie⁴⁹¹ récentes montrent, effectivement, que l'écoute de la voix maternelle *seule* chez les nouveau-nés n'est pas associée à une prise de poids mais si elle est associée à une stimulation tactile elle peut être liée à la prise de poids. Ces données suggèrent que l'investissement libidinal de la voix maternelle en soi se passe, comme le propose Aulagnier, après la naissance seulement, quand la voix maternelle s'associe au sein. Mais ils peuvent aussi suggérer qu'il pourrait y avoir chez le fœtus un investissement libidinal de *l'ensemble* de l'environnement sonore et sensoriel intra-utérin. Nous pensons que les sons discontinus (la voix maternelle, la marche, des bruits de l'environnement extérieur etc.), comme les sons continus, sont perçus par le fœtus, à ce stade de son développement, comme *étant* lui-même, et donc en tant qu'auto-engendrés.

Pour conclure, suite à cette analyse, nous pensons que tout stimulus sonore ou sensation kinesthésique perçus in utero est entendu par le fœtus non seulement comme provenant de soi-même mais comme *étant* soi-même. L'objet extérieur-son qui crée l'excitation sensorielle est perçu en tant que fusionné avec la zone sensorielle complémentaire-oreille, et c'est pour cela que les sonogrammes, premières représentations qui codifieraient les premiers sons entendus in utero et les proto-émotions associées à ces sons seraient, comme les pictogrammes, à la fois affect et représentation,

⁴⁸⁹ Maiello S. (1991), *L'Oracolo, Un'esplorazione alle radici della memoria auditiva*, Analysis, Rivista Internazionale di psicoterapia clinica, Anno 2 N.3, p. 245-268, trad. fr. *L'objet sonore. L'origine prénatale de la mémoire auditive ; une hypothèse*, Journal de la psychanalyse de l'Enfant, n° 20, p. 40-66

⁴⁹⁰ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 104

⁴⁹¹ Krueger C., Exposure to maternal voice in preterm infants : a review, in *Adv Neonatal Care*, 10 (1), 2010, p. 13-20

et fonctionneraient selon le postulat de l'auto-engendrement⁴⁹², propre à l'originaire, comme l'a proposé Piera Aulagnier.

Il reste à présent à lier ces sensations avec une dimension libidinale, pour que la psyché se motive à s'en forger une représentation. Nous allons voir par la suite comment se fait une telle jonction pour le fœtus.

Nous avons exposé en détail, en Partie I., chapitre 3.2., les théories de Salk, Benenzon mais aussi de Parncutt, qui lient l'origine de la musique aux schémas sonores de la vie prénatale. Nous allons rappeler ici l'idée de Parncutt⁴⁹³, qui sera notre point de départ, et que nous allons développer par la suite à propos de la formation des sonogrammes : la liaison entre des schémas sonores et de mouvement perçus in utero avec des états émotionnels se fait *par association*, et le fœtus aurait accès aux émotions maternelles par circulation hormonale dans son sang.

Quels sont les états affectifs qu'éprouve le fœtus ? L'émotion, d'un point de vue biologique, est liée, à partir de la naissance, à la satisfaction des besoins biologiques du bébé; le bébé éprouve du plaisir quand sa bouche rencontre le sein, parce que ce sein le nourrit. Le plaisir d'oralité qui accompagne le fait de manger, sucer etc. est prévu par l'évolution afin d'encourager l'organisme à continuer à faire ce geste qui promet sa survie. Le bébé éprouve du plaisir à travers le contact tactile avec la mère, également parce que ceci est lié à son besoin d'attachement, nécessaire pour sa survie. Dans l'utérus a priori tous les besoins du fœtus sont satisfaits par la mère. Conséquemment, le fœtus n'aurait pas a priori besoin d'avoir des émotions propres à lui avant la naissance ; il serait dans un état émotionnel neutre, de calme et de bien-être constant, où tous ses besoins seraient satisfaits. Cet état émotionnel de calme et de bien-être fœtal est, à notre avis, associé aux stimuli sonores et kinesthésiques perçus habituellement à l'environnement intra-utérin quand la mère se trouve dans un état de calme et de normalité : il serait associé à un battement cardiaque et une respiration de fréquences normales, à une vocalisation douce, au sentiment tactile d'être enveloppé par un milieu liquide et chaud et à un sentiment kinesthésique d'être porté, à des schémas de mouvement (par ex. la marche maternelle) ressentis comme harmonieux, etc. Une espèce de "nirvana" émotionnel intra-utérin, où

⁴⁹² Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 45-48

⁴⁹³ Parncutt R., Prenatal experiences and the origins of music, in Blum T., *Prenatal perception, learning and bonding*, Leonardo, Berlin, 1993, p. 252-277 ; Parncutt R., Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 219-228

calme et bien-être seraient associés avec les sons et mouvements respectifs. Un premier sonogramme de "*bien-être-détente*" serait donc représenté par la psyché, qui contiendrait tous les schémas sonores, tactiles et kinesthésiques propres à cet état de calme et de normalité.

Cependant, le fœtus éprouve certaines émotions de la mère, qu'il ressent à travers la circulation hormonale, et qu'il associe aux stimuli sonores et kinesthésiques qu'il perçoit lui-même, en même temps qu'il ressent l'état affectif en question. Puisque, comme nous l'avons expliqué, les seules hormones qui arrivent jusqu'au cerveau du fœtus sont les hormones stéroïdiennes⁴⁹⁴, le fœtus aurait accès au stress et à la peur à travers le cortisol⁴⁹⁵, à un état d'excitation et d'agressivité à travers la testostérone⁴⁹⁶ et d'autres hormones, et probablement aussi à la tristesse au travers d'hormones qui régulent la concentration du cortisol⁴⁹⁷. Il s'agit là surtout d'états affectifs déplaisants, qu'il lie à des stimuli sonores et kinesthésiques perçus en même temps. Ces états affectifs influencent évidemment les sons et mouvements du corps de la mère. Quand la mère a peur ou quand elle est en colère par exemple, ses battements cardiaques s'accélèrent, sa respiration devient plus rapide et moins profonde que d'habitude, sa voix change de volume sonore, de timbre et de prosodie et ses mouvements deviennent plus rapides et soudains. Il est possible donc que le fœtus associe l'information sonore (fréquence cardiaque, qualité vocale etc.) ou kinesthésique (mouvements rapides de la mère etc.) à l'émotion de stress qu'il éprouve lui-même. L'expérience sonore ou kinesthésique archaïque s'associe donc à ses proto-émotions, et à notre avis ceci donnerait lieu aux proto-représentations des sonogrammes. Dans le cas d'états affectifs déplaisants, il y aurait selon nous un sonogramme de "*malaise-tension*" qui pourrait encoder, notamment, la peur et l'anxiété.

Comme nous l'avons démontré, la vie affective intra-utérine peut donc être encodée dans deux proto-représentations antithétiques : le sonogramme de "*bien-être-détente*" et celui de "*malaise-tension*". Puisque nous considérons les sonogrammes comme l'ancêtre

⁴⁹⁴ Les hormones stéroïdiennes passent le placenta et la barrière hémato-encéphalique, et sont donc accessibles au fœtus

⁴⁹⁵ Kalin N.H. et al, Assymetric frontal brain activity, cortisol and behavior association with fearful temperaments in Rhesus monkeys, in *Behavioural Neuroscience*, No 122, 1998, p. 286-292

⁴⁹⁶ Archer J., The influence of testosterone on human aggression, in *British Journal of Psychology*, 82 (Pt 1), 1991, p. 1-28; Susman E.J. et al, Maternal prenatal, postpartum and concurrent stressors and temperament in 3-year-olds: a person and variable analysis, in *Development and Psychopathology*, No 13, 2001, p. 629-652

⁴⁹⁷ Steckler T., Holsboer F., Corticotropin-releasing hormone receptor subtypes and emotion - suppression of pituitary ACTH release and peripheral inflammation, in *Biological Psychiatry*, No 46, 1999, p. 1480-1508

du code musical, il est intéressant ici de citer les écrits de Brower⁴⁹⁸ et Zbikowski⁴⁹⁹ : ces chercheurs proposent non seulement que le sens en musique puisse être médiatisé par des schémas sonores de "*tension*" et de "*résolution*", mais aussi que ces schémas renvoient à leur tour à des images du corps de "*tension*" et de "*résolution*" reconnaissables par l'auditeur. Il nous semble que cette théorie entre en résonance avec la nôtre.

De plus, si nous considérons les sonogrammes comme l'ancêtre du code musical, nous devrions, par conséquent, retrouver les mêmes caractéristiques musicales qui sont encodées dans le sonogramme "*bien-être-détente*", dans le codage musical de l'état affectif de "détente et de calme" des œuvres musicales achevées. Effectivement, de même que le sonogramme "*bien-être-détente*" contient la représentation sonore d'une fréquence cardiaque normale ou lente, d'un volume sonore bas et d'une articulation vocale legato, de la même façon, dans la musique, quand il s'agit de codifier la détente, les mêmes formes seraient appliquées : un tempo adagio ou lent, un volume sonore bas, une articulation mélodique *legato* etc. Dans le même ordre d'idées, si notre hypothèse est valable, nous devrions retrouver en musique les mêmes caractéristiques sonores pour signifier la peur et l'anxiété que celles qui sont contenues dans le sonogramme "*malaise-tension*". Effectivement, comme dans le sonogramme "*malaise-tension*" nous retrouvons la représentation d'un battement cardiaque rapide, d'un volume sonore élevé et d'une articulation vocale *staccato*, dans la musique aussi, quand il s'agit de codifier la peur et l'anxiété, nous notons l'application d'un tempo rapide, d'un volume sonore élevé, d'une articulation mélodique *staccato* etc. Les données des études récentes⁵⁰⁰ sur ces sujets concernant le codage musical d'émotions confirment, encore, nos hypothèses.

Enfin, nous allons évoquer quelques pensées autour de l'intérêt clinique des sonogrammes, notamment pour les pathologies psychotiques. Aujourd'hui, plusieurs cliniciens du domaine de la psychanalyse soutiennent que dans la psychose il y aurait un défaut, non pas de la représentation en elle-même, mais du processus méta-représentatif de la psyché consistant à se représenter en train de représenter. A. Green et J-L. Donnet dans *L'enfant de ça*⁵⁰¹ avancent l'idée qu'un des problèmes essentiels dans la psychose

⁴⁹⁸ Brower C., A cognitive theory of musical meaning, *Journal of Music Theory*, 44 (2), 2000, p. 323-379

⁴⁹⁹ Zbikowski L.M., Conceptualising music : cognitive structure, theory and analysis, Oxford University Press, Oxford, 2000 cité par Cross I., Tolbert E., *Music and Meaning*, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 31

⁵⁰⁰ Juslin P. N., *Emotional communication in music performance : a functionalist perspective and some data*, *Music Perception*, 14, 1997, p. 387- 418

⁵⁰¹ Donnet J-L., Green A., *L'enfant de ça*, Paris, Editions de Minuit, 1973

serait l'organisation même de l'appareil à penser les pensées : le "pensoir" lui-même. Dans les états psychotiques, le sujet n'arrive effectivement pas à différencier ce qui est représentation psychique et ce qui relève d'une perception actuelle. Ils font alors l'hypothèse que l'état psychotique résulte d'une absence de représentation de la représentation elle-même. Cette hypothèse se confirme par des données récentes dans le domaine des neurosciences, qui montrent que, dans la psychose, il y a un échec du processus méta-représentatif⁵⁰². En allant plus loin, René Roussillon⁵⁰³ se demande s'il n'y aurait pas d'"objets" qui symbolisent l'activité symbolisante, et il propose de comprendre l'objet faisant fonction de "*médium malléable*", proposée par Marion Milner, en tant qu' "*objet qui symbolise la symbolisation*". Cet objet, par conséquent, serait très utile à la clinique des médiations thérapeutiques artistiques, puisqu'il pourrait aider le sujet à mettre en place le processus de symbolisation et à symboliser l'activité représentative.

Quelle est la première représentation, par la psyché, d'elle-même en train de se représenter ? Piera Aulagnier écrit à ce sujet : "*le pictogramme est la représentation que la psyché se donne d'elle-même comme activité représentante*"⁵⁰⁴. Est-ce qu'un échec de mise-en-pictogramme pourrait être donc entre autres à la base du mécanisme de pathogénèse de la psychose? Que se passe-t-il avec les sonogrammes, qui sont une forme de représentation encore plus ancienne? Un échec de mise-en-sonogrammes aurait sûrement influencé, notamment, la capacité de musique chez ces personnes, puisque nous considérons que les sonogrammes sont la base du code musical à venir chez l'homme. Mais aussi, puisqu'il s'agit de la toute première représentation de la psyché d'elle-même en train de représenter, logiquement un échec de mise-en-sonogrammes aurait sûrement augmenté les possibilités des sujets en question à entrer en psychose. Si tout cela est valable, on aurait attendu que les patients psychotiques aient des capacités musicales diminuées. En effet, des études récentes dans ce domaine confirment cette hypothèse⁵⁰⁵. Les patients schizophrènes présentent non seulement un défaut pour la musique, mais aussi un défaut en ce qui concerne la compréhension des qualités

⁵⁰² Frith C.D. (1992), *Neuropsychologie cognitive de la schizophrénie*, trad. B. Pachoud et C. Bourdet, Paris, PUF, 1996

⁵⁰³ Roussillon R., Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable, in Brun A., Chouvier B., Roussillon R., *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Dunod, Paris, 2013, p. 41-69

⁵⁰⁴ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 75

⁵⁰⁵ Hatada S., Sawada K. et al, Impaired musical ability in people with schizophrenia, *J Psychiatry Neurosci* 2014;39 (2), p. 118-26

musicales du langage comme la prosodie, et conséquemment un défaut de la compréhension de la tonalité émotionnelle du discours⁵⁰⁶. Rappelons aussi la remarque de Didier Anzieu sur les particularités des voix des mères des patients schizophrènes qui auraient une voix "*monocorde, métallique et rauque*"⁵⁰⁷. Il s'agit donc d'une voix sans musicalité (rythme et mélodie), qui traduit mal l'émotion et donc empêche la communication d'affect entre la mère et l'enfant. Evidemment, s'affirme là un intérêt clinique particulier pour les patients psychotiques pour travailler à travers la musicothérapie.

⁵⁰⁶ Kantorowitz J.T. et al, Amusia and protolanguage impairments in schizophrenia, in *Psychol Med.* 2014 Oct;44(13), p. 2739-48

⁵⁰⁷ Anzieu D., L'enveloppe sonore du soi, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No 13, p. 175

2.2. Les structures musicales de fond et le primaire (P. Aulagnier)

Nous allons à présent nous demander si le modèle de représentation de la pensée humaine introduit par Piera Aulagnier peut aussi décrire la représentation musicale dans son ensemble. Nous avons vu que dans l'espace psychique de l'originaire, les sonogrammes, que nous avons introduits, seraient l'équivalent des représentations pictographiques. Mais que se passe-t-il pour les espaces psychiques du primaire et du secondaire ? Comment s'effectuent la progression et la mise-en-forme entre la représentation sonographique et le code musical achevé ? Est-ce qu'il existe un équivalent entre l'image de mot, qui apparaît dans l'espace psychique du primaire, et des formes musicales respectives ? Comment naît et est représentée une idée musicale ?

Commençons par la mise-en-forme dans l'espace du primaire, en musique. Selon Aulagnier, le primaire est l'espace psychique où aurait lieu la reconnaissance de la séparation entre l'engendrant et l'engendré, et ceci se passe sûrement après la naissance. Il fonctionne par représentation phantasmatisée (mise-en-scène) de telle sorte que la cause de tout événement réside dans le désir de l'Autre⁵⁰⁸. Mais, pour Aulagnier, si tout fantasme est la réalisation d'un désir "*on peut ajouter que toute phantasmatisation vise l'obtention d'un plaisir érogène*"⁵⁰⁹. Également, "*le plaisir ou le déplaisir se présentera comme l'effet du désir de l'Autre d'une réunification entre les deux espaces séparés ou, à l'inverse, comme l'effet de son désir de rejet*"⁵¹⁰.

Suite à cette analyse, on pourrait donc considérer qu'une forme rythmique qui émerge, par exemple, au niveau du primaire serait une phantasmatisation, une mise-en-scène au niveau du sonore, qui aurait pour but de nous offrir le plaisir érogène auditif de retour dans l'utérus, le lieu de fusion avec la mère, où il n'y aurait pas de séparation entre l'engendrant et l'engendré. Selon Otto Rank⁵¹¹, la naissance serait pour tout être humain un traumatisme majeur qu'il cherche à surmonter en aspirant inconsciemment à retourner dans l'utérus maternel. Si donc la musique utilise pour sa structure des éléments sonores de l'environnement intra-utérin, ne serait-elle pas un effort inconscient de l'homme pour

⁵⁰⁸ Mijolla-Mellor S. de, *Penser la psychose, Une lecture de l'œuvre de Piera Aulagnier*, Dunod, Paris, 1998, p. 105

⁵⁰⁹ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 83

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 82

⁵¹¹ Rank O. (1924), *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 2002

retourner à l'utérus maternel, comme le propose Rank ? Ceci serait, à notre avis, sûrement valable en ce qui concerne l'émergence des structures rythmiques, qui pourraient naître dans l'espace du primaire en tant que mise-en-scène sonore, résultant du désir propre de fusion avec la mère, que l'homme interprète à ce stade en tant que désir de l'Autre de réunification (de la mère, dans ce cas).

De la même façon, on pourrait donc considérer qu'une forme mélodique qui émerge dans l'espace du primaire serait une phantasmatisation, au niveau du sonore, d'une voix tendre qui nous caresse la zone érogène de l'audition, une mise-en-scène des sons vocaux agréables qui émerge pour accomplir notre désir propre de nous réunifier avec l'Autre. Ce serait une phantasmatisation sonore de liaison avec la mère, une tentative de retrouver l'état de fusion avec elle, non seulement de l'époque intra-utérine mais aussi de l'époque préverbale, où sa douce voix nous caressait les oreilles. Nous avons déjà développé l'idée que la mélodie, en musique, serait un lien sonore avec le premier objet, et une "sublimation" de la voix préverbale⁵¹²; mélodie et voix seraient donc indissociables, pour la musique.

Considérons aussi que la majorité des hallucinations auditives comprennent des voix : ceci n'est pas un hasard. Selon Piera Aulagnier, l'objet-voix peut jouer le rôle de l'objet persécuteur plus souvent que d'autres; la voix est investie en fonction de ce que le primaire lui fait dire sur le désir de l'Autre à l'égard du phantasme⁵¹³ : si donc l'hallucinant est persécuté, la voix entendue par lui sera menaçante, mais elle peut aussi être douce si l'hallucinant lui attribue une intention tendre à son égard. A notre avis, la mélodie en musique est comme une "hallucination", un phantasme sonore au niveau du primaire, que le phantasme même fabrique afin de lui projeter l'intention que lui-même attribue à l'Autre.

Nous pensons qu'après la représentation sonographique, au niveau de l'originaire, l'étape suivante pour le code musical serait l'émergence des "*structures musicales de fond*" (= petites cellules rythmiques, fragments de mélodies etc.) au niveau du primaire, qu'on peut considérer comme l'équivalent de l'émergence de "*l'image de mot*" pour le code du langage. Toutes les deux sont des structures de base, sur lesquelles vont se construire les codes de communication respectifs. Sauf que, pour le code du langage il y aurait là l'association entre l'image de mot et une chose, information concrète d'une image visuelle

⁵¹² Dakovanou X., Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique No 120*, 3/2012, L'Esprit du Temps, Paris, 2012, p. 21-37

⁵¹³ Castoriadis-Aulagnier, P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 110-111

d'un objet extérieur. Pour le code musical, une "*structure musicale de fond*" serait associée, comme nous l'avons évoqué auparavant, dès la vie intra-utérine, à une émotion ou sensation kinesthésique, ou bien — et ceci arrive après la naissance — à un mode relationnel avec lequel le sujet se lie à soi-même, à l'autre et enfin aux groupes d'appartenance (groupe familial, société etc.), comme le souligne Lecourt⁵¹⁴.

Selon Piera Aulagnier encore, dans l'espace du primaire le "*sujet de l'inconscient*"⁵¹⁵ s'identifie toujours à une réponse : c'est la raison pour laquelle "*il renvoie toujours à la mise-en-scène d'une relation et, en premier lieu, à la relation phantasmée et présente entre le désir de la mère et le plaisir de l'enfant. La représentation de cette relation comporte l'introjection*"⁵¹⁶. Nous pensons que, dans le code musical, les "*structures musicales de fond*" qui naissent dans l'espace du primaire résultent d'une activité de projection, sur la forme musicale, de l'expérience de la relation telle qu'elle a été introjectée par le sujet. Les premières "*structures musicales de fond*" naissent donc dans l'espace du primaire et ils encodent des états affectifs, des sensations kinesthésiques, mais aussi des projections des schémas relationnels introjectés.

⁵¹⁴ Edith Lecourt souligne particulièrement la capacité de la musique à exprimer la dimension relationnelle de la vie psychique de l'individu (voir Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994; Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005); Voir aussi Partie III. Chapitre 3. "Le code musical, reflet du processus de subjectivation " de cette thèse.

⁵¹⁵ "*Le sujet de l'inconscient est cette auto-présentation dans, et par laquelle, le phantasmant se reconnaît comme réponse et effet de l'interprétation que l'activité primaire forge du désir de l'Autre*" (Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p. 91

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 91

2.3. Le code musical et le secondaire (P. Aulagnier)

Dans l'espace psychique du secondaire ces "*structures musicales de fond*" vont s'articuler entre elles et vont évoluer en code musical structuré et achevé. Nous allons considérer que, pour la musique, le secondaire serait donc le lieu du discours musical qui est construit de phrases, de parties et qui forme finalement des œuvres musicales entières.

L'espace psychique du secondaire musical peut-il remplir aussi les fonctions du secondaire propres au langage, lequel prend en compte le plaisir de réalité, qui amène la logique, l'objectivité et le discours et, comme le propose Aulagnier, la vérité ? Autrement dit, le code musical achevé peut-il être objectif et précis, comme le code du langage verbal ? Comme nous l'avons démontré en Partie III., chapitre 1, dans la musique il y a une certaine objectivité du discours, puisque 80 pour cent des auditeurs vont comprendre l'intention du compositeur à travers la signification musicale⁵¹⁷, dans une culture d'appartenance donnée. Le code musical est très construit, et suit des règles de composition propres à chaque époque et style musical qui, par convention, codifient comme nous l'avons montré en Partie III., chapitre 1., des émotions, des sensations corporelles mais aussi des schémas relationnels concrets. Nous allons nous focaliser à présent sur les formes qui codifient ces schémas relationnels, dans le discours musical.

Piera Aulagnier soutient que l'action du discours dans le langage, qui est propre au secondaire, va "*permettre d'induire le passage de l'affect au sentiment*"⁵¹⁸, puisque pour le Je, le sentiment est l'affect dans sa forme consciente⁵¹⁹. Comment s'effectue ce passage ? Que se passe-t-il dans le discours musical qui, comme nous l'avons montré, est le code *par excellence* du vécu affectif ? Le langage, selon Aulagnier, nomme l'affect, il permet de dire l'affect éprouvé et de le communiquer. Elle écrit : "*la transformation de l'affect en sentiment est le résultat de cet acte de langage qui impose une coupure radicale entre le registre pictographique et le registre de mis-en-sens (...) Des mots vont définir ce qui n'était pas dicible et de ce fait permettre le surgissement d'un énonçant*"⁵²⁰.

⁵¹⁷ Koelsch S., Kasper E., Sammler D., Schultze K., Gunter T. and Frederici A., Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing, *Nature Neuroscience*, 7(3), 2004, p. 302-307

⁵¹⁸ Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975, p.

138

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 72

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 164, p. 166

Elle précise aussi que le processus secondaire, qui caractérise le fonctionnement de l'espace psychique du secondaire, impose la prise en considération d'une *cause* de l'affect, et que celle-ci provient d'un objet ; nous sommes donc amenés, dans le secondaire, à nommer non seulement l'affect mais aussi la relation affective. Aulagnier explique, à ce propos que "*La nomination, dès qu'elle concerne l'affect est ipso facto nomination de l'objet et de la relation qui le relie au sujet (...) dans le registre d'affect, l'acte d'énonciation désigne une relation et c'est cette relation qu'on désigne par un seul terme*"⁵²¹.

Nous allons voir que dans l'espace du secondaire, dans la musique, vont se coder précisément et très efficacement non seulement le vécu affectif de l'homme, mais aussi son vécu relationnel et ceci, comme l'a démontré Lecourt, se fera à travers la verticalité du discours musical⁵²². Après la naissance, le code musical va évoluer à partir des *sonogrammes* (originaires) vers des "*structures musicales de fond*" (primaire), et ensuite vers le *code musical achevé* (secondaire) afin qu'il puisse encoder aussi cette dimension supplémentaire de la vie psychique humaine : la relation. Le code musical, depuis les toutes premières représentations sonographiques, se montre capable de représenter les sons simultanément, de les superposer (rappelons la "polyrythmie intra-utérine). Il illustre les différents *rappports* d'intervalles entre eux tant concernant la hauteur tonale (gammes, mélodie) que concernant le temps (rythme). C'est pour cela qu'au niveau symbolique, il peut codifier très efficacement la représentation psychique de la relation humaine, en symbolisant justement les rapports de l'homme avec soi-même et avec les autres.

Toutes les *formes* musicales qui seront analysées dans le chapitre 3 de cette partie (Partie III., chapitre 3., Le code musical, reflet du processus de subjectivation), comme l'unisson, l'antiphonie, la monodie, la polyphonie et d'autres appartiennent à l'espace psychique du secondaire musical et elles encodent, principalement, le vécu relationnel de l'homme, tant par rapport à soi-même que vis-à-vis de l'autre; tant au sein du petit groupe d'appartenance, qui peut être la famille qu'à l'intérieur du grand groupe d'appartenance, qui peut être la société.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 168

⁵²² Lecourt E., The psychic functions of music, *Nordic Journal of Music Therapy*, 2004, 13:2, p. 154-160

2.4. Musique et rêve, processus primaires et secondaires

Certains psychanalystes ont comparé la composition musicale au travail du rêve, et nous trouvons cette comparaison pertinente. Avant d'approfondir cette idée, nous allons rappeler les caractéristiques du rêve qui peuvent concerner la comparaison avec la musique.

En 1900 Sigmund Freud publia *L'Interprétation des rêves*⁵²³. Dans cet ouvrage fondamental, il considère le rêve en tant que la réalisation déguisée d'un désir infantile inconscient, qui n'est pas accessible autrement pour la personne, dans sa vie réelle. Freud analysa le contenu du rêve, à travers la méthode d'association libre. Il appela contenu manifeste du rêve ce contenu dont la personne éveillée se rappelle, y compris l'affect et les expériences sensorielles qui accompagnent le rêve, et contenu latent du rêve les pensées et désirs inconscients qui menacent le sommeil de la personne qui dort, par leur éventuelle révélation. Freud appela "travail du rêve" le processus de transformation et de déguisement du contenu latent du rêve en contenu manifeste. Selon lui, le sommeil se caractérise par la relaxation des forces de répression ; conséquemment, dans le rêve, les pulsions inconscientes et les désirs censurés trouvent place pour émerger et réclamer leur décharge. Néanmoins, la censure du Moi continue à travailler même dans le rêve — seulement dans les rêves d'enfants, où le Moi est encore immature, la différence entre le contenu manifeste et le contenu latent du rêve semble minime.

Le camouflage du contenu latent, dans le rêve, se fait à travers les mécanismes de condensation, de déplacement et de représentation symbolique. Dans la condensation, certaines pulsions, désirs ou affects inconscients peuvent se combiner et se rattacher à une seule image du rêve. La procédure inverse peut aussi avoir lieu (diffraction), quand une seule pulsion ou désir se distribue dans plusieurs représentations différentes du contenu manifeste du rêve. Dans le déplacement, nous avons affaire au déplacement de l'énergie libidinale ou de l'agressivité liée à un objet inacceptable dans la vie réelle, vers un objet de substitution, qui est plus acceptable pour le Moi du rêveur. Enfin, Freud a observé que le rêveur pouvait remplacer, dans le contenu manifeste, des idées ou objets qui étaient très chargés ou inacceptables par des images "innocentes", qui pourraient se

⁵²³ Dans ce texte nous allons faire une synthèse de certains concepts de *L'Interprétation des rêves*, à partir du texte de Sigmund Freud traduit en grec par L. Anagnostou (Φρουντ Σ. (1900), *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λ. Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1995 - Freud S., *Die Traumdeutung*, Fischer, Taschenbuch, Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, Studienausgabe, II)

lier avec l'idée ou l'objet qu'ils représentaient. De cette façon, des concepts abstraits, ou même des sentiments complexes envers une personne pourraient être symbolisés par une simple image dans le rêve. Freud a noté que ces "symboles" avaient un sens inconscient qu'il pouvait découvrir à travers les associations libres du rêveur autour de ce symbole ; aussi, certains symboles étaient "universels" : par exemple des symboles phalliques ou une fleur pour représenter les organes génitaux féminins.

Les mécanismes de condensation, déplacement et représentation symbolique caractérisent un type de pensée primitif, propre à l'inconscient, que Freud nomma "*processus primaire*". L'inconscient, et le processus primaire, seraient dominés par le principe du plaisir, et ignoreraient, conséquemment les connections logiques ; il n'y aurait là pas de notion du temps, ils représenteraient la réalisation des désirs et ils permettraient la coexistence simultanée de contradictions. Le mode de pensée plus mature, rationnel, qui caractérise le fonctionnement du préconscient et du conscient serait appelé "*processus secondaire*". Le processus secondaire serait dominé par la logique et le principe de réalité.

A propos des processus primaire et secondaire, Heinz Kohut souligne que, dans la musique aussi, on dénote le fonctionnement distinct d'un processus primaire musical et d'un processus secondaire musical. Cet auteur note également que, de même que dans l'esprit d'un adulte, nous pouvons retrouver les phénomènes de décharge du processus primaire (par exemple dans les rêves) qui sont camouflés par le processus secondaire, de même on peut observer dans la musique, ce phénomène⁵²⁴.

Pour Alain Vanier, la musique, comme la peinture et finalement toute activité artistique, a une double fonction : à la fois un effet de libération psychique, qui amène le sujet plus près de sa propre vérité, et en même temps une consolidation des défenses⁵²⁵. Ainsi, nous pensons que la musique peut fonctionner comme le rêve, qui conduit le sujet à cette "libération psychique" des sources pulsionnelles profondes mais de façon protégée, camouflée.

Edith Lecourt compare le travail du rêve, exemplaire du fonctionnement de l'inconscient selon Freud, avec la musique. L'auteur souligne le fait que Freud lui-même a utilisé la musique comme métaphore du rêve, jusqu'à en faire un leitmotiv que l'on retrouve

⁵²⁴ Kohut H., Observations on the psychological functions of music, Journal of American Psycho-Analytic Association, 1957, V3, p. 395

⁵²⁵ Vanier A., La musique, c'est du bruit qui pense, *Insistance* 2011/2 (No 6), p.16

dans ses écrits sur le rêve⁵²⁶, et elle montre dans son ouvrage *"Freud et l'univers sonore : le tic-tac du désir"*⁵²⁷ comment cette métaphore musicale était *"un véritable modèle pour sa propre recherche, celui de la juste interprétation, qui touche au plus profond le fonctionnement pulsionnel jusqu'à y entendre, comme il l'écrit lui-même, la "mélodie des instincts"*⁵²⁸. Pour Lecourt, dans le rêve comme dans la musique, la pensée échappe à la censure. Pendant le sommeil une transposition sensorielle est indispensable aux pensées du rêve afin d'échapper à celle-ci. Dans la musique un contournement de la censure apparaît également, d'où, pour cet auteur, la difficulté majeure d'exprimer verbalement le ressenti musical chez l'homme, difficulté qu'elle appelle une véritable résistance⁵²⁹.

Nous allons à présent examiner la condensation en tant que caractéristique du rêve et de la musique. Freud commence son chapitre sur le travail de condensation du rêve ainsi : *"Quand on compare le contenu du rêve et les pensées du rêve, on s'aperçoit tout d'abord qu'il y a eu là un énorme et magnifique travail de condensation. Le rêve est bref, pauvre, laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées du rêve. Pour noter un rêve, nous avons besoin d'une demi-page; l'analyse qui comprenne les idées du rêve nécessite l'écriture d'un texte six fois, huit fois ou même douze fois plus grand"*⁵³⁰.

Alain de Mijolla, en comparant la musique et le rêve, évoque à notre avis aussi, la condensation des idées musicales dans la composition, en s'inspirant des confidences faites par Mozart à Rochlitz, sur une particularité des processus de sa composition musicale. Dans cet écrit, le compositeur décrit comment il saisit l'ensemble de sa composition tout comme *"un rêve magnifique et grandiose"*. Selon Alain de Mijolla, ce processus pourrait être comparé à ce qui se passe dans l'inconscient lors du travail du rêve, dans ses rapports avec le fantasme de la veille, puisque comme le décrit Freud : *"une fois réveillé l'on se rappelle dans les détails le fantasme qui au cours du rêve a été aperçu en bloc (als Ganzes)"*⁵³¹. L'auteur continue, en soulignant que le processus primaire et la condensation *"se voient à l'œuvre en ce qui concerne le fantasme du rêve, mais ils paraissent également très présents dans le "super-entendu" de Mozart"*⁵³².

⁵²⁶ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 65

⁵²⁷ Lecourt E., *Freud et l'univers sonore : le tic-tac du désir*, Editions L'Hartmann, Paris, 1992

⁵²⁸ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 65

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 66

⁵³⁰ Φρουντ Σ. (1900), Η Ερμηνεία των ονείρων, μετ. Λ. Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1995, σελ. 253 - Freud S., *Die Traumdeutung*, Fischer, Taschenbuch, Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, Studienausgabe, II, trad. gr. L. Anagnostou, Editions Epikouros, Athènes, 1995, p. 253

⁵³¹ Mijolla A. de, *En guise d'ouverture*, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p.12

⁵³² *Ibid.*, p. 12

Pour Edith Lecourt, les descriptions des principales formes de condensation utilisées par le rêve rejoignent ses analyses sur la plurivocalité dans la musique, où la superposition de plusieurs voix simultanément condense les idées qui sont à l'origine du contenu musical⁵³³. Nous pensons donc qu'on pourrait appeler "*contenu latent musical*" les idées du processus primaire qui sont à la base de la formation de notre "rêve" musical, qui serait le contenu manifeste de cette condensation idéique. Lecourt, encore, souligne particulièrement cette analogie entre la condensation du rêve et la structure du genre musical motet qu'elle a analysé, où l'on retrouve des associations de voix différentes, unitaires, contradictoires ou encore complémentaires, qui peuvent exprimer également l'ambivalence des affects, ainsi que le groupe interne du sujet projeté dans la structure musicale. La polysémie est également présente tant dans le rêve que dans la musique, selon cet auteur.

La caractéristique de dédifférenciation se trouve également, selon Lecourt, dans la musique comme dans le rêve, à propos du traitement du temps. Freud souligne que dans le rêve les successions chronologiques se trouvent inversées par rapport à la causalité logique. Il écrit : "*A part le renversement dans le contenu du rêve, l'inversement du temps est aussi très marqué. Selon une technique de déformation du rêve souvent utilisée, le résultat d'un fait ou la conclusion d'une association de pensées se présente souvent au début du rêve, et les conditions de ce fait ou ses causes n'apparaissent qu'à la fin*"⁵³⁴. A ce propos, Lecourt trouve que la musique traite le temps de la même façon, et elle présente l'exemple de l'art de la fugue de Bach en tant qu'illustration parfaite de cet inversement temporel qui s'opère dans la musique⁵³⁵.

Pour Freud, dans le rêve, le déplacement des représentations vers le sensoriel permet à l'inconscient de contourner la censure, qui porte sur les pensées latentes, et ainsi l'intensité des affects du rêveur diminue et son sommeil peut être préservé⁵³⁶. Pour Lecourt, contrairement au rêve, la musique met en mouvement les affects, au lieu de les censurer ; elle écrit : "*Le travail du rêve est centré sur la déformation des contenus des pensées du rêve, pour les rendre méconnaissables à la censure. Tandis que le travail*

⁵³³ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 66-67

⁵³⁴ Φρουντ Σ. (1900), *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λ. Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1995, σελ. 293 - Freud S., *Die Traumdeutung*, Fischer, Taschenbuch, Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, Studienausgabe, II, trad. gr. L. Anagnostou, Editions Epikouros, Athènes, 1995, p. 293

⁵³⁵ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 69

⁵³⁶ Φρουντ Σ. (1900), *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λ. Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1995, σελ. 410 - Freud S., *Die Traumdeutung*, Fischer, Taschenbuch, Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, Studienausgabe, II, trad. gr. L. Anagnostou, Editions Epikouros, Athènes, 1995, p. 410

(jeu) musical ne retient que les schèmes, de ces modes de transformation, il en rend sonores les voix, dans leurs associations, il en donne comme une "musicographie" du fonctionnement mental⁵³⁷. Pour nous, la transformation du vécu affectif en forme musicale serait un déplacement de l'énergie libidinale vers l'objet musique, qui rapprocherait le travail de composition musicale du travail du rêve, et ce déplacement servirait à la sublimation des pulsions érotiques ou de nature agressive liées à l'objet en question.

Nous pensons, enfin, que Théodore Reik rapproche également la musique et le rêve, même si le mot rêve n'apparaît pas dans son œuvre directement. Néanmoins, il considère la mélodie en tant que moyen pour contourner la censure du moi afin d'exprimer, surtout, une émotion refoulée. Nous allons voir comment ces idées se développent dans son travail.

Reik se pose la question de la mélodie obsédante. Dans son livre "*The haunting melody*"⁵³⁸ publié à New York en 1953 et traduit en français en 1972, il se demande précisément pourquoi l'air du dernier mouvement de chorale (*Relevez-vous...*) de la Seconde Symphonie de Gustav Mahler l'obséda, au moment où il apprit la mort de son maître en psychanalyse et ami, Karl Abraham. Il conclut, à travers une auto-analyse qu'il nous présente dans ce livre, que l'émergence de cette mélodie obsédante exprimerait ses tendances agressives et affectives à la fois envers le maître mort, émotions qui n'auraient pas pu être exprimées consciemment à cette période à cause de sa censure du Moi.

Dans *Écrits sur la Musique*⁵³⁹, Reik parle de la signification d'une mélodie qui peut flotter dans la tête en s'entremêlant à nos pensées : il suggère encore l'idée que cette mélodie exprime quelque sentiment inconnu à nous, en marge de nos pensées. Il développe l'idée que, par ce chant intérieur, la voix de notre moi inconnu transmet non seulement des humeurs et des impulsions passagères, mais parfois un vœu oublié ou renié, un désir ou une pulsion qu'il nous est désagréable de reconnaître. Apparemment, Reik attribue ici à la mélodie obsédante les fonctions du rêve, dans le sens freudien : elle exprime un désir infantile oublié, un vœu interdit ou bien une pulsion érotique ou agressive non acceptable pour le Moi, de façon déguisée, camouflée.

Plus loin dans le même ouvrage, Théodore Reik développe largement le phénomène d'associations musicales, en tant que pensées qui s'entremêlent à nos pensées verbales et il cherche l'origine et la signification de ces idées musicales qui

⁵³⁷ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 69-70

⁵³⁸ Reik T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972

⁵³⁹ Reik T., *Écrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984

émergent en utilisant la méthode d'association libre, dont il est maître. Il donne des exemples à travers son auto-analyse ou en citant les analyses de ses propres patients. Le résultat est éloquent, puisque, à chaque fois, il constate que l'apparition d'une mélodie au cours de la pensée d'une personne se charge d'informations émotionnelles importantes pour la personne, et qui ne sont pas encore conscientes. Il écrit : "*Nos associations musicales sont rarement liées à des pensées clairement formulées, elles accompagnent plutôt des idées in statu nascendi, embryons de la pensée, images vagues*"⁵⁴⁰.

Nous pouvons conclure, enfin, que Théodore Reik décrit la musique comme un mode de communication du refoulé, qui se rapproche du rêve, mais cette fois-ci avec des représentations plutôt sonores que visuelles et dans un état d'éveil plutôt que de sommeil. La musique jouerait, pour lui, le rôle d'exprimer, codifiées en mélodies (donc pas toujours reconnaissables par le conscient), les émotions refoulées ou seulement pas encore conscientes. Soulignons aussi que pour Reik, la musique exprime plus des ressentis que des pensées conscientes, et qu'elle vient du préconscient.

Nous allons à présent étudier l'expérience d'un groupe qui joue de la musique, et la comparer au rêve, en faisant appel à la notion d'illusion groupale, introduite par Didier Anzieu. Selon cet auteur, l'illusion groupale est un moment particulier dans la vie des groupes, qu'il décrit ainsi : "*Elle désigne certains moments d'euphorie fusionnelle où tous les membres du groupe se sentent bien ensemble et se réjouissent de faire un bon groupe*"⁵⁴¹. Si pour Freud le rêve désigne l'illusion individuelle de la réalisation d'un désir, le groupe peut être décrit comme un rêve collectif, et la situation de groupe peut être vécue par ses membres comme la réalisation imaginaire d'un désir : ainsi, la situation de groupe et le rêve peuvent se rapprocher. Edith Lecourt a travaillé sur l'extension de la notion d'illusion groupale dans les groupes de musique, en appelant "*groupe-musique*" le moment spécifique où, dans un groupe d'improvisation musicale, les membres sentent cette union fusionnelle euphorique et où ils partagent l'impression de former un bon groupe qui joue de la bonne musique⁵⁴². Anzieu souligne, également, la fonction réparatrice du rêve pour l'enveloppe psychique trouée par les microtraumatismes de la veille et de l'enfance ; le groupe de musique peut aussi avoir cette fonction réparatrice des traumatismes.

Castarède a rapproché le groupe chœur avec le rêve d'une famille idéale au stade

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 125

⁵⁴¹ Anzieu D., *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1978, p. 7

⁵⁴² Lecourt E., *Analyse de groupe et musicothérapie, Le groupe et le sonore*, ESF, Paris, 1993

précœdipien : le groupe serait symboliquement le corps de la mère toute-puissante, le chef de chœur, le Père qui incarne l'Idéal et les chanteurs seraient leurs enfants. Elle écrit "*Si le rêve est l'accomplissement imaginé d'un désir individuel, le groupe-chœur s'apparente à un rêve collectif, accomplissement du désir refoulé d'appartenir à une famille idéale d'où seraient provisoirement exclus les conflits. La musique est le bon objet maternel avec lequel le chef Père célèbre les retrouvailles dans l'unité et l'entente des chanteurs enfants*"⁵⁴³. La musique serait pour elle le sein de la mère bonne et nourricière, avec le sentiment océanique qui l'accompagne : expérience hors de l'espace et du temps mais non angoissante. Soulignons encore une fois la ressemblance avec le rêve qui, lui aussi, ignore l'espace et le temps.

Dans le rêve, les mécanismes de défense du moi baissent, et le rêveur se trouve dans un état de régression à un fonctionnement mental plus primitif, celui du processus primaire. L'illusion groupale, telle qu'Anzieu la conçoit, suscite également un comportement régressif, puisqu'elle permet au sujet de s'approcher d'un retour à la fusion avec le bon objet des premiers temps de la vie, le groupe étant vécu comme le grand corps maternel avec lequel ses membres entrent en fusion. Comme le précise Kaës, "*Le corps maternel est le paradigme fondamental de la représentation du groupe; sa repossession est aussi un des enjeux principaux de l'existence groupale*"⁵⁴⁴. La musique aussi promeut un état de régression, tant chez l'auditeur que chez le musicien qui joue. Selon Benezon⁵⁴⁵, psychiatre et musicothérapeute argentin, la musique nous fait régresser à la «mère» d'abord par les éléments fondamentaux de sa structure. Nous avons également démontré comment la musique utilise dans sa structure de fond les éléments sonores corporels que le fœtus entend depuis l'aube de sa vie. De ce fait, elle est régressivogène.

Kohut argumente aussi que l'écoute musicale peut soulager les tensions et l'angoisse chez l'individu, par la provocation d'un état de régression, qui permet de retrouver un état narcissique primitif équilibré — il compare cette régression avec le sentiment océanique, que Freud a utilisé pour décrire la régression profonde qui apparaît dans certaines expériences religieuses⁵⁴⁶. Il souligne aussi que, par le fait d'offrir une régression à travers des formes d'expression non verbales, la musique peut offrir à des

⁵⁴³ Castarède M-F., L'enveloppe vocale, *Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001, p. 30

⁵⁴⁴ Kaës R. (1976), *L'Appareil psychique groupal*, Dunod, 2010, p. 64-65

⁵⁴⁵ Benezon, R., *Music Therapy Manual*, C.Thomas, Springfield Illinois, 1981

⁵⁴⁶ Kohut H., Observations on the psychological functions of music, *Journal of American Psycho-Analytic Association*, 1957, V3, p. 399

structures d'organisation psychologique archaïque (par exemple chez les sujets psychotiques) un soulagement des tensions préverbaux qui n'avaient pas pu être représentées auparavant. Il attribue, alors, à la musique le rôle d'une néo-symbolisation d'expériences jusque là non symbolisées ; Lecourt laisse entendre aussi que la musique pourrait jouer un tel rôle, puisque elle pourrait "*soutenir la fonction alpha, c'est-à-dire permettre à des événements, choses, traumas (éléments bêta) de trouver quelque forme de symbolisation, de nous faire rêver à propos de*"⁵⁴⁷.

A notre avis, cette néo-symbolisation qui peut apparaître dans la musique à travers l'émergence des "*structures musicales de fond*", comme par exemple une mélodie ou un rythme qui nous vient à l'esprit et qui naît dans l'espace du primaire (P. Aulagnier), ressemble à la figuration d'images qui a lieu dans le travail du rêve. Dans le rêve, comme dans la musique, cette nouvelle émergence des formes peut codifier un désir, un état affectif, ou un vœu qui n'est pas encore conscient, comme le souligne Théodore Reik. La particularité de la musique est, comme nous le démontrons dans cette partie, qu'elle encode mieux que les mots et mieux que les images les états affectifs, les sensations internes et le vécu relationnel de l'homme.

⁵⁴⁷ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 269

2.5. Conclusions sur le processus de représentation musicale

Beethoven exprime la manière dont se déroule chez lui le processus de composition, notamment comment fonctionne la pensée musicale, en insistant sur la notion d' "*idée musicale*". Il écrit : "*Je porte mes idées en moi longtemps, souvent très longtemps avant de les écrire. Il m'en reste ainsi une mémoire si fidèle que je suis sûr de ne jamais oublier, même après des années, un thème que j'ai conçu une fois. Je change beaucoup de choses, je rejette et j'essaie de nouveau autant qu'il le faut jusqu'à ce que je sois satisfait. Alors commence dans ma tête l'élaboration en largeur, en longueur, en hauteur et en profondeur, et comme j'ai nettement conscience de ce que je veux, l'idée qui fermente au fond ne m'abandonne jamais. Elle monte, elle pousse, j'entends et je vois l'image dans tout son développement, elle se dresse dans mon esprit comme une coulée, et il ne me reste plus que le travail de la mettre par écrit (...) Vous me demanderez où je prends mes idées ? Je ne peux pas le dire avec certitude; elles surgissent sans avoir été évoquées, immédiatement ou par étapes (...) ce qui les suscite, ce sont les dispositions d'esprit (Stimmungen) qui s'expriment avec des mots chez le poète et chez moi par des sons, résonnant, bruissant, tempêtant jusqu'à ce qu'enfin ils soient en moi de la musique*"⁵⁴⁸.

Beethoven explique ici que le processus de pensée musicale commence chez lui par des "*dispositions d'esprit*", passe par l'émergence d' "*idées musicales*", qui sont des thèmes musicaux provenant de ses dispositions d'esprit, et finit par donner lieu à l'écriture d'une œuvre musicale achevée, suite à un long processus d'élaboration mentale. Il résume ainsi, à notre avis, toute la procédure de représentation musicale, telle que nous l'avons analysée dans les pages précédentes.

Nous pensons que ce que Beethoven nomme "*dispositions d'esprit*" peut englober les états affectifs, les sensations corporelles et le vécu relationnel de l'homme introjecté et ensuite projeté sur la structure musicale. Ces éléments émergent de l'inconscient et, comme nous l'avons expliqué, se codifient d'une façon excellente par le code musical.

La codification en musique commence par le *processus primaire*, qui se caractérise par la condensation et le déplacement, caractéristiques qu'on retrouve aussi dans le travail du rêve. Ce travail donne forme à ce que nous avons nommé "*structures musicales de*

⁵⁴⁸ Massin J. et B., Ludwig van Beethoven, Paris, Club français du livre, 1960, p. 406, cité par Mijolla A. de, En guise d'ouverture, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 13

fond" et que Beethoven nomme "*thèmes*" (mélodies, rythmes, accords harmoniques, fragments musicaux), qui émergent dans l'espace du *primaire* comme l'entend Piera Aulagnier.

L'émergence de nouvelles formes musicales a lieu, pour nous, dans la création musicale brute : celle-ci peut advenir soit dans l'improvisation du musicien, soit dans la "saisie-inspiration" du compositeur. La création musicale brute serait une version "éveillée" du rêve, et l'idée musicale qui émerge en tant que "*structure musicale de fond*" serait l'équivalent du contenu manifeste du rêve. Ainsi, la création musicale brute serait un lieu où les émotions et les pensées inconscientes pourraient émerger cachées, déguisées, condensées — un lieu d'expression des conflits psychiques où le refoulé pourrait s'exprimer en sécurité, loin de la censure du moi. Puisque le code musical et la mélodie ne sont pas liés au sens d'une façon aussi précise que le mot, le contenu idéique transformé en mélodie serait intraduisible par le conscient, donc bien caché. Mais la décharge et l'effet cathartique, qui suivrait l'expression de ce contenu latent à travers la musique, libéreraient l'homme de la tension du désir refoulé, retenu auparavant dans les tréfonds de l'inconscient.

Par la suite, afin d'arriver à l'œuvre d'art musicale, ces premières formes musicales doivent s'élaborer mentalement dans le processus conscient de composition, à travers un *processus secondaire* dans le sens freudien, dans l'espace du *secondaire* comme l'entend Piera Aulagnier. Ainsi une œuvre musicale achevée peut être formée. Et, comme le souligne Beethoven, cela peut être un processus extrêmement long et laborieux ou bien, comme cela intervient dans les musiques improvisées, cela peut être une mise en forme plus rapide et instantanée, qui ressemble à la "saisie d'ensemble" de Mozart.

3. Le code musical, reflet du processus de subjectivation

Edith Lecourt démontre dans sa thèse de 1985, que la structure musicale est une projection de l'appareil psychique groupal, tel qu'il a été décrit par Kaës⁵⁴⁹. La structure musicale exprime donc, selon elle, la complexité des relations entre l'espace interne (niveau intrasubjectif), l'espace relationnel (niveau intersubjectif) et l'espace suprarélationnel (ce qui est créé par un groupe en tant que nouvel espace de communication, le niveau transsubjectif)⁵⁵⁰. En 2004, elle écrit au sujet de l'origine de la musique, que cette dernière est "*une réponse culturelle à des problématiques qui touchent l'essentiel de notre être, comme l'organisation psychique du monde sonore, les limites du moi, l'établissement des représentations temporelles du subjectif mais aussi l' "être ensemble" de l'être humain; elle nous offre de la joie enfantine et le plaisir artistique de jouer, mais aussi de métaphoriser*"⁵⁵¹.

Lecourt explique que la musique s'organise toujours autour des rapports entre les sons : pour faire un rythme ou une mélodie, les sons s'organisent soit dans la simultanéité (l'axe vertical) soit dans la temporalité de la succession (l'axe horizontal). De cette façon, la musique offre non seulement la possibilité d'expression sonore linéaire qu'on observe dans la parole, mais aussi la possibilité d'expression simultanée qu'on relève dans la polyphonie et la polyrythmie musicale. La musique se trouve ainsi à encoder des relations, tant dans le temps que dans l'espace. Elle écrit : "*La structure musicale est ce qui permet l'expression simultanée et successive des ressentis collectifs, groupaux et individuels*"⁵⁵². Lecourt situe l'aspect groupal de la musique précisément dans sa structure verticale : selon elle, la structure musicale en elle-même peut être comprise comme une organisation psychique de l' "*être ensemble*"⁵⁵³.

Dans les pages suivantes, nous allons considérer que les *différentes formes de composition musicale* peuvent correspondre à des projections, dans la structure horizontale et verticale de la musique, de modes de relation avec lesquels l'*infans* et

⁵⁴⁹ Kaës R., *L'appareil psychique groupal*, Dunod, Paris, 1976

⁵⁵⁰ Lecourt E., The psychic functions of music, *Nordic Journal of Music Therapy*, 2004, 13:2, p. 155

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.159

⁵⁵² Lecourt E., L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre, *Insistance 2011/2 (No 6)*, Editions Érès, 2011, p.

119

⁵⁵³ Lecourt E., The psychic functions of music, *Nordic Journal of Music Therapy*, 2004, 13:2, p. 158

ensuite l'enfant se relie à soi-même, à l'autre et à ses groupes d'appartenance. Ainsi, l'espace musical devient un espace de réflexion des différentes étapes de subjectivation du sujet. Dans les formes de composition musicale, nous allons retrouver la réflexion des stades successifs du développement précoce de l'enfant, à partir de sa naissance : la phase de *symbiose* et *l'individualisation-séparation* de la mère (Mahler), le *stade du miroir visuel et sonore* (Lacan, Anzieu), la constitution de sa propre *enveloppe sonore* (Anzieu, Lecourt, Castarède), mais aussi les différents pas de l'enfant vers le *désillusionnement* et envers sa propre *identité* autonome, à l'aide concrète de la *mère suffisamment bonne*, ainsi que le *jeu* créatif de l'enfant à travers *l'espace intermédiaire* (Winnicott). Enfin, nous allons voir comment le groupe familial est introjecté chez le petit enfant afin de créer son "*groupe interne*" (Foulkes, Kaës etc.), qui sera ensuite à son tour projeté dans la structure musicale, et comment les relations de l'individu au grand groupe de la société vont à leur tour être introjectées et ensuite projetées dans la structure musicale, par l'individu qui joue-crée la musique ; enfin, comment l'auditeur de musique choisira, à chaque fois qu'il entend de la musique, la structure musicale qui le concerne le plus et qui exprime le mieux l'expérience relationnelle à ce moment précis de sa vie, afin de s'identifier à cette structure et de vivre l'expérience de catharsis par la musique.

3.1. La phase symbiotique versus l'unisson

La phase symbiotique et la phase de séparation-individualisation (M. Mahler)

Dans son œuvre "*On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Individuation*"⁵⁵⁴, Margaret Mahler, psychanalyste, pédiatre et psychiatre d'origine hongroise, parle de la phase symbiotique et de la phase d'individuation-séparation que l'on trouve au cours du développement précoce de l'enfant. Elle souligne aussi l'importance de la symbiose normale et la nécessité cruciale d'une individualisation progressive, en particulier pendant les années de grande vulnérabilité, qui sont pour elle la deuxième et la troisième année de vie⁵⁵⁵.

Mahler emprunte le terme de symbiose à la biologie, où il est utilisé pour désigner une association fonctionnelle étroite de deux organismes, association mutuellement avantageuse. Elle explique que pendant les premières semaines de la vie, le nouveau-né vit dans un état d' "*autisme normal*"⁵⁵⁶ et se trouve dans un état de désorientation hallucinatoire primitif, où la satisfaction des besoins appartient à sa propre orbite de toute-puissance autistique. La vie éveillée du nouveau-né, dans cette phase, est centrée sur ces tentatives permanentes de réaliser l'homéostasie. Mahler constate qu'entre le deuxième et troisième mois de vie, apparaît le début de la phase de "*symbiose normale*", où "*l'enfant se comporte et fonctionne comme si lui-même et sa mère constituaient un système tout-puissant - une unité duelle à l'intérieur d'une limite commune*"⁵⁵⁷. Selon cet auteur, "*la symbiose est essentiellement caractérisée par une fusion omnipotente somato-psychique, hallucinatoire ou illusoire, avec la représentation de la mère et, en particulier, l'illusion que deux individus effectivement et physiquement séparés possèdent des limites communes*". Elle continue : "*C'est à ce mécanisme que le Moi régresse dans les cas de troubles graves de l'individualisation et de déstructuration psychotique, que j'ai décrit sous le nom de psychose infantile*"⁵⁵⁸.

⁵⁵⁴ Ici nous nous référons à l'article Mahler M., (trad. Dupont J.), Symbiose et séparation-individualisation, in *Le Coq-Héron* 2013/2 (No 213), p. 59-73, qui traduit en français une partie de l'ouvrage de Margaret Mahler *On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Individuation, tome I, Infantile Psychosis*, Chatto and Windus, 1969

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.73

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 60

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 60

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 61

Mahler propose de distinguer à l'intérieur du concept freudien de narcissisme primaire deux sub-phases : un stade de narcissisme primaire absolu qui couvre les premières semaines de la vie extra-utérine, caractérisé par l'absence de conscience de l'enfant de l'existence de la mère (le stade d' "*autisme normal*") et un deuxième stade appelé "*symbiotique normal*", qui commence vers le troisième mois. Dans la phase de "*symbiose normale*", le narcissisme primaire reste prévalent mais moins absolu, dans la mesure où le nourrisson commence à percevoir vaguement que la satisfaction de ses besoins provient d'un objet partiel "satisfaisant ses besoins", que ce soit le sein ou le biberon, quoique toujours à l'intérieur de cette unité duelle symbiotique omnipotente avec la mère, vers laquelle est tournée sa libido⁵⁵⁹.

La phase symbiotique trouve son apogée, pour Mahler, vers le quatrième-cinquième mois de vie⁵⁶⁰, et ensuite commence le processus de séparation-individualisation qui va être progressif et qui va durer à peu près jusqu'à la troisième année. En termes d'investissement libidinal, ce qui se passe est un désinvestissement progressif de l'intérieur du corps (des organes abdominaux) et un investissement progressif de la périphérie, et ceci va se faire à l'aide du maternage. Mahler appelle "*éclosion*" le processus où "*l'activité perceptuelle dirigée vers l'extérieur remplace graduellement l'investissement de l'attention dirigée vers l'intérieur qui, peu avant, était presque exclusivement dévolu aux sollicitations internes symbiotiquement détournées*"⁵⁶¹. Entre 9 mois et 1 an, le début de la maturation de la locomotion active encourage l'enfant à se séparer de la mère dans l'espace et à s'exercer activement à la séparation physique et au retour. Mahler précise que "*plus la symbiose et le comportement de "soutien" de la mère ont été proches de l'optimum, plus le partenaire symbolique a bien préparé l'enfant à "éclore" doucement et graduellement de l'orbite symbiotique*"⁵⁶². La naissance de l'enfant en tant qu'individu résulte donc du processus de séparation-individuation intrapsychique.

Selon Mahler, à 18 mois le petit enfant semble pouvoir s'arranger avec son état de séparation physique de la mère, ce qui coïncide avec la prise de conscience cognitive et perceptive de la permanence des objets, au sens de Piaget. A ce stade il ressent un "*état idéal*" de Soi, qui provient de son sens intensifié de toute-puissance magique, qui résulte

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 61

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 64

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 64

⁵⁶² *Ibid.*, p. 65

du démarrage des fonctions autonomes de l'enfant. Au début de la deuxième année, il exerce un nouvel "état de Self" : la séparation physique ; et au milieu de la deuxième

année, chez le petit qui se déplace librement, persiste la croyance en sa propre toute-puissance magique, qui dérive encore dans une grande mesure du sentiment qu'il a de partager les pouvoirs magiques de la mère⁵⁶³. Enfin, dans le processus d'individuation, vient la phase où l'enfant arrive à l'acquisition progressive de la constance de l'objet libidinal⁵⁶⁴.

Réflexions musicales sur la phase de symbiose

Nous pensons que la structure musicale peut refléter, dans sa verticalité, les différents stades de développement relationnel précoce du petit enfant, qui commence par le sentiment subjectif d'être en symbiose-fusion avec la mère et se termine par le processus d'individualisation-séparation de celle-ci. Comme expliqué auparavant, selon Mahler, ce processus dure jusqu'à la troisième année de vie et comprend de multiples sub-phases, décrites par de nombreux auteurs dans le champ de la psychanalyse, que nous allons développer par la suite.

L'Unisson

L'Unisson, en musique, est un mode de chant ou de jeu où tout le groupe de chanteurs ou instrumentistes chantent ou jouent la même voix, à la même hauteur tonale, au même moment⁵⁶⁵. Il s'agit d'un mode de chant ou de jeu qui semble simple, mais qui en réalité est difficile à accomplir à la perfection.

En chantant à l'unisson, le groupe partage rythme et respiration ; la voix de chaque individu fusionne avec les autres voix du groupe, qui chantent la même chose, en donnant l'impression qu'elle se perd dans l'ensemble mais qu'en même temps elle devient beaucoup plus puissante en volume. Ceci rappelle le stade de symbiose fusionnelle avec le corps maternel, qu'expérimente le bébé pendant les premiers mois de sa vie extra-utérine (Mahler) et aussi pendant la vie intra-utérine.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 67

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 69

⁵⁶⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/unisson>, consulté le 25 avril 2017

Dans l'unisson, les voix du groupe font corps, un corps commun qui peut faire régresser le participant à ce stade du développement où on fait corps avec le corps maternel, grand, nourrissant et protecteur. A ce stade-là, le bébé se croit grand et

omnipotent ; l'augmentation du volume sonore des voix du groupe qui chante en unisson, avec lesquelles sa propre voix fusionne, peut faire régresser l'individu à cette impression d'omnipotence.

Selon Lecourt, ce qui se passe quand un unisson est chanté par un groupe dont tous les membres sont égaux est un désinvestissement objectal et un surinvestissement de l'objet groupe, ce qui nous renvoie à la notion d' "*illusion groupale*" décrite par Anzieu⁵⁶⁶. L'illusion groupale est un vécu fantasmatique particulier au groupe, dont les participants partagent le sentiment de ne faire qu'un, d'être tous pareils, totalement unis. Selon Lecourt, ce comportement groupal peut être recherché par les participants du groupe sous la forme d'un "*Moi Idéal commun, Moi de l'unité groupale, et fortement idéalisé par la société chrétienne, qui l'offre elle-même comme Idéal du Moi*"⁵⁶⁷. Pour cet auteur, l'unisson (mais aussi l'harmonie, que nous allons évoquer ultérieurement), chanté par le chœur sous la conduite du chef d'orchestre, donne l'impression d'un "grand corps triomphant" qui renvoie à l'imgo de l' "*Archigroupe*"⁵⁶⁸, concept défini ainsi par René Kaës: "*L'archigroupe désigne cette puissance fantasmatique et idéale du groupe comme origine et comme fin, dont le temps, l'espace et le sens sont figurés à travers la translation sur lui de la puissance initiatique et sacrée de l'objet primordial auquel est soumis, à l'origine, le tout petit : celle de la mère prégénitale. Le retour et le recours à l'archigroupe peuvent dès lors être comme une quête régressive vers l'expérience et le sens originel "perdus" de l'existence...*"⁵⁶⁹. Selon Lecourt, le "pouvoir" attribué à la musique et sa "magie" sont des productions de cette imago d'archigroupe.

Regardons maintenant les "*ivresses sacrées*" : expériences mystiques observées dans plusieurs religions où le vécu d'extase apparaît très fort, où l'union avec le "un", le divin est recherché. Issues du besoin de croyance, ces expériences établissent, selon Sophie de Mijolla-Mellor⁵⁷⁰ une contre-force opposée à la mélancolie, née de la perte des

⁵⁶⁶ Anzieu D. (1975), *Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal*, Paris, Bordas, 1981

⁵⁶⁷ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 71-72

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 82

⁵⁶⁹ Kaës R., Le groupe large, l'espace et le corps, *Bulletin de Psychologie, no special*, 1974, pp 123-132, cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p.82

⁵⁷⁰ Mijolla-Mellor S. de, Les ivresses sacrées, in *Topique No 85, Les spiritualités*, p. 35-52, Le Bouscat, l'Esprit du Temps, Paris, 2003

illusions à la fois sur l'omnipotence narcissique infantile et sur les capacités parentales de réaliser un tel idéal. Cette contre-force est, pour cet auteur, plutôt une dérivation pulsionnelle sublimatoire qu'un mécanisme de défense. Ces cérémonies mystiques tentent

de recréer, au niveau musical, un environnement sonore qui fera régresser les participants à l'époque de la fusion avec le grand corps maternel, caractérisée par le sentiment d'omnipotence narcissique que l'enfant éprouvait à ce stade de son développement. Dans ces musiques, sont présents très souvent les éléments suivants : chant en unisson ou flûte (qui remplace la voix), rythme partagé (tambours) et des structures musicales simples de répétition. Nous assistons alors de nouveau à un partage de rythme et de respiration par le groupe, afin de faire corps et se sentir en fusion avec le grand corps maternel ; il s'agit d'un effort visant à perdre les limites de son propre corps et à arriver à la sensation de fusion avec l'univers, un sentiment océanique. La répétition tente évidemment de recréer aussi ce vécu de régression; une réunification avec ce corps sacré de "*l'Archigroupe*", qui crée l'impression d'union avec ce "*Un*" universel. La culture soufie est un exemple qui présente dans sa musique ces éléments : rythme de tambours, chant en unisson accompagné par la flûte ney (flûte en bambou), répétition et aussi accélération du chant à l'unisson qui se fait très progressivement⁵⁷¹. A ce sujet, Schott-Billmann, après avoir étudié différentes cultures de transe dans le monde, décrit que dans sa technique de danse-thérapie "expression primitive", la musique, jouée par des percussions, "*présentifie la mère dont le corps est représenté par le sol-terre, en réveillant des sensations archaïques (battement cardiaque perçu déjà dans l'utérus, rythme respiratoire, plus tard mouvements de bercement et peut-être rythme des premières phrases maternelles). Le rythme a un effet d'hypnose qui met le sujet dans un état d'illusion fusionnelle qui peut aboutir à la transe*"⁵⁷². Le résultat, pour le participant, est dans ces cas un sentiment océanique d'appartenance.

Pour conclure, notons que dans les échanges "*babytalk*" que nous avons vus auparavant sont déjà présentes les formes de "question-réponse" mais aussi d' "unisson" avec la voix maternelle, formes utilisées aussi dans le chant depuis les sociétés primitives. Celles-ci seraient donc peut-être introduites dans le chant pour rappeler cet échange avec la voix maternelle. D'ailleurs, Stern note que le modèle de vocalisation le plus commun au cours de la communication vocale entre la mère et le bébé est celui où ils vocalisent en

⁵⁷¹ During J., *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988

⁵⁷² Schott-Billmann F., *Possession, Danse et Thérapie*, Sand, Paris, 1978, p. 135

unisson au lieu de se répondre par des répliques alternées⁵⁷³; Marie-France Castarède y trouve là les sources du «chœur».

⁵⁷³ Stern D., *Mère-Enfant : les premières relations*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p.30 cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.84

3.2. La musique en tant que "mère suffisamment bonne"

L' Illusion-désillusionnement et la mère suffisamment bonne (Donald Winnicott)

Donald Winnicott, psychanalyste et pédiatre anglais a aussi développé sa théorie concernant le développement précoce de l'enfant et son chemin vers la subjectivation. La théorie de Mahler exposée auparavant nous rappelle les notions d'*illusion-désillusionnement*⁵⁷⁴ proposés par elle dans le développement normal de l'enfant, ainsi que sa théorie de la relation parent-enfant, qui implique le passage progressif de l'enfant d'un état de fusion et de dépendance absolue de la mère à l'état d'indépendance⁵⁷⁵. Nous allons résumer ces notions.

Winnicott décrit qu'il n'est pas possible, au petit enfant, d'aller du principe du plaisir au principe de réalité sans la présence d'une "*mère suffisamment bonne*". Au début de la vie extra-utérine de l'enfant, la "*mère suffisamment bonne*" s'adapte presque totalement aux besoins de son bébé puis, avec le temps, cette adaptation diminue en fonction de la capacité croissante qu'acquiert l'enfant de faire face à la défaillance maternelle, suite à des expériences courtes mais successives de frustration qu'elle lui offre⁵⁷⁶. Néanmoins, selon Winnicott, au début cette adaptation maternelle aux besoins de l'enfant doit être quasiment totale, afin de permettre à l'enfant de développer la capacité de vivre une relation avec la réalité externe, ou même de se faire une conception de cette réalité.

Soyons plus précis : Winnicott défend qu'au début de la vie, et par l'adaptation maternelle aux besoins de l'enfant qui est presque de 100 pour cent à cette période, le bébé se crée une *illusion* que son sein à elle est une partie de lui, l'enfant : "*le sein est sous contrôle magique du bébé*", qui se sent ainsi omnipotent. Il continue : "*la tâche ultime de la mère est de désillusionner progressivement l'enfant, mais elle ne peut espérer réussir que si elle s'est d'abord montrée capable de donner les possibilités suffisantes d'illusion*"⁵⁷⁷. Selon lui, "*l'adaptation de la mère aux besoins du petit enfant, quand la mère est suffisamment bonne, donne à celui-ci l'illusion qu'une réalité extérieure existe, qui correspond à sa propre capacité de créer*". Comment se fait le désillusionnement, pour le

⁵⁷⁴ Winnicott D. W. (1971), *Jeu et Réalité*, trad. fr. Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 42-49

⁵⁷⁵ Winnicott D. W. (1960), The theory of parent-infant relationship, in *Int. J. Psycho-Anal.*, 41, 1960, p. 585-595

⁵⁷⁶ Winnicott D. W. (1971), *Jeu et réalité*, trad. fr. Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 42-43

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 44

petit bébé ? Winnicott explique d'abord que l'expérience de la frustration, que le bébé fait à plusieurs reprises, a une limite temporelle ; il apprend ainsi à tolérer cette frustration. Les débuts de l'activité mentale ainsi que le recours aux satisfactions auto-érotiques (plaisirs de la bouche : tétine, succion du pouce etc.) vont également aider le bébé à surmonter la difficulté de la frustration⁵⁷⁸.

Objets et phénomènes transitionnels et capacité à être seul (Donald Winnicott)

Winnicott a décrit pour la première fois en 1951 *Les objets et phénomènes transitionnels*⁵⁷⁹, et il a développé son hypothèse ensuite dans son livre *Jeu et réalité*⁵⁸⁰. Les objets et phénomènes transitionnels sont universels dans le développement précoce de l'enfant. Ils décrivent le processus de symbolisation, d'intériorisation de l'objet partiel "sein" et ensuite de la "mère suffisamment bonne", qui aident l'enfant à pouvoir tolérer l'absence physique de la mère et, finalement, à être seul. Ainsi, Winnicott écrit : "*J'ai introduit les termes d'objets transitionnels et de phénomènes traditionnels pour désigner l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a déjà été introjecté, entre l'ignorance primaire de la dette et la reconnaissance de celle-ci. Partant de cette définition, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels*"⁵⁸¹.

Selon l'auteur, le modèle des phénomènes transitionnels apparaît entre le quatrième et le douzième mois de vie⁵⁸²; mais il y a des grandes variations d'un enfant à l'autre. "*Un bouchon de laine, un coin de couverture ou d'édredon, un mot, une mélodie, ou encore un geste habituel*" peuvent désigner des objets ou phénomènes transitionnels; qui sont, pour Winnicott, "*une défense contre l'angoisse, en particulier contre l'angoisse de type dépressif*"⁵⁸³.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 43

⁵⁷⁹ Winnicott D. W., (1951), *Transitional Objects and transitional phenomena*, In *Collected Papers : Through Pediatrics to Psycho-Analysis*, London, Tavistock Publications, 1958, p. 229-242

⁵⁸⁰ Winnicott D. W. (1971), *Jeu et réalité*, trad. fr. Editions Gallimard, Paris, 1975

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 28-29

⁵⁸² *Ibid.*, p. 33

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 32

L'auteur souligne l'importance des objets et phénomènes transitionnels pour le début de l'activité mentale symbolisante chez l'enfant. Il écrit : *"En utilisant le symbolisme, le petit enfant établit déjà une distinction nette entre le fantasme et le fait réel, entre les objets internes et les objets externes, entre la créativité primaire et la perception"*⁵⁸⁴. Par l'objet ou le phénomène transitionnel, qui est sa première possession non-moi, le petit enfant symbolise un *"objet interne vivant, réel et suffisamment bon"*⁵⁸⁵, qui est la mère, ainsi que leur union. S'il n'y a pas de relation fiable à une mère, qui a pu donner des quantités suffisantes d'illusion, il ne peut y avoir d'objet ou phénomène transitionnel ; et si le souvenir de sa représentation interne s'efface, les phénomènes transitionnels perdent progressivement toute signification, et le petit enfant est incapable d'en faire l'expérience⁵⁸⁶.

Du Jeu à la créativité et à l'expérience culturelle (Donald Winnicott)

Pour Winnicott, le jeu est extrêmement important pour le développement de l'enfant, et la capacité de jouer montre la santé de ce dernier, mais aussi de l'adulte. L'aire de jeu est une aire intermédiaire, entre la réalité interne et la réalité externe. Dans le monde d'adultes, le jeu prend des dimensions nouvelles qui peuvent englober la création artistique, le goût pour l'art, le sentiment religieux et le travail scientifique créatif⁵⁸⁷. Selon l'auteur, les expériences culturelles sont en continuité directe avec le jeu, puisque *"la place où se situe l'expérience culturelle est l'espace potentiel entre l'individu et son environnement (originellement l'objet)"*⁵⁸⁸.

Winnicott définit l'idée de la créativité en tant que *"mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue"*⁵⁸⁹, et il introduit une *"pulsion créative"* qu'il trouve *"indispensable pour l'artiste qui doit faire l'œuvre d'art, mais elle est également présente en chacun de nous - bébé, enfant, adolescent, adulte ou vieillard - qui pose un regard sain sur tout ce qu'il voit"*⁵⁹⁰. Il défend l'idée que la découverte de soi passe par le jeu et la créativité : *"c'est en jouant, et seulement en*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 35-36

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 41

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 51

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 35

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 186

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 125

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 134

*jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi*⁵⁹¹.

*La musique en tant que "mère suffisamment bonne" :
du "holding musical" au jeu créatif de l'improvisation*

Nous avons déjà démontré en Partie III., chapitre 3.3. que la mélodie en musique serait une "sublimation" de la voix préverbale, qui nous renvoie à la mère et à la première relation d'objet. La mélodie serait l'aboutissement du jeu vocal, ainsi qu'un phénomène transitionnel qui nous console de son absence et qui nous aide à être seuls. Finalement, elle serait aussi une sublimation des pulsions sexuelles destinées à l'objet absent ou perdu⁵⁹². Le rapprochement de nos conclusions avec la théorie d'objets et phénomènes transitionnels de Winnicott nous paraît évident.

Nous allons à présent examiner quels éléments structurels de la musique remplissent le fonctionnement de la *mère suffisamment bonne* dont parle Winnicott; cette mère qui aidera l'enfant à acquérir la capacité de jouer, la capacité à être seul et aussi à être, finalement, un individu autonome et créatif.

Winnicott décrit le fonctionnement du *holding* qu'assure la mère pour le petit enfant, pendant son développement précoce. Pour cet auteur, l'*infans* commence sa vie dans un état de dépendance absolue; il passe ensuite à un état de dépendance relative pour finir à être progressivement indépendant de la mère. Parallèlement, l'*infans* passe du principe du plaisir au principe de réalité, et de l'autoérotisme aux relations objectales⁵⁹³. Ce passage se fait à l'aide du maternage, et en particulier à travers le *holding*. Le terme de "*holding*" désigne non seulement la façon physique de tenir l'enfant, mais aussi la totalité de soins quotidiens offerts par la *mère suffisamment bonne*, qui ont comme but d'offrir à l'enfant un environnement adéquat pour son développement⁵⁹⁴. Pendant cette phase de "*holding*", le petit enfant vit dans une réalité caractérisée par le fonctionnement du processus primaire, l'identification primaire, l'auto-érotisme et le narcissisme primaire⁵⁹⁵. Dans le cas d'un développement sain de l'enfant, selon Winnicott, dans la phase de *holding*, ce dernier passe progressivement d'un état de fusion avec la mère à un état d'indépendance et de

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 110

⁵⁹² Dakovanou X., *Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif*, in Topique No 120, L'Esprit du Temps, Paris, 2012, p. 36

⁵⁹³ Winnicott D. W. (1960), The theory of parent-infant relationship, in *Int. J. Psycho-Anal.*, 41, 1960, p.589

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 593

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 591

formation d'un vrai Self (Soi). Il développe ainsi progressivement son propre processus secondaire, son fonctionnement symbolique et sa capacité de relations objectales.

Prenons maintenant un exemple concret de *holding* dans le développement précoce de l'enfant : celui de la marche. Ce qui se passe pratiquement est que la mère au début tient l'enfant pour l'aider à marcher, sans le laisser tomber ; elle lui donne ainsi un sentiment intérieur de sécurité; son corps sera un prolongement du corps de l'enfant tant qu'il en aura besoin. La mère tiendra l'enfant jusqu'au moment où elle ressentira qu'il n'est plus utile de le tenir, parce qu'il peut se tenir tout seul, et à ce moment elle cessera de le tenir, tout en restant en proximité pour la durée qu'il faudra, jusqu'au moment où l'enfant n'aura plus besoin d'elle. Elle lui donnera ainsi un sentiment de confiance, et une sécurité intérieure signifiant qu'il peut à tout moment revenir à elle pour demander son aide, si besoin, et repartir de nouveau dans l'exploration du monde et ses propres pas, dès qu'il le voudra. De cette façon, à travers le *holding* maternel l'enfant apprendra à marcher indépendamment de sa mère.

Dans la musique, il existe des formes de composition qui assurent les mêmes fonctions de *holding*. On va appeler ces structures un *holding musical*. Il s'agit de structures qui "tiennent" ou "contiennent" une voix ou un instrument soliste, pendant qu'il réalise soit un mouvement d'improvisation compliqué soit une partie écrite complexe, afin qu'il puisse toujours avoir recours à une base stable et prévisible, dès qu'il en aura besoin. A propos de ce soutien continu analogue au *holding* maternel que le *holding musical* offre à la composition, Poizat écrit : "*Du rhombe des rituels dionysiaques aux trompes tibétaines, en passant par la rétention du souffle dans certains dhikr soufi, ou par l'ison, le bourdon des premières polyphonies chrétiennes encore très utilisé dans le chant de l'actuelle Eglise de l'Orient, la musique sacrée semble en quête du son le plus continu possible*"⁵⁹⁶.

Voyons quelques exemples musicaux concrets. Dans la musique byzantine ecclésiastique ⁵⁹⁷, dans les polyphonies bulgares mais aussi dans celles d'Epire en Grèce, le bourdon (*ίσον*) accomplit un tel rôle de soutien : il est une base stable de référence (la tonique), à laquelle le(s) chanteur(s) soliste(s) peuvent avoir recours à tout moment. Dans la musique classique du Nord de l'Inde, qui est une musique essentiellement improvisée, un instrument soliste mélodique réalise la majorité de la composition improvisée du

⁵⁹⁶ Poizat M., *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.M. Métailié, 1991, p. 113

⁵⁹⁷ Iliopoulos D., *Méthode de musique ecclésiastique byzantine*, Athènes, 1993

(Ηλιόπουλος Δ., *Μέθοδος Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, 1993)

raga⁵⁹⁸. Afin que cet instrument (ou voix) puisse se sentir libre d'improviser, deux structures "de base" sont prévues par la tradition musicale en question : une percussion qui assure le rythme (tâla), offrant un soutien répétitif et prévisible qui reste toujours là pendant toute l'improvisation, et une tamera, un instrument à cordes qui réalise des mouvements mélodiques courts, répétitifs et prévisibles, auxquels le soliste peut aussi se référer à tout moment de son improvisation⁵⁹⁹.

Enfin, dans la musique occidentale on retrouve aussi des structures de *holding musical*. Par exemple, dans les plus anciens motets du moyen âge, la voix du ténor peut jouer un tel rôle. La voix du ténor, dans le motet, occupait une place centrale ; Le texte était souvent très court (emprunté, par exemple à l'alléluia) mais il structurait l'œuvre par sa répétition, et cela également au niveau de la musique. Selon Emmanuel, la répétition de la voix du ténor "...produit en réalité une variation car si le ténor réitère identiquement son thème, les parties qui le flanquent brodent sur lui toujours du nouveau"⁶⁰⁰.

De nos jours, également, dans le jazz et les musiques actuelles, un mouvement d'improvisation d'un saxophone, par exemple, se développe assez souvent sur une structure répétitive et prévisible de la contrebasse ou de la basse électrique, qui joue ce même rôle de *holding musical*.

Le jeu d'improvisation musicale est évidemment lié au jeu d'enfant, et l'espace de jeu musical correspond sans nul doute à l'espace potentiel évoqué par Winnicott. Pour que l'improvisation puisse avoir lieu, un cadre de *holding musical*, comme décrit auparavant, doit préexister afin de contenir l'improvisation à venir et de lui permettre d'advenir. Le musicien, dans un cadre musical donné (qui peut être un rythme, un mode, un thème mélodique etc., choisi en général par l'improvisateur ou par le groupe de musiciens qui jouent), se permet de jouer avec les "ingrédients" musicaux et de donner ainsi forme à des nouvelles mélodies ou rythmes. Le résultat musical est une "œuvre d'art brut"; il s'agit d'une création instantanée, dans laquelle le musicien réalise une genèse instantanée des

⁵⁹⁸ Définition selon l'encyclopédie Britannica :

Le *Raga* (qui signifie en Sanskrit "couleur" ou "passion"), dans la musique classique de l'Inde, du Bangladesh et du Pakistan est un cadre mélodique pour l'improvisation et la composition. Un raga est basé sur une échelle avec un nombre donné de notes, un ordre typique dans lequel elles forment des mélodies, et des motifs musicaux caractéristiques à chaque raga. Les éléments basiques d'un raga peuvent être écrits sous la forme d'une échelle (ascendante ou descendante). A travers l'utilisation de ces notes données et l'accentuation de certains degrés de l'échelle, le musicien crée une émotion ou atmosphère (*rasa*) qui est propre à ce raga précis. Il y a sept-cents ragas actuellement utilisés, et des millions de possibilités de ragas en théorie.

Source : <https://www.britannica.com/art/raga>, consulté le 27 avril 2017

⁵⁹⁹ Narasimhan S., *Indian Music*, Veepani Center for Arts, Bangalore, 2003

⁶⁰⁰ Emmanuel M.(1911), L'histoire de la langue musicale, Paris, H. Laurent, 1981, 2ème vol. p. 315, cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 145

symboles, dans le code musical. Ainsi, à chaque fois qu'il improvise, le musicien entrera dans son espace-jeu transitionnel, afin de lier sa réalité interne à la réalité externe. Le contenu de son improvisation musicale, qui s'encodera dans les "*structures musicales de fond*" qui vont émerger de son improvisation, sera un encodage de ses états affectifs et corporels les plus profonds, et les structures musicales qu'il choisira (par ex. unisson, antiphonie, polyphonie etc.) seront une projection de son état relationnel par rapport à lui-même et à l'autre, mais aussi par rapport au petit et au grand groupe d'appartenance. A travers le processus primaire, selon lequel fonctionne son inconscient, vont émerger les "*structures musicales de fond*" que nous avons évoquées auparavant (dans l'espace du primaire, comme l'entend Aulagnier) et ensuite, selon sa culture et sa formation musicale, il va réaliser une mise en forme plus complexe et structurée (dans l'espace du secondaire, comme l'entend Aulagnier), qui donnera la forme finale de l'œuvre musicale d'improvisation en question. Les questions esthétiques font partie de cette dernière mise en forme, qui s'achève dans l'espace du secondaire.

3.3. Le miroir et les enveloppes sonores versus l'antiphonie

Nous avons vu dans les pages précédentes comment l'enfant, après sa naissance, passe d'un état de symbiose fusionnelle avec sa mère, progressivement, à un état d'indépendance. Ce processus implique également la formation du Moi de l'enfant en tant qu'identité corporelle et psychique autonome. Nous allons analyser à présent comment s'effectue ce passage chez l'individu, pour ensuite nous focaliser sur le vécu sonore et son rôle dans le développement de l'enfant, vers la formation de son propre Soi et vers l'autonomie. Enfin, nous allons expliquer comment les stades du développement de l'enfant que nous allons décrire par la suite trouvent leurs équivalents dans la structure musicale.

Le stade du miroir, formateur de la fonction du Je (Jacques Lacan)

Jacques Lacan a mis en rapport le premier moment de la formation du Moi du petit enfant avec une expérience narcissique fondamentale, qu'il a désignée sous le nom de stade (ou phase) du miroir⁶⁰¹, en 1936. Cette phase se situe entre les six à huit premiers mois de son développement. L'enfant, à ce stade, est encore dans un état d'impuissance et d'incoordination motrice. Par l'expérience concrète qu'il fait de percevoir et de s'identifier à sa propre image spéculaire dans un miroir, il anticipe imaginativement l'appréhension et la maîtrise de son unité corporelle. L'enfant anticipe ainsi son corps en tant qu'une forme totale qui lui appartient, ce qui lui provoque de la "jubilation". Pour Lacan, le stade du miroir constituerait la matrice et l'ébauche de ce qui sera le Moi. Cette expérience est, selon lui, au fondement du caractère imaginaire du Moi, constitué d'emblée comme "*Moi Idéal*" et "*souche d'identifications secondaires*"⁶⁰².

Miroir Sonore et Enveloppes Sonores (Anzieu, Lecourt, Castarède)

Didier Anzieu défend que "*l'espace sonore est le premier espace psychique*"⁶⁰³. Cet auteur met en évidence l'existence d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique,

⁶⁰¹ Lacan J., Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in *R.F.P.*, 1949, XIII, 4. p. 449-55

⁶⁰² *Ibid.*, p. 450

⁶⁰³ Anzieu D., *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 195

qui serait plus précoce que le miroir visuel mis en évidence par Lacan dans le "*stade du miroir*". Ce miroir sonore, que la mère renvoie à son bébé, serait important pour la constitution de son Soi et pour l'ébauche de son Moi, mais aussi pour l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser⁶⁰⁴.

Pour Anzieu, donc, "*le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons concomitante de celle de l'allaitement. Ce bain de sons préfigure le Moi-Peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé*"⁶⁰⁵. L'auteur développe comment le miroir sonore va aider l'enfant à constituer son Soi : "*Avant que le regard et le sourire de la mère qui le nourrit et le soigne ne renvoient à l'enfant une image de lui qui lui soit visuellement perceptible et qu'il intériorise pour renforcer son Soi et ébaucher son Moi, le bain mélodique (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle fait écouter) met à sa disposition un premier miroir sonore dont il use d'abord par ses cris (que la voix maternelle apaise en réponse), puis par son gazouillis, enfin par ses jeux d'articulation phonématique*"⁶⁰⁶.

Anzieu évoque aussi les résultats d'un miroir sonore pathogène. Pour que le miroir (sonore ou visuel) devienne constitutif de Soi, il faut qu'il puisse renvoyer au sujet autre chose que lui-même ; il faut que la mère exprime à l'enfant à la fois quelque chose d'elle et de lui. Si la voix de la mère se caractérise par la discordance (par exemple si la mère intervient à contretemps de ce que ressent/exprime le bébé), la brusquerie (par exemple si la voix maternelle passe d'un extrême à l'autre d'une façon incompréhensible) ou l'impersonnalité (par exemple si la voix maternelle n'informe pas le bébé sur ce qu'elle ressent ni sur ce qu'il ressent lui-même), le miroir sonore fait défaut⁶⁰⁷. Si, encore, la voix de la mère perturbe la constitution du Soi, comme certaines voix de mères de schizophrènes qui sont à la fois monocordes, métalliques et rauques, le bain sonore n'est plus enveloppant mais devient troué-trouant. Telles sont des perturbations phonématiques qui, selon Anzieu, peuvent donner lieu à des pathologies. L'auteur estime que si chez un bébé il y a à la fois double perturbation sévère phonématique et sémantique (du langage de mots) dans la voix et la parole de la mère, qui induit des injonctions paradoxales, la schizophrénie se produira. Si les deux perturbations sont légères, nous aurons affaire à des personnalités narcissiques. Si seule une perturbation phonématique est présente, la

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 184

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 192

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 194

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 195

prédisposition aux réactions psychosomatiques se constituera. Si, enfin, une perturbation se produit seulement dans la dimension sémantique, nous rencontrerons un grand nombre de troubles de l'adaptation scolaire, intellectuelle et sociale⁶⁰⁸.

Pour Castarède, si la voix maternelle est source de plaisir elle va être introjectée comme bon objet, dans le sens kleinien - si elle est brusque et discordante, elle va être liée au mauvais objet⁶⁰⁹ et ceci donnera lieu à des pathologies. Le corps du schizophrène est un corps troué, qui n'a pas d'"enveloppe sonore" au sens de Didier Anzieu⁶¹⁰. Pour que l'enfant puisse accueillir progressivement des significations cohérentes, il faudrait que son corps fasse enveloppe contenant de l'affect et de la pulsion, support à une voix énonçant quelque chose à soi ; il faut également qu'il puisse accueillir d'abord des sonorités de la voix maternelle dans lesquelles il mettra peu à peu sens. Il est intéressant de voir, à ce propos, comment le schizophrène Louis Wolfson⁶¹¹ raconte son expérience de la voix maternelle introjectée chez lui en tant que mauvais objet, blessant et intrusif, et le fait qu'il a cherché à fuir la langue maternelle en parlant une langue étrangère.

Dans l'ouvrage collectif "*Les enveloppes psychiques*" dirigé par Anzieu, Edith Lecourt précise comment elle perçoit l'enveloppe sonore psychique proposée par ce dernier en 1976. Pour Lecourt, le "*bain sonore*" dont parle Anzieu en 1976 pour la constitution de l'enveloppe psychique sonore peut être aussi contenant, harmonieux, continu que chaotique : du bruit qui est perçu en tant qu'agression. Puisque le sonore est caractérisé justement par l'absence des limites, "*pour qu'il y ait enveloppe sonore, il faut que le vécu sonore ait trouvé à s'étayer sur une expérience tactile et visuelle, d'une part, sur une élaboration mentale du vécu sonore à partir du Moi-peau (Anzieu, 1985) conduisant à la notion d'enveloppe, d'autre part*"⁶¹². Avant que l'enfant puisse développer sa propre enveloppe sonore psychique, l'enveloppe sonore de la mère, c'est à dire sa faculté de mentaliser son vécu sonore sous les formes musicale et verbale, constitue pour le nourrisson un premier pare-excitation⁶¹³. Finalement, pour Lecourt l'enveloppe sonore est construite psychiquement, mentalement par l'enfant même, sans un recours nécessaire aux autres sens comme le tactile ou le visuel, avec l'entrée dans les codes respectifs du sonore : parole et langage. C'est par là que se tisse pour elle le son et le

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 194-195

⁶⁰⁹ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1666

⁶¹⁰ Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 138

⁶¹¹ Wolfson L., *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970

⁶¹² Lecourt E., L'enveloppe musicale, in *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, 2003, p. 224

⁶¹³ *Ibid.*, p. 225

silence, afin de faire surface, continuité et contenance⁶¹⁴. Lecourt nomme cette enveloppe psychique "*musico-verbale*" et décrit sa double face, l'une tournée vers l'intérieur (tissée par le code musical) et l'autre tissée vers l'extérieur (tissée par le code verbal).

Marie-France Castarède parle également de l'enveloppe sonore maternelle, qui va porter l'enfant vers les codes symboliques du sonore : "*Le bébé apprendra à parler, s'il arrive à intégrer une enveloppe sonore maternelle fiable et cohérente qui l'a porté vers la loi symbolique du langage et ne l'a pas retenu dans son giron mortifère ... (Selon Lacan) pour apprendre à parler, l'enfant doit se dégager de la relation fusionnelle avec sa mère. La mère l'aidera, dans la mesure où elle a constitué une image du père dans sa tête. La mère est bien la messagère de la castration, puisqu'elle introduit la distance, c'est elle qui facilitera ou non l'accès à la loi du symbolique*"⁶¹⁵. Selon Castarède, le bébé incorpore la voix maternelle comme il incorpore son lait, au stade du développement psychosexuel oral, et constitue ainsi l' "*enveloppe vocale*"⁶¹⁶ grâce à leurs toutes premières communications sonores. Les introjections ne commencent qu'une fois que l'objet extérieur est perçu en tant qu'extérieur de soi.

Antiphonie et miroir musical, thème et variations

Dans la musique, le terme d'*antiphonie* est une forme de chant alterné, qui existe dans toutes les cultures et les époques musicales. Dans le chant des premiers chrétiens, le chant *antiphonique*, qui signifie en grec "*voix contre voix*", et qui s'appelle en latin "*chant responsorial*", désigne l'alternance d'une phrase mélodique qui s'échange entre deux demi-chœurs ; en revanche le chant *responsorial* désigne l'alternance du chœur et du soliste⁶¹⁷. A un niveau sonore, il s'agit pratiquement d'une réflexion musicale, puisque la phrase mélodique initiale est souvent répétée à l'identique ou avec des petites modifications par le deuxième demi-chœur ou par le chœur qui répond au soliste. Cette forme de chant nous rappelle évidemment le "*stade du miroir*" visuel évoqué par Lacan et le "*miroir sonore*" dont parle Anzieu.

Dans les premiers échanges vocaux du bébé avec sa mère, cette forme de question-réponse en miroir émerge souvent puisque, à part vocaliser en unisson, ils se

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 235

⁶¹⁵ Castarède M-F., Métapsychologie de la voix, Champ Psy 2007/4 (No 48), p. 15

⁶¹⁶ Castarède M-F., L'enveloppe vocale, *Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001

⁶¹⁷ Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Fayard, 1988, p. 181

répondent aussi par des répliques alternées⁶¹⁸. La source de la forme musicale d'antiphonie se trouve peut-être là. La mère, au début de leur échange sonore, donne à l'enfant un premier miroir sonore d'abord identique, puisqu'elle répète la phrase sonore du bébé, et ainsi elle lui fait comprendre qu'il "est vu, est entendu" en tant qu'individu entier et autonome. Ensuite, une fois qu'elle sent que le bébé a perçu qu'il a été "entendu", à travers son miroir sonore, elle commence à lui répondre avec de petites variations de sa phrase sonore, en lui faisant ainsi d'autres propositions sonores, similaires à sa phrase initiale. Le bébé commence aussi à varier, et nous avons ainsi un jeu sonore créatif de dialogue. Cette légère variation dans les réponses est indispensable pour instaurer un dialogue sonore mère-enfant ; sinon, le bébé se sentirait comme s'il entendait sa propre voix se répéter identique à l'infini, ce serait de l'écholalie, ce qui générerait en lui un sentiment de panique. Edith Lecourt⁶¹⁹ parle de l'effet-Pan, une rencontre sonore sidérante qui peut devenir aussi traumatique : cet effet peut être créé chez l'individu quand la répétition effrayante de la voix (l'écho) continue à l'infini. Chez un bébé sain qui dialogue avec sa mère, nous n'observons pas un phénomène d'écho, mais un dialogue qui commence avec les miroirs sonores.

Nous voudrions ici partager notre propre expérience, issue de notre participation à un protocole expérimental d'apprentissage musical aux enfants normaux d'âge scolaire, appelé en anglais "Miror", en 2011-12. Ce protocole a été élaboré en collaboration avec la faculté de Musicologie de l'Université d'Athènes et d'autres universités européennes. La recherche comprenait l'utilisation d'un clavier "interactif" qui répétait en miroir les phrases mélodiques improvisées des enfants. Nous travaillions à l'époque, pour notre part, dans le domaine de la thérapie, en observant l'utilisation du miroir sonore chez les patients psychiatriques adultes à travers ce même outil⁶²⁰. Les résultats des recherches chez les enfants normaux ont montré que le miroir sonore de l'instrument utilisé dans notre protocole devait être "varié" afin de promouvoir l'intérêt de l'enfant et l'apprentissage — un miroir à l'identique n'a pas pu fonctionner et a été vite désinvesti par les enfants. Ces résultats confirment que le miroir sonore de la mère doit être "vivant" envers l'enfant, et

⁶¹⁸ Stern D., *Mère-Enfant : les premières relations*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p.30 cité par Castarède M.F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.84

⁶¹⁹ Lecourt E., Le Dieu Pan, grand excité-excitateur, de la pulsion au psychique, *Psychologie Médicale*, 23, 6, 1991, p. 709-714

⁶²⁰ Nos observations sur les patients ont été publiées dans l'article suivant : Dakovanou X., Anagnostopoulou C., Triantafyllaki A., *The Reflexion of Psychiatric Semiology and Symptomatology on Musical Structure : A case study of a patient diagnosed with Obsessive-Compulsive Disorder*, Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition, p. 242-247, Thessaloniki, 23-28 July 2012

non pas répété sous forme d'écho.

En ce qui concerne la composition musicale, nous pensons que la forme A - A' (thème mélodique et variation), une forme utilisée très souvent tant dans les musiques populaires de toutes les cultures mais aussi en musique classique occidentale, peut refléter ces réponses sonores en miroir, "vivantes et variées", de la mère envers son enfant sain, qui développe et construit son Soi.

3.4. L'intervalle musical : entre soi et l'autre

Edit Lecourt considère l'intervalle sonore, tel qu'il est utilisé en musique, comme la métaphore de la relation humaine. Dans les gammes, les relations entre deux notes — les intervalles — sont toujours mesurées non seulement par rapport à elles mais aussi par rapport à un son qui n'est pas toujours audible mais sous-entendu : le son fondamental de la tonique de la gamme. Lecourt souligne le rôle de "tiers" de ce son fondamental dans la musique⁶²¹. A notre avis, ce "tiers" qui est le son fondamental d'une gamme pourrait représenter le sujet, et les autres notes de la gamme en question pourraient représenter les autres personnes, auxquelles le sujet se relie. En parlant précisément de la formation musicale en tant que reflet du mode de relation choisi, Lecourt écrit : *"Une œuvre pour quatuor ou une symphonie illustrent deux types de relations bien différentes, celle intime du petit groupe, et celle de l'anonymat du grand groupe. Avec le concerto, c'est le soliste confronté à l'ensemble"*⁶²².

Lecourt introduit également le terme d' *"Intervalle Sonore du Soi"*⁶²³, afin de marquer le dégagement d'un espace sonore propre, constitutif du Soi. Elle souligne le fait que l'espace sonore peut n'être qu'imaginaire, sans qu'aucune caractéristique physique concrète ne le détermine sûrement ; d'où la nécessité d'introduire, pour l'enfant, des espaces psychiques qui déterminent et qui ordonnent cet espace. Pour cet auteur, dès les premiers temps de vie, l'intervalle sonore du Soi constitue un espace sonore qui précise la distance entre le nourrisson et l'objet⁶²⁴. Elle écrit : *"je considère l'identité sonore issue de l'expérience corporelle, dans la relation à l'autre, comme le pôle organisateur, centration de l'espace sonore. C'est à partir d'elle que je définirai l' "Intervalle Sonore du Soi", intervalle dont les fluctuations seront particulièrement importantes sous l'effet des fantasmes de débordement, d'intrusion, de persécution, liés à la fragilité des limites"*⁶²⁵.

⁶²¹ Lecourt E., L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre, *Insistance 2011/2 (No 6)*, Editions Érès, 2011, p. 121

⁶²² Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005, p. 108-109

⁶²³ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 31-32; Lecourt E., The psychic functions of music, *Nordic Journal of Music Therapy*, 13:2, 2004, p. 154-160

⁶²⁴ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 32

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 31

Lecourt conceptualise aussi la notion du "*Groupe Vocal Familial*"⁶²⁶, qui est pour elle l'ensemble sonore de l'environnement familial, construit par des voix, bruits, musique ou autres sons entendus dans ce même environnement. Le fœtus baigne dans ces sons, qu'elle nomme "*Chœur des muses*" s'il est satisfaisant et qu'il lui provoque du plaisir, ou bien "*Furies*", s'il lui provoque de la dépression ou de la violence. Si cet environnement sonore précoce est plutôt satisfaisant, il contribue à la construction d'une "*enveloppe sonore psychique musico/verbale*"⁶²⁷ contenant, protectrice mais aussi communicative, qui met en relation l'intérieur et l'extérieur. Ainsi les espaces sonores internes et externes se distinguent progressivement. Elle explique que «*les fonctions musicales sont acquises à l'âge du complexe d'Oedipe, c'est-à-dire de la différenciation et de l'articulation des voix du Groupe Vocal Familial. Le code musical est une structure relationnelle (d'intervalle, de consonance/dissonance, de rapports harmoniques) ; son acquisition s'inscrit, prend sens dans la prise de conscience par l'enfant de son univers relationnel*»⁶²⁸.

Lecourt lie, également, la polyphonie à la dimension groupale du psychisme⁶²⁹. Elle fait l'hypothèse que l'intériorisation du "*Groupe Vocal Familial*" (elle note que la famille est le premier lieu de la manifestation de l'*hétérophonie*⁶³⁰, et que les voix y prennent des places distinguées selon le modèle de leadership appliqué) est à l'origine de ce qu'elle nomme "*structure groupale de la musique*". Ainsi, pour cet auteur le *Groupe Vocal Familial*

⁶²⁶ Lecourt E., L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre, *Insistance 2011/2 (No 6)*, Editions Érès, 2011, p. 121

⁶²⁷ Lecourt E., L'enveloppe musicale, in *Les enveloppes psychiques*, Dunod, Paris, 2003, p. 223-246

⁶²⁸ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 52

⁶²⁹ *Ibid.*, p.17-26

⁶³⁰ Le mot *hétérophonie* vient des mots grecs *hétéros* (ἕτερος = autre) et *phonie* (φωνή = voix). Ce terme a été introduit en musicologie par C. Stumpf et il a été repris par les ethnomusicologues pour "désigner une forme particulière d'exécution musicale, fréquente dans les cultures primitives ou extra-européennes, dans laquelle une même mélodie est présentée simultanément par plusieurs exécutants avec des variantes improvisées qui vont de la simple nuance d'intonation à des versions mélodiques divergentes et à des mélismes plus ou moins étendus. Il en résulte une apparence de polyphonie de caractère irrationnel, sans commune mesure avec le contrepoint, ainsi que des rencontres de sons étrangères aux règles de la consonance (Honegger M., *Science de la musique*, Bordas, Paris, 1976, vol. II, p. 462 cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p.11) Selon Marius Schneider (Schneider M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Julius Band Verlag, Berlin, 1934, p. 105 cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p.21-23), qui a étudié et publié en allemand en 1934 ses conclusions sur les polyphonies primitives d'Asie, d'Océanie et d'Afrique comparées à celles du Moyen Âge occidental, il existe des lois communes dans le développement et les structures de ces polyphonies. Schneider trace l'origine de la polyphonie occidentale à l'*hétérophonie* que nous venons de définir auparavant. A partir d'une mélodie principale donnée, qui serait donc à la base de tout développement polyphonique, l'*hétérophonie* se structure par variation à la voix principale, autour de la tonalité. On peut donc distinguer dans l'*hétérophonie* tonale une mélodie principale avec des voix accompagnatrices qui donnent des variations. De cette organisation résulte une plurivocalité (que l'auteur appelle "*Mehrstimmigkeit*") qui donne naissance ensuite aux premières formes de la polyphonie : le bourdon, le parallélisme des voix, l'alternance (question-réponse), le canon, l'imitation libre, l'échange des parties et leur échange sur un ostinato etc. L'auteur émet l'hypothèse d'une origine inconsciente de ces structures musicales primitives, puisque elles se trouvent être universelles.

constitue les bases de la polyphonie et de l'harmonie : les premières empreintes sonores et musicales, ainsi que les premiers schèmes musicaux se trouvent là⁶³¹. A propos des intervalles utilisés en polyphonie, elle évoque les observations de Jacqueline Rousseau-Dujardin : apparemment les intervalles qui distinguent naturellement les voix d'hommes, de femmes et d'enfants (octave, quinte, tierce, avec des variantes selon les cas) sont ceux-là mêmes qui furent d'abord utilisés dans les premières polyphonies et qui ont ensuite défini l'harmonie musicale⁶³².

Afin de démontrer la réflexion de la structure psychique sur la structure musicale, Lecourt a étudié aussi en profondeur la structure musicale du genre motet, qui marque le passage de la monodie à la polyphonie dans la musique savante occidentale, entre le IX^{ème} et le XIII^{ème} siècle. Une particularité du motet est que non seulement des voix mélodiques différentes se superposent, mais qu'aussi des textes différents peuvent se superposer, de plus dans des langues différentes, comme par exemple le français et le latin. Après avoir analysé le *Manuscrit de Montpellier* (XIII^{ème} s.), en ce qui concerne l'association et le regroupement des voix en fonction de leurs textes, mélodies et langues, l'auteur conclut que les voix des motets de ce manuscrit peuvent être distinguées principalement en trois catégories⁶³³ :

1. Les voix du "groupe externe", qui peuvent refléter des vrais personnages du groupe social. La structure vocale du motet peut donc refléter la structure et le mode de fonctionnement de la société.
2. Les voix d'un même personnage, voix du "groupe interne", qui peuvent exprimer des voix intérieures d'un même personnage qui s'expriment simultanément chez lui, et qui se reflètent dans la structure verticale du motet. Par exemple, dans le motet No 143 du *Manuscrit de Montpellier*, les trois voix du motet expriment simultanément la joie, la tristesse et l'angoisse de l'amoureux en question⁶³⁴.
3. Les voix du "groupe externe" et du "groupe interne" peuvent être associées dans le sein du même motet, même si ce phénomène est moins fréquent.

Cet auteur conclut, enfin, que la dimension groupale du psychisme se projette dans la structure musicale, et parle plus concrètement d'une projection du *groupe interne*, tel

⁶³¹ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 52, p.20

⁶³² Rousseau-Dujardin J., «Génération de la musique, du côté du compositeur», in Schneider M. et al, *A la musique*, Belles Lettres, Paris, 1993, p. 37-89

⁶³³ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 150-157

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 154

qu'il a été décrit par Foulkes, Anzieu et Kaës⁶³⁵, dans la structure musicale . Les «voix du groupe interne» qui se manifestent entre autres dans le genre motet, expriment plusieurs niveaux de conscience d'un même personnage, simultanément perçus. Ainsi, des affects différents de la même personne peuvent donner à s'entendre de façon condensée à l'intérieur des voix du groupe interne. La structure polyphonique peut donc exprimer la réalité psychique d'un même individu, grâce à cette possibilité d'exprimer ses différents affects, pulsions et pensées simultanément⁶³⁶.

Deszö Monsonyi, en parlant de l'analogie entre les voix musicales en polyphonie et la structure psychique, remarque que "*la polyphonie musicale repose sur la tension des lignes mélodiques simultanées qui s'opposent et s'accordent à nouveau. Leur conclusion harmonique est équivalente, en un sens symbolique, avec l'accord du Moi et du Surmoi, ce qui est reconnaissable par un sentiment de victoire, par l'expérience joyeuse d'une tension résolue*"⁶³⁷. Cette conclusion semble s'accorder avec les travaux d' Edith Lecourt.

⁶³⁵ Lecourt E., L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre, *Insistance 2011/2 (No 6)*, Editions Érès, 2011, p. 120 ; Pour une description de la notion de groupe interne, voir Partie V de cette thèse, chapitre 3. Transfert et contre-transfert dans le musicodrame analytique

⁶³⁶ *Ibid.*, p.149-157

⁶³⁷ Monsonyi D., *Die Irrationalen Grundlagen der Musik*, Imago, 1935, 21, p. 207-226, cité par Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991, p.97

3.5. Structure musicale et psychopathologie

Si la structure psychique se reflète dans la structure musicale, la psychopathologie doit aussi se refléter dans cette même structure. Dans la littérature psychanalytique, Brousselle⁶³⁸ parle de certaines structures psychiques pathologiques qui peuvent s'exprimer à travers la structure musicale : il évoque précisément le problème économique du masochisme, celui de tensions sources de plaisir, qui se reflète dans la structure musicale où nous retrouvons parfois que "*le retour de la dissonance est aussi impératif que sa résolution*"⁶³⁹. La musique est utilisée, selon lui, en tant que bobine sonore pour maîtriser l'absence de l'objet perdu et la répétition dans la structure musicale, l' "*éternel retour du même*", jouerait justement le rôle de maîtrise de cette absence⁶⁴⁰. A propos de thèmes qui se répètent avec variations dans la musique, il évoque le fait que la névrose traumatique nécessite de maîtriser la perte passée. A notre avis, Brousselle souligne ici la réflexion de la structure psychopathologique dans la structure musicale. Nous trouvons cette réflexion pertinente puisque, comme nous l'avons démontré, est projeté dans l'espace musical l'espace psychique du créateur. Nous retrouvons conséquemment dans l'écriture musicale le reflet de la pensée du compositeur, dont ses éventuels aspects pathologiques.

De notre côté, nous avons travaillé sur la réflexion de la psychopathologie sur la structure du discours musical. Plus précisément, nous avons étudié l'analogie que nous pouvons remarquer entre les structures musicales utilisées dans le discours musical improvisé de patients psychiatriques adultes, et leurs signes et symptômes psychiatriques selon le DSM IV. Dans ce travail⁶⁴¹ nous avons comparé, entre autres, le discours musical improvisé et le tableau clinique de Fanie, une patiente diagnostiquée dans l'institution où nous travaillons en tant qu'obsessionnelle-compulsive mais qui, à notre avis, souffrait plutôt d'une pathologie psychotique, avec des éléments obsessionnels-compulsifs dans sa symptomatologie. Il s'agissait d'une femme âgée de 41 ans, qui vivait dans une pension

⁶³⁸ Brousselle A., Un jeu de musique vicieux et sublime : la musique, *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, 1979, p. 943-970

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 946

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 954

⁶⁴¹ Dakovanou X., Anagnostopoulou C., Triantafyllaki A., *The Reflexion of Psychiatric Semiology and Symptomatology on Musical Structure : A case study of a patient diagnosed with Obsessive-Compulsive Disorder*, Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition, p. 242-247, Thessaloniki, 23-28 July 2012

avec d'autres patients psychiatriques, majoritairement psychotiques. Elle présentait un délire somatique ainsi que des obsessions et des compulsions qui concernait la nourriture, les cigarettes et la consommation de thé et de café. Elle présentait aussi, cliniquement, les signes psychiatriques de logorrhée et d'excitation psychomotrice, ainsi qu'une impulsivité remarquable, qui la conduisaient à des troubles du comportement divers et à des passages à l'acte envers les autres patients de la structure.

Précisément, nous avons remarqué que la logorrhée que la patiente présentait dans son discours parlé, un signe qui manifestait à notre avis son angoisse et sa peur (particulièrement devant notre équipe thérapeutique nouvelle !), se manifestait aussi dans son improvisation musicale⁶⁴². Ces signes apparaissaient musicalement à travers une façon de jouer continue et sans arrêt, sans pauses. L'impulsivité qu'elle manifestait cliniquement, qui était liée selon nous à un sentiment intérieur d'insécurité fondamentale et de menace continue, était exprimée aussi musicalement à travers des explosions de "*clusters*"⁶⁴³ extrêmement sonores au piano. Le tempo rapide utilisé dans ses improvisations, ainsi que la façon très répétitive de jouer ses "*clusters*" au piano reflétaient, à notre avis, ses obsessions. Le tempo rapide est un élément ambivalent dans la bibliographie; il peut être interprété en musique comme un élément qui exprime la joie et la vie ou alors comme un élément qui exprime l'anxiété⁶⁴⁴. A notre avis, le tempo rapide chez cette patiente, combiné avec ses "*clusters*" joués au piano d'une façon stéréotypée, avec un volume sonore assez élevé, reflétait son angoisse. La répétition stéréotypée peut aussi être un élément qui reflète l'obsession, tandis que la régularité dans la musique offre un cadre stable de contenance et de "*holding*". Pour cette patiente, nous pensons qu'il y avait également une pauvreté dans le contenu idéique musical, qui reflétait une pauvreté idéique générale qu'on retrouve souvent chez des patients qui souffrent de schizophrénie depuis de nombreuses années. Tout comme elle n'arrivait pas à modifier ses idées fixes, musicalement aussi elle répétait, d'une façon compulsive, sous forme de "*clusters*", la même idée fixe musicale.

⁶⁴² Ecoute CD annexes, titre No 1 : Improvisation Fannie

⁶⁴³ Définition du "cluster" en musique : "Initialement, groupe de notes frappées au piano par la main à plat ou le poing, ou encore l'avant-bras, soit dans une ou plusieurs régions du clavier, soit par glissades. Cette technique d'écriture et d'exécution appartient à la musique contemporaine. Elle a été amplement étudiée, à l'origine, par le compositeur américain Henry Cowell. Par extension, toute combinaison de sons rapprochés formant des grappes sonores, plus ou moins compactes, par opposition aux sons distincts d'un accord". Source : Encyclopédie Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/cluster/166876> consulté le 22 juillet 2017

⁶⁴⁴ Imberty, M. (1976). *Signification and Meaning in Music (in Debussy's Preludes pour le Piano)*. Groupe de Recherches de semiologie musicale. Faculté de Musique. Montreal, Université de Montreal.

A propos de la réflexion de la psychopathologie dans la musique, nous aimerions aussi évoquer les travaux du psychanalyste S. Pfeiffer⁶⁴⁵, qui a présenté en 1927 à Berlin au VIIème Congrès International de Psychanalyse sa conception métapsychologique de la musique. Cet auteur souligne la nature fondamentalement autoérotique et narcissique de la musique qui, d'après lui, est incapable d'exprimer une relation d'objet libidinale. Pour lui, une régression narcissique jusqu'au stade du narcissisme primaire se réalise par la musique. Nous tenons à préciser qu'une telle analyse limite la musique à une fixation à un stade du développement particulier : celui du narcissisme primaire, caractérisé par le Moi Idéal. De notre côté, nous pensons que la musique peut refléter dans sa structure toutes les structures intrapsychiques. Nous retrouvons, notamment, dans la structure musicale le stade de fusion avec la mère, le stade du miroir, le holding, la réflexion du Moi Idéal, celle de l'Idéal du Moi...et aussi la réflexion de la psychopathologie ! La dimension autoérotique évoquée par l'auteur en question souligne la libidinisation du sonore qui a lieu dans la musique. Bien sûr, il y a une telle dimension dans la musique, plus précisément liée à l'oralité, surtout dans le chant ! Elle sera d'ailleurs étudiée en Partie IV de cette thèse. Mais la musique est un art destinal, qui se pratique d'ailleurs plutôt en groupe. Le musicien cherche à se faire écouter : il y a de sa part une attente de communication avec l'objet, auquel la plupart des compositions musicales sont d'ailleurs destinées. La relation d'objet ou la relation érotique à soi-même, toutes deux peuvent être reflétées dans la structure musicale, qui est une projection de l'espace psychique du compositeur, à laquelle s'identifie ensuite le public.

⁶⁴⁵ cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 136-137

IV. L'investissement libidinal par la Musique

1. Musique et Idéal

La constitution de l'enfant en tant que sujet autonome, qui possède sa propre identité corporelle et psychique, implique selon Freud le passage d'un état d'investissement libidinal anobjectal (suite à la naissance) à une phase d'investissement de la libido à son propre corps en tant que totalité (narcissisme primaire) et finalement à un stade où la libido serait investie à l'extérieur du corps propre (amour d'objet). Plusieurs auteurs ont lié la musique à l'Idéal et aux concepts du narcissisme. Dans les pages suivantes, nous allons questionner ces liaisons, tant pour l'individu que pour la société.

1.1. Chant et narcissisme

La notion de narcissisme, qui résume la question de l'investissement du moi, apparaît dans l'œuvre de Freud dans une note des *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, mais le concept de narcissisme ne s'introduit franchement dans son corpus théorique qu'en 1914, dans *Pour Introduire le Narcissisme*⁶⁴⁶. Dès 1911, dans le *Cas Schreber*⁶⁴⁷, lorsqu'il explique le mécanisme de la paranoïa, Freud se réfère au narcissisme et le décrit en tant que stade de l'évolution sexuelle normale du petit enfant, qui serait intermédiaire entre l'auto-érotisme et l'amour objectal. Selon lui, le sujet commence par se prendre lui-même, son propre corps, comme objet d'amour, ce qui permet une première unification des pulsions sexuelles qui, jusqu'à ce stade, étaient exclusivement partielles. Après avoir développé la seconde théorie de l'appareil psychique, Freud oppose de façon globale un état narcissique premier (anobjectal) aux relations d'objet⁶⁴⁸. Il nomme alors l'état primitif et anobjectal dans lequel serait l'enfant suite à la naissance "*narcissisme primaire*". Cette phase serait caractérisée par l'absence totale de relation avec son entourage et par une indifférenciation du Moi et du Ça;

⁶⁴⁶ Freud S. (1914), *Pour introduire le Narcissisme*, Payot, Paris, 2012; Birraux A., Le sujet et l'autre : le narcissisme, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 379-380

⁶⁴⁷ Freud S. (1911), *Le président Schreber, un cas de paranoïa*, Paris, Payot, 2011

⁶⁴⁸ Birraux A., Le sujet et l'autre : le narcissisme, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 380

elle trouverait son prototype dans la vie intra-utérine de laquelle elle serait une extension⁶⁴⁹. Freud nomme ensuite "*narcissisme secondaire*" un narcissisme contemporain à la formation du moi par identification à autrui, et il précise que "*le narcissisme du Moi est un narcissisme secondaire, dérobé aux objets*"⁶⁵⁰.

Laplanche et Pontalis discutent les acceptions très diverses des termes concernant le narcissisme, tant chez Freud que dans la littérature psychanalytique postérieure. Ils expliquent que "*le narcissisme primaire désigne un état précoce où l'enfant investit toute sa libido sur soi-même*" et "*le narcissisme secondaire désigne un retournement sur le moi de la libido, retirée de ses investissements objectaux*"⁶⁵¹. Le narcissisme secondaire caractériserait alors le désinvestissement objectal et le retrait de la libido sur soi-même, phénomène que Karl Abraham tout d'abord avait observé chez les patients schizophrènes ("démence précoce"). Cette idée a été ensuite empruntée par Freud, à l'égard de la clinique des psychoses⁶⁵².

Dans les pages qui suivent, nous allons questionner la relation de ces aspects du narcissisme à la musique, chez l'individu.

Marie-France Castarède propose une liaison du chant au narcissisme. Pour elle la voix, et conséquemment le chant, se réfère à trois lignes de force du narcissisme, qui sont le retrait libidinal, l'idéalisation et le dédoublement⁶⁵³. Partons d'abord du retrait libidinal qu'on pourrait reconnaître à l'expérience du chant, où on observe un investissement libidinal de soi-même. Castarède décrit qu'au début de la vie, et dans le processus du développement normal de l'enfant, si la mère arrive à donner les réponses adéquates aux demandes du bébé "*un narcissisme heureux s'instaure; dans le cas inverse le narcissisme pathologique s'installe, avec une perte d'investissement objectal, libérant un processus légal avec son corollaire de dépression, de projection ou de clivage.*"⁶⁵⁴. Pour cet auteur, le retrait libidinal permet d'accéder aux voies de la création artistique. Plus précisément, elle souligne à propos du chant que "*le récital d'un chanteur, si il est grand artiste, nous paraît l'expression la plus sublime du narcissisme vocal*"⁶⁵⁵ et parle d'une "*communication*

⁶⁴⁹ Freud S., (1921), *Psychologie collective et analyse du moi*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélévitch S., Paris, Payot, 1968, p. 143-144

⁶⁵⁰ Freud S. (1923), *Le Moi et le Ça*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélévitch S., Paris, Payot, 1968, p. 225

⁶⁵¹ Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 263

⁶⁵² *Ibid.*, p. 262

⁶⁵³ Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 143-154

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 143

⁶⁵⁵ *Ibid.* p. 144

*transnarcissique*⁶⁵⁶ qui s'installe à ce moment, entre le chanteur et son public, qui se trouve comblé, restauré après le concert.

Est-ce que, dans l'expérience concrète du chant, nous pouvons retrouver une dimension d'auto-satisfaction libidinale par son propre corps, comme cela se passe au stade du narcissisme primaire? Ou remarquerait-on plutôt un retrait de la libido de l'objet, et sa concentration sur soi-même? Nous pensons que certainement, dans le chant, il existe une satisfaction libidinale auto-érotique; Castarède la lie aux plaisirs de l'oralité⁶⁵⁷, Polzat⁶⁵⁸ et Vivès⁶⁵⁹ parlent même d'un trop, d'un excès de plaisir, qu'on peut appeler *jouissance* dans le sens lacanien, dans l'expérience du chant. Mais est-ce que l'objet-chant remplace l'objet d'amour, par l'investissement libidinal que le chanteur lui offre? A notre avis, quand on chante, l'objet est toujours sous-entendu car une dimension de séduction existe toujours dans le chant, qui *s'adresse* à un autre, même si cet autre est *l'autre en nous*⁶⁶⁰.

Je me permets de présenter ici une association avec un chant du genre *rébétiko* grec qui, je pense, résume bien ces questionnements. Il s'agit d'un chant appelé "*Sto café-aman*"⁶⁶¹, dont le texte chanté peut se traduire ainsi :

*Je suis une Belle coquine,
je chante dans les café-aman, et je m'amuse
Je danse le "tsifteteli" et le "zeïbekiko" tout le monde me voit;
ils boivent, ils deviennent ivres et s'amusent
Mais un jeune du marché, un beau boucher, me dit
"tu as brulé mon cœur avec ta danse du ventre
J'aimerais que tu deviennes ma femme, belle poupée,
et sache que tu auras toujours de l'agneau frais à manger"
Et un autre me dit, avec douleur : je suis pêcheur;
viens avec moi, et tu mangeras toujours du poisson frais*

⁶⁵⁶ notion introduite par André Green, et qui montre que les objets de la création artistique font communiquer le narcissisme du producteur et du consommateur de l'oeuvre (...) in Green A., Un oeil en trop : le complexe d'Oedipe dans la tragédie, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 36, cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 144

⁶⁵⁷ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1657-1673

⁶⁵⁸ Poizat M., *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.M. Métailié, 1991

⁶⁵⁹ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012

⁶⁶⁰ Green A., Preface : La voix, l'affect et l'autre, in Castarède M.F. et Konopczynski G., *Au commencement était la voix*, Eres, Toulouse, 2005, p.24

⁶⁶¹ Chant du genre rébétiko composé par Kostas Skarvelis et enregistré en 1933, avec Marika Franzeskopoulou (Politissa) au chant, édité par Parlphone B-21691

*Moi, je ne veux pas de mari, je veux être coquine,
je veux chanter dans les café aman et m'amuser*⁶⁶²

Le texte chanté parle d'une jeune chanteuse, qui chante sur la scène d'un "café aman" de Smyrne (Izmir) vers les années 1930. Elle commence son chant ainsi : "*je suis une petite chanteuse, belle et coquine.*" puis elle raconte comment un jeune boucher et un pêcheur du marché tombent amoureux d'elle et lui proposent le mariage après avoir écouté son chant. Mais elle conclut : "*je ne veux pas d'homme (pour me marier), je veux chanter dans le café aman et m'amuser*". La dimension d'auto-satisfaction narcissique par le chant nous paraît évidente dans ce cas. Mais reste la dimension de séduction, envers un autre qu'elle même : elle veut continuer à s'offrir le plaisir de chanter, mais aussi le plaisir d'être admirée par *tous* les hommes qui l'écouteront. Le fait de "s'admirer en train de chanter" ne fonctionne pas en tant qu'un enfermement de la libido sur soi-même (reflet), mais elle montre aux hommes qui l'écoutent combien elle est capable de prendre du plaisir par son propre corps, et ce afin de les séduire, les inviter à vouloir faire partie de ce trop de plaisir-jouissance que ce corps ressent. Non seulement elle veut garder toute la jouissance de chanter, mais en plus elle veut continuer à utiliser son chant afin de séduire encore d'autres hommes qui lui offriront, à leur tour, encore plus de jouissance. A noter que, en plus des vers, la musique de cette composition souligne aussi la dimension de séduction évoquée. Le mode du chant est appelé hüsseini (une variation du 1er mode de la musique byzantine) et son rythme est un 4/4, dansé sur le style "tsifteteli" : il s'agit d'une espèce de danse du ventre populaire, très féminine et sensuelle, que les femmes exécutent dans un but de séduction!

Nous allons maintenant aborder le lien entre la musique et les instances de l'Idéal chez le sujet, telles que Freud mais aussi d'autres psychanalystes les ont définies.

⁶⁶² Traduction personnelle du texte grec original :

*Είμαι μια μόντισσα μικρή, καμωματού τσαχπίνα
που τραγουδάω στο καφέ αμάν, και την περνάω φίνα
χορεύω και τσιφτετέλι, κι όμορφο ζεϊμπεκάκι
με βλέπουν όλοι, πίνουν και μεθούν, και σπάζουν νταλκαδάκι
Μα ένας απ'την αγορά, όμορφο χασαπάκι
μου λέει 'μέκαψες μανούλα μου, με το τσιφτετελάκι'
Θέλω να γίνεις ταίρι μου, βρε όμορφο κουκλάκι
και πάντοτε να ξέβρεις θα μασάς, αρνίσιο κεφαλάκι
Κι άλλος μου λέει με καημό 'βρει είμαι ψαραδάκι'
έλα μέμένα πάντα να μασάς, μπαρμπούνι με μουστάκι
Δε θέλω εγώ βρε σεβνταλή, θέλω να μαι τσαχπινα
να τραγουδάω στο καφέ αμάν και να περνάω φίνα*

Freud, qui a initialement introduit le terme d'*Idealich* dans *Pour Introduire le narcissisme*, en 1914, ne faisait pas de distinction entre les termes *Moi Idéal* et *Idéal du Moi*, qui furent distingués par des auteurs postérieurs. Examinons d'abord le "Moi Idéal". Selon Laplanche et Pontalis, ce dernier est une "*formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de l'Idéal du Moi, définissent comme un idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme primaire*"⁶⁶³. Selon Nurnberg, le Moi Idéal est une formation antérieure au Surmoi puisque, à ce stade, le Moi encore inorganisé se sent uni au Ça⁶⁶⁴. Daniel Lagache s'écarte de cette vision de Nurnberg, tout en soulignant l'intérêt qu'il y avait à distinguer le pôle d'identifications représenté par le Moi Idéal de celui qui est constitué par le couple Idéal du Moi-Surmoi. Pour cet auteur, le Moi Idéal est donc un idéal narcissique de toute puissance, qui ne se réduit pas à l'union du Moi avec le Ça, mais comporte une identification primaire à un autre être, qui serait investi de la toute-puissance : la mère⁶⁶⁵. Enfin pour Lacan, le Moi Idéal est également une formation essentiellement narcissique qui trouve son origine dans le stade du miroir⁶⁶⁶.

Castarède lie la musique au Moi Idéal, en tant que substitut de la perfection narcissique des premiers temps de la vie. Elle explique qu'une manière de restaurer le paradis perdu de cette période de la vie est la quête d'une relation fusionnelle avec un objet idéalisé et elle se réfère à Rosolato, qui défend que "*Cette possibilité d'en-harmonie, même brièvement atteinte par quelques traits sonores, un timbre, une hauteur, une mélodie, peut devenir l'image de la fusion avec la mère, d'une union pratiquement, volontairement réalisée, véritable incantation, dont nous retrouvons trace dans l'enchantement de la musique*"⁶⁶⁷. Castarède défend que cette *en-harmonie* est une finalité de tous les arts du sonore, y compris la poésie, le chant et la musique⁶⁶⁸.

En rapprochant l'idéal et la musique, Castarède fait également appel aux idées de Bela Grunberger⁶⁶⁹. Pour cet auteur, le narcissisme est une formation psychique

⁶⁶³ Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 255

⁶⁶⁴ Nurnberg H., *Allgemeine Neurosenlehre auf psychoanalytischer Grundlage*, 1932, trad. fr, *Principes de Psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1957, p. 135 cité par Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p.255-256

⁶⁶⁵ Lagache D., *La psychanalyse et la structure de la personnalité*, 1958, in *La Psychanalyse*, PUF, Paris, VI, p. 41-43, cité par Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 256

⁶⁶⁶ Lacan J., *Remarques sur le rapport de Daniel Lagache*, 1958, in *La Psychanalyse*, PUF, Paris, VI, p. 133-146, cité par Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 256

⁶⁶⁷ Rosolato G., *La voix : entre corps et langage*, p. 38; cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 145

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 145

⁶⁶⁹ Grunberger B., *Le narcissisme*, Paris, Payot, 1971, p. 203

admettant une ligne de développement spécifique et autonome en marge du sujet libidinal et de ses investissements objectaux; il est présent dans l'individu "depuis toujours", et même avant la naissance⁶⁷⁰. Selon Birraux, pour Grunberger, "*la recherche de l'estime de soi, de la toute-puissance magique, du besoin d'être confirmé dans sa valeur, de la croyance à l'immortalité et du sentiment d'infini avec ses expansions mystiques ou spiritualistes*" conduisent à une définition du narcissisme "*qui serait l'éprouvé du souvenir d'un état relationnel privilégié et unique, le support du désir de retrouver le paradis perdu et celui du rejet surmoïque de ce désir; le déterminant d'un certain type de relation anti-objectale à la fois négative et positive en quête éperdue de retrouvailles en miroir*"⁶⁷¹. Birraux note que les découvertes postérieures sur la vie intra-utérine (le fœtus a un rythme journalier puisqu'il dort, il a des satisfactions auto-érotiques puisqu'il suce son pouce etc.) posent divers problèmes sur l'acceptation des conceptualisations de Grunberger aujourd'hui. Néanmoins, en ce qui concerne la musique, Castarède se réfère à la description d'une position narcissique anoedipienne de cet auteur, où l'enfant est aimé par les deux parents à la fois, sur un mode narcissique absolu, fusionnel et aconflictuel, et compare cette situation à un concert de musique. Elle écrit, à ce propos : "*le concert, qui met en jeu la mère-musique, le père-chef d'orchestre, les enfants-chanteurs, musiciens, et par ricochet auditeurs reconstitue, le temps d'une soirée, une famille idéale sur ce modèle du narcissisme*"⁶⁷².

En liant la voix chantée et le narcissisme, Castarède évoque aussi une dimension de dédoublement; il s'agit d'une dimension spéculaire du chant. Ecouter sa propre voix n'est-ce pas un reflet sonore de soi-même, comme était pour Narcisse son propre reflet visuel? Dans le chant, si le chanteur est bon, il existe une dimension "aimer s'écouter chanter, aimer le reflet de sa propre voix". Cet auteur souligne que ce double n'est pas pensé comme "écho" mais aussi comme Moi Idéal⁶⁷³. Elle note aussi que l'opéra renvoie à l'Idéal du Moi à travers la possibilité qu'il offre au public de s'identifier à ses héros, qui correspondent aux parents œdipiens⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Birraux A., Le sujet et l'autre : le narcissisme, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 379-431 για τη citation p. 380-382

⁶⁷¹ *ibid.*, p. 381

⁶⁷² Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 148

⁶⁷³ *ibid.*, p. 150

⁶⁷⁴ *ibid.*, p. 153

Edith Lecourt a également proposé des idées intéressantes à propos du lien entre musique et narcissisme. Elle rapproche l'unisson, mais aussi la monodie, à la notion d'*illusion groupale* proposée par Anzieu⁶⁷⁵ et à l'expérience fusionnelle que celle-ci présuppose. Elle fait appel également au concept de *Soi grandiose* proposé par Heinz Kohut⁶⁷⁶ pour décrire ces expériences musicales. Pour Kohut, le narcissisme est un mode d'investissement spécifique à l'objet qui allie grandeur et idéalisation, c'est-à-dire un mode de relation au monde dans lequel le moi et l'objet se confondent dans la notion de Soi que cet auteur propose. Pour lui, le narcissisme est justement l'investissement du Soi, lequel fonde le sentiment d'identité⁶⁷⁷. Il écrit, par rapport au concept de narcissisme primaire de Freud, qu'il croit extrapolé d'observations empiriques, que "*le bébé, initialement, fait l'expérience des soins maternels non comme provenant d'un autre, mais à l'intérieur d'une vision du monde dans laquelle la différenciation je-tu n'est pas encore établie et au sein de laquelle l'omnipotence (le Soi grandiose) et l'idéalisation de l'imgo maternelle sont les organisateurs des relations objectales ultérieures*"⁶⁷⁸. Birraux précise que, pour Kohut, le Soi pourrait avoir le statut d'une représentation s'appréhendant dans une situation analytique à un niveau d'abstraction relativement peu élevé et "assez proche du vécu", à la différence des instances, qui sont des formations abstraites⁶⁷⁹. Edith Lecourt analyse que, en ce qui concerne la musique, l'importance du processus d'idéalisation, tant dans l'unisson chanté par un chœur⁶⁸⁰ que dans la monodie de la musique classique de l'Inde du Nord⁶⁸¹, met en avant le concept du Soi grandiose, à un niveau archaïque de narcissisme primaire⁶⁸².

⁶⁷⁵ Anzieu D. (1975), *Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal*, Paris, Bordas, 1981

⁶⁷⁶ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 135-136

⁶⁷⁷ Kohut H., *Forms and transformations of narcissism*, 1965, cité par Birraux A., *Le sujet et l'autre : le narcissisme*, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 384

⁶⁷⁸ *Ibid.* p. 245 cité par Birraux A., *Le sujet et l'autre : le narcissisme*, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 384

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 384

⁶⁸⁰ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 71-72

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 128

⁶⁸² *Ibid.*, p. 135

Pour Heinz Kohut, enfin, la musique, que se soit par l'expression du talent du compositeur ou par la virtuosité du musicien interprète, contribue à la formation d'un "narcissisme sain" chez l'individu et donc élève l'estime de soi⁶⁸³.

⁶⁸³ Kohut H., Observations on the psychological functions of music, *Journal of American Psycho-Analytic Association*, 1957, V3, p. 390

1.2. Musique et Idéal groupal et sociétal

1.2.1. L'Idéal du Moi, les idéaux groupaux et la musique

Nous allons commencer notre analyse par l'instance d'*Idéal du Moi*, un terme employé par Freud dans le cadre de la seconde théorie de l'appareil psychique, que nous allons lier aux idéaux collectifs qui peuvent être représentés par la musique dans une société donnée.

Laplanche et Pontalis définissent l'Idéal du Moi en tant qu'une "*Instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme (idéalisation du moi) et des identifications aux parents, à leurs substituts et aux idéaux collectifs. En tant qu'instance différenciée, l'Idéal du Moi constitue un modèle auquel le sujet cherche à se conformer*"⁶⁸⁴. L'origine de cette instance est également narcissique, puisque, selon Freud, ce que l'homme projette devant lui comme son idéal est "*le substitut du narcissisme de son enfance*"⁶⁸⁵; en ce temps-là, il était son propre idéal. Dans les premières années de la vie, la critique exercée par les parents envers l'enfant est intériorisée par ce dernier en tant qu'une instance psychique particulière de censure et d'auto-observation. Freud lie l'Idéal du Moi à l'élaboration progressive de la notion de Surmoi. Dans les "*Nouvelles conférences sur la psychanalyse*"⁶⁸⁶, il présente le Surmoi en tant qu'une structure qui englobe trois fonctions : auto-observation, conscience morale et fonction d'idéal : la dernière est désignée par l'Idéal du Moi. Daniel Lagache, en parlant du système Surmoi-Idéal du Moi précise que "*..le Surmoi correspond à l'autorité et l'Idéal du Moi à la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité*"⁶⁸⁷.

Chez le musicien, le chant et la musique peuvent désigner l'Idéal du Moi, tel qu'il a été forgé par l'intériorisation de la critique des parents. Je pense à plusieurs musiciens qui, identifiés à leurs parents musiciens, sont devenus eux aussi musiciens. Le phénomène de l'enfant qui suit le modèle professionnel d'un parent idéalisé, quelle que soit sa profession,

⁶⁸⁴ Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 184

⁶⁸⁵ Freud S., G.W., X, 161; S.E., XVI, 94 cité par Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 186 ; voir aussi Freud S., (1921), *Psychologie collective et analyse du moi*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélévitch S., Paris, Payot, 1968, p. 127

⁶⁸⁶ Freud S. (1932), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1915-16, 1916-17), tr. fr. Berman A., Paris, Gallimard, 1971, p. 37-50

⁶⁸⁷ Lagache D., La psychanalyse et la structure de la personnalité, in *La Psychanalyse*, PUF, VI, p. 39, cité par Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p.186

est très répandu dans toutes les sociétés. Aussi, je pense à deux patientes. La première, Laura, ne se permettait pas d'émettre la voix chantée, par identification à sa mère idéalisée qui, elle, ne chantait jamais. La deuxième, Marie, ne se permettait pas de chanter juste, au point d'arrêter de chanter à chaque fois qu'elle chantait juste, en donnant au groupe l'explication suivante : "*ce n'est pas possible, moi je chante faux..*". Elle se comportait ainsi par identification à une mère idéalisée qui chantait faux. Dans les deux cas, ces patientes ne se permettaient pas d'émettre la voix autrement que le parent idéalisé; elles s'interdisaient même de faire "mieux" que ce modèle, même si elles le pouvaient, par peur d'"offenser" le parent idéalisé intériorisé!

Freud souligne l'importance de l'Idéal du Moi à la formation des idéaux collectifs dans la société. Il écrit : "*..un certain nombre d'individus ont mis un seul et même objet à la place de leur Idéal du Moi; à la suite de quoi ils se sont identifiés l'un à l'autre dans leur moi*"⁶⁸⁸. C'est pourquoi une certaine œuvre musicale, un compositeur ou encore un style de musique peuvent incarner des idéaux groupaux et sociaux. La musique, dans ces cas, devient l'objet mis à la place de l'Idéal du Moi individuel, à la suite de quoi plusieurs individus s'identifient l'un à l'autre jusqu'au point de produire une identité collective "idéale" commune. Ceci peut être valable non seulement pour les identités groupales (par exemple, le genre musical hip-hop est utilisé souvent en tant qu'objet qui marque l'identité groupale de certains groupes d'adolescents, des groupes marginaux, etc.), mais aussi pour les identités nationales. N'oublions pas que chaque pays a son propre hymne national, qui appelle, justement, ses citoyens à s'identifier autour de cet objet culturel commun, afin de forger leur sentiment d'identité nationale!

Nous allons à présent examiner certains états de fanatisme politique, où le phénomène d'interdiction de certaines musiques apparaît⁶⁸⁹. Notre but sera de démontrer, à travers des exemples concrets, que la musique peut fonctionner en tant qu'incarnation de l'idéal sociétal. Si on examine attentivement le phénomène des musiques interdites, nous constatons que ces musiques sont liées à une identité groupale — nationale dans ce cas — que le régime fanatique en question essaie de détruire et de remplacer par une autre : celle qui correspond à ses propres idéaux. La question de la musique et de

⁶⁸⁸ Freud S., (1921), *Psychologie collective et analyse du moi*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélévitch S., Paris, Payot, 1968, p. 130

⁶⁸⁹ Dans les pages suivantes, je vais exposer certaines pensées que j'avais rédigé à propos de la journée "La Destruction fanatique de l'Art", organisée dans le cadre des samedis de l'Association Internationale Interactions de la Psychanalyse le 6 février 2016 à Paris. Dans cette journée, j'ai eu le plaisir de modérer la le débat sur le thème "L'interdit de la Musique", auquel intervenaient Jean-Michel Vivès et Jean-Marie Brohm.

l'identité idéale groupale émerge. Apparemment, la musique est liée à l'identité groupale idéale — voire nationale — d'une façon tellement forte et incontrôlable que les régimes fanatiques politiques la considèrent comme dangereuse. C'est pour cette raison que ces régimes essaient à tout prix de détruire la musique porteuse d'idéaux anciens pour la remplacer par une musique qui les représente eux.

En voici quelques exemples concrets :

Dans l'URSS de Lénine et Staline, la créativité artistique suscitée par l'élan révolutionnaire a très vite été canalisée et guidée par la doctrine du parti et l'art a progressivement évolué vers une instrumentalisation par le totalitarisme stalinien ⁶⁹⁰. En ce qui concerne la musique notamment, une grande censure, voire une répression a pu être observée. Certains compositeurs, comme Rachmaninov, Metzner et Glazounov ont quitté le pays. Igor Stravinski étant parti, lui, avant la Révolution, n'était jamais rentré. Sergueï Prokofiev avait fui en 1918, et ne se laissa convaincre de revenir au pays que dix-huit ans après. En 1936, année de grandes purges staliniennes, Chostakovitch, terrorisé, déclara : "*Et s'ils me coupent les deux mains, je tiendrais ma plume entre les dents et je continuerai à écrire de la musique*"⁶⁹¹. Les compositeurs censurés étaient accusés de "formalisme". De quoi est-ce qu'ils étaient, exactement, accusés? L'accusation de "formalisme" laisse entendre que ces compositeurs utilisaient dans leur écriture des formes qui rappelaient la musique occidentale classique ou contemporaine de leur époque, qui était donc considérée par Lénine et Staline comme une musique bourgeoise qui ne représentait pas le peuple russe. En ce temps là, Staline essayait de construire justement la nouvelle identité russe et réveilla, à ce propos notamment, les mythes fondateurs de l'identité slave. Tout élément artistique ou autre qui rappelait l'identité "bourgeoise" liée au Tsar et à l'Europe occidentale des rois devait être effacé. Au contraire, des compositeurs comme Katchatourian (notamment sa fameuse "*Danse du Sabre*"⁶⁹²) étaient proposés comme modèles par le régime, puisqu'ils utilisaient dans leurs musiques des éléments du folklore russe, qui marquaient une nouvelle identité soviétique, identité du peuple russe qui était à présent complètement détachée de la bourgeoisie tant détestée. L'interdiction de ces musiques était égale, donc, pour le fanatisme politique, à la destruction de l'identité groupale idéale/nationale que ces musiques représentaient.

⁶⁹⁰ Ducange, J.-M.; « *Lénine, Staline et la musique* », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 114 | 2011, mis en ligne le 22 juin 2011, consulté le 30 juin 2017. URL : <http://chrhc.revues.org/2256>

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Mouvement de l'acte final du ballet *Gayanet* du compositeur arménien soviétique Aram Katchatourian, terminé en 1942

En Grèce, à partir de 1936 et sous la dictature de Metaxas la scène musicale a connue une grande censure, voire une interdiction, des chants du genre "rébétiko"⁶⁹³. Ces chants furent créés originellement par une population de Grecs qui avaient émigré récemment depuis les côtes d'Asie Mineure — peuplées de Grecs depuis l'antiquité (Constantinople, Izmir et autres) — vers des centres urbains de la Grèce continentale (Athènes, Pirée, Thessalonique). Cette vague d'immigration a eu lieu après l'échange de populations entre la Grèce et la Turquie en 1922, suite à la guerre d'Asie Mineure et la destruction massive de la ville d'Izmir (Smyrne). Le rébétiko, pendant la première période de son évolution, était joué avec des instruments traditionnels d'Asie Mineure comme le qanun, le violon, la lyre et le luth de Constantinople, qui étaient également utilisés dans la musique turque. L'esthétique de ce rébétiko dit "de Smyrne"⁶⁹⁴ était donc assez orientale, puisqu'il était joué avec des instruments "orientaux", qui exécutaient des longues improvisations instrumentales appelées *taxim* et des improvisations vocales très ornementées appelées *amané*, en suivant les maqams (modes musicaux) turcs. Quelques années plus tard, en Grèce continentale, cette musique évolua vers le rébétiko dit "du Pirée"⁶⁹⁵. Cette deuxième période du genre était caractérisée par l'introduction des nouveaux instruments — comme notamment le bouzouki et le baglama, instruments à cordes pincées qui n'ont pas la possibilité de jouer les micro-intervalles orientaux — et par une esthétique qui combinait les maqams (modes) orientaux et l'harmonie occidentale. Notons, d'ailleurs, que le bouzouki est un instrument qui a marqué, ensuite, l'identité musicale nationale grecque, et ceci jusqu'à nos jours. Pendant la période de la dictature de Metaxas, le rébétiko a été fortement censuré à cause de l'élément oriental qu'il portait, qui rappelait les 400 ans d'occupation turque et par extension l'élément oriental de l'identité du peuple grec. A ce moment de l'histoire, l'Etat grec, sous la dictature de Metaxas, préférait promouvoir un profil identitaire national "idéal" proche de la Grèce Antique qui rapprochait, de plus, la Grèce à l'Europe et à l'Occident. L'élément oriental porté par le rébétiko devait appartenir exclusivement au passé, il devait être effacé, détruit,

⁶⁹³ Les informations concernant le rébétiko, résumés dans les paragraphes suivants, sont issus de l'article Ανδριάκαινα Ε., "Η διαμάχη για το ρεμπέτικο : η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους", in *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμέλεια Κοταρίδης Ν., Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σελ.225-258 (Andriakena E., "La querelle sur le rébétiko : l'élément grec", in *Rebetes et Chant Rébétiko*, Kotaridis N. sous la direction de, Plethron, Athènes, 2003, p. 225-258)

⁶⁹⁴ Le "rébétiko de Smyrne" désigne cette première ère du rébétiko, qui prend son nom de la ville de Izmir (Smirni en grec), parce que les créations de cette période utilisent les mêmes instruments que la musique traditionnelle d'Asie Mineure et ressemblent esthétiquement à la musique traditionnelle de cette ville

⁶⁹⁵ Le "rébétiko du Pirée" désigne la deuxième période du rébétiko, qui prend son nom de la ville du Pirée où la majorité des créations de cette période furent écrites.

refoulé; d'où la censure, la violence et les emprisonnements des fameux *rébêtes* de l'époque! Par exemple, le fameux compositeur de rébétiko Markos Vamvakaris, dans son "Autobiographie"⁶⁹⁶ témoigne qu'il a été obligé de fermer sa taverne, où il se produisait avec son groupe, mais aussi d'arrêter d'écrire des chansons qui auraient provoqué la censure du régime : *"J'ai arrêté...j'écrivais ce que je "devais" écrire. Les ordres du dictateur Metaxas devaient être exécutés ..."* Notons qu'aujourd'hui le rébétiko est très populaire; il est considéré comme une musique qui représente l'identité grecque moderne, même si les nouvelles compositions ont cessé de voir le jour depuis les années '50. Nous pensons que ceci n'est pas un hasard : au niveau musical, le rébétiko est un croisement de l'occident et de l'orient, comme l'est le peuple grec moderne. Au niveau du texte chanté, il parle de l'amour, de l'émigration, de la pauvreté; sujets qui ont marqué le peuple grec moderne pendant son histoire difficile, marquée de guerres, dans le XXème siècle.

Au Brésil, on remarque dans le XXème siècle un phénomène similaire de répression de musiques qui rappelaient l'élément africain de l'identité nationale brésilienne⁶⁹⁷. La samba, reconnue aujourd'hui en tant qu'identité musicale du Brésil, naît vers la fin du XIXème, début du XXème siècle. Ses origines sont africaines ; plus précisément elle provient des régions qui appartiennent aujourd'hui à l'Angola et au Congo, qui sont les pays d'où venaient la majorité des esclaves amenés au Brésil. Le nom "samba" viendrait lui-même du terme "semba" qui signifie "nombril" dans la langue bantou, qui est une des langues originaires des esclaves de l'actuelle Angola. La samba a été réprimée dès sa naissance à cause justement de ses origines africaines, qui rappelaient l'esclavage. D'autres musiques brésiliennes d'origines africaines (comme par exemple le candomblé) eurent d'ailleurs le même sort. A notre avis, le nouvel Etat brésilien, dans lequel les colonisateurs maintenaient le pouvoir au début du XXème siècle, était gêné de devoir se rappeler constamment les crimes commis contre une grande partie de la population brésilienne, pendant l'esclavage. Les musiques d'origines africaines devaient donc être réprimées, isolées, détruites et l'identité nationale brésilienne devait avoir des références musicales qui rappelaient plus l'Europe. La samba a été introduite au carnaval en 1930 et depuis, elle s'est développée de façon à faire partie de l'identité nationale

⁶⁹⁶ Keil-Βέλλου Α, Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία, Παπαζήσης, Αθήνα, 1978
(Keil-Vellou A., Markos Vamvakaris - Autobiographie, Papazisis, Athènes, 1978)

⁶⁹⁷ Sources : Exposition "Musique Populaire Brésilienne", 17 mars 2005-26 juin 2005, Musée de la Musique, Paris - site web : <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/exposition-musique-populaire-bresilienne.aspx> consulté le 3 juillet 2017

brésilienne, jusqu'à nos jours⁶⁹⁸. Notons que ce "choix" populaire d'identité musicale nationale est, encore une fois, à notre avis, très lié à l'identité et à l'histoire du peuple brésilien : la samba a des origines africaines mais n'est pas une musique africaine. Elle est le produit créatif d'un mélange entre les musiques d'Afrique et les cultures musicales européennes des colonisateurs, comme le peuple brésilien lui-même est un hybride entre les peuples africains et européens qui l'ont composé. D'autres musiques populaires brésiennes ont intégré des éléments identitaires de la culture amérindienne et portugaise; le *balao*⁶⁹⁹ en est un exemple.

Pourquoi et comment précisément la musique représente-t-elle les idéaux groupaux, voire nationaux, d'une façon aussi efficace ? Nous avons déjà évoqué le rôle de l'Idéal du Moi à ce propos. Nous aimerions maintenant rappeler les travaux du musicologue américain Alan Lomax⁷⁰⁰, qui a travaillé sur la relation de la structure sociale et de la structure des chants populaires d'une même société.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, Musique et Identité Nationale

⁶⁹⁹ *Ibid.*, Musique et Identité Nationale

⁷⁰⁰ Lomax A., "Song Structure and social structure", *Ethnologie*, 1, 4, 1962, pp 425-451; Lomax A., "Folk song and culture", Washington, *American Association for the Advancement of Science, Publication 88*, 1968; Lomax A., "Les Universaux dans le chant", *The World of Music*, XIX, 1-2, 1977, p. 131-142; Lomax A., Arensberg C.M., "A Worldwide evolutionary classification of Culture by Subsistence Systems", *Current Anthropology*, 18, 4, 1977, p. 659-708; cités par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 107-110

1.2.2. Le chant populaire : une réflexion sur l'idéal politique et religieux

Selon Alan Lomax⁷⁰¹, la structure musicale utilisée dans le type de chant populaire préféré d'une société reflète le mode de fonctionnement des institutions politiques et religieuses de celle-ci, qui sont les principales institutions d'une société donnée. Nous aimerions, à cet endroit, exposer quelques pensées qui renforcent l'hypothèse de Lomax, et démontrer que l'esthétique musicale idéalisée dans une société illustre finalement le modèle de fonctionnement idéalisé de cette société.

Dans les religions monothéïstes, telles que l'islam ou la religion chrétienne, nous pouvons noter, à différents moments de leur histoire, diverses formes de chant sacré pratiquées en chorale. Dans les chants soufi turcs, par exemple ou dans le chant byzantin grec⁷⁰², un chœur masculin chante des mélodies très ornementées dans des modes orientaux. Le but, dans les deux cas, est d'être en unisson parfait : un souffle, une seule voix, aucune voix ne doit se distinguer. Dans le moyen âge occidental, à l'ère du chant grégorien, le "plain chant" avait les mêmes caractéristiques : un unisson absolu, sans qu'aucune voix ne soit plus puissante ou plus élevée que les autres. Dans tous ces exemples, nous pensons que le modèle de chant connote le modèle religieux et politique répandu dans les sociétés respectives : Dieu est un et il est masculin; tout comme les voix masculines du chœur qui le loue doivent être unies en un unisson parfait. Dans ces sociétés, le pouvoir social est ainsi confié plutôt aux hommes et les pouvoirs politique et religieux sont souvent inséparés. Un homme de pouvoir gouverne l'Etat, comme un homme de pouvoir gouverne l'église : il s'agit du Pope, de l'Empereur ou du Sultan. Edith Lecourt écrit, par rapport à l'unisson du chœur masculin dans le chant grégorien : "*le chœur se fait ainsi le support d'un idéal — celui de la foule — et égalitaire*"⁷⁰³, et elle rappelle que cette expérience fusionnelle vécue par le groupe chantant se rapproche de l'illusion groupale, telle que Didier Anzieu la décrit.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² Je me permets ici de témoigner de ma propre expérience de musicienne, puisque j'ai étudié la musique byzantine grecque auprès de S. Pavlakis à Athènes et auprès de la soeur M. Keyrouz à Paris ainsi que la musique soufie turcque que j'ai étudié auprès d'Ahmet et Omer Erdogdular, puis j'ai chanté ces genres musicaux de 2009-2017.

⁷⁰³ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 128

Lecourt analyse également la monodie dans la musique classique hindouistane indienne⁷⁰⁴. Il s'agit d'une culture où la monodie est portée plutôt par un soliste, maître du chant, ou d'un instrument mélodique, qui est soutenu dans son concert par un percussionniste et parfois aussi d'un musicien qui joue d'un instrument à cordes appelé tanpura. Ce dernier instrument assure un soutien harmonique, qui à notre avis correspond à un holding musical de l'improvisation mélodique à venir. Le percussionniste accompagne le soliste mélodique, mais nous pensons que son rôle n'est pas seulement de le soutenir : il y a des véritables moments d'échange entre les deux musiciens dans le concert de musique hindouistane où la compréhension non-verbale paraît avoir son maximum d'efficacité. Il s'agit là concrètement d'une régression à un stade de communication préverbale où l'on n'a pas besoin d'utiliser la parole pour se sentir compris et qui représente, finalement, la nostalgie de la toute première relation à la mère⁷⁰⁵. Soulignons, aussi, que comme le note également Lecourt, dans la culture indienne, la musique classique est, comme le yoga, une voie d'accès à la spiritualité, une voie d'union avec Dieu et l'infini. Dans ce sens, elle se rapproche aussi de la musique soufie et de la musique byzantine grecque que nous avons évoquée auparavant.

Si nous suivons l'analyse de Lomax, cette musique classique, qui a été le modèle de la musique indienne pendant des siècles, devrait nous montrer le modèle du fonctionnement politique et religieux du pays. Voyons si c'est le cas. Dans un concert de musique classique indienne⁷⁰⁶, si l'inspiration est là, le musicien improvisateur éprouve le sentiment d'être en contact avec les dieux au cours d'un concert ; Lecourt décrit ce vécu comme extatique. En concert, le soliste mélodique choisit d'abord le raga (mode) dans lequel il va improviser. Ensuite, il commence son improvisation par une introduction mélodique lente, sans rythme (alap) qui introduit doucement les notes de la gamme (raga) ; plus tard, il annonce le rythme avec son instrument mélodique et il invite, musicalement, le percussionniste à entrer. A partir de là, ils improvisent ensemble ; la durée du concert n'est pas fixée à l'avance. Il s'agit d'une création complètement improvisée, une musique créée instantanément. C'est pour cela, pour avoir l'inspiration, que le contact divin est souhaité ! Le concert est d'ailleurs ritualisé, c'est un moment

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 128-137

⁷⁰⁵ Klein M., *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, Paris, 1968, p. 122

⁷⁰⁶ Je me permets, encore une fois, d'utiliser ici mon expérience musicale avec des musiciens solistes de la musique classique hindouistane, notamment Rishab Prassana, flûtiste du bansuri et fils du grand maître Pandit Rajendra Prassana, avec qui j'ai chanté en 2012, ainsi que d'autres musiciens. Cet échange a donné naissance à l'album suivant : Xanthoula Dakovanou et l'ensemble Anassa, "La Dame et la Barque", Quart de Lune/UVM, Paris, 2015.

"sacré" : les musiciens doivent avoir pris le bain avant, doivent porter des vêtements appropriés et souvent prient avant le début du concert. A notre avis, ce modèle de chant (ou de jeu musical soliste, qui imite la voix) nous montre précisément le modèle social et religieux du pays : effectivement, en Inde le maître est très respecté, il est presque un dieu. On appelle le professeur de yoga "Sri", le maître de musique "Pandit" (titres de respect et de reconnaissance de supériorité spirituelle). Traditionnellement, l'élève était le serviteur du maître pendant la longue période de son apprentissage et il restait dévoué à lui tout au long de sa vie. Gandhi, d'ailleurs, a été adoré par son peuple non seulement en tant que chef d'Etat mais aussi en tant qu'homme spirituel très respecté. La pratique spirituelle élève le yogi, le musicien, le politicien, le religieux, du statut humain vers un statut divin. Dans la religion hindoue on retrouve des exemples de musiciens qui ont été libérés de la condition humaine mortelle grâce à leur jeu. Gargi, par exemple, était une philosophe indienne réputée pour avoir écrit de nombreux hymnes dans le Rigveda, une collection indienne d'hymnes védiques écrits en sanskrit. Cette philosophe fut libérée de la condition humaine grâce à l'excellence dans son jeu de l'instrument à cordes pincées vîna⁷⁰⁷. Ce statut de l'homme vis à vis des dieux, à notre avis, est très différent de son statut dans les religions monothéistes. On remarque là que l'homme peut, à travers des pratiques spirituelles spécifiques, y compris la musique, rentrer en contact direct avec les dieux jusqu'au point de se faire libérer de son statut de mortel. Nous pensons qu'il s'agit d'un modèle religieux et social plus proche du modèle polythéiste de la Grèce Antique, où les dieux étaient accessibles à l'homme, que du modèle monothéiste chrétien ou islamique par exemple, où Dieu est un et seul, inaccessible et maître absolu, et où quoi qu'il fasse, l'homme restera un homme et ne pourra jamais se rapprocher du statut divin. Dans la musique hindouistane au contraire, le musicien soliste va se permettre de créer de la musique improvisée extrêmement virtuose en solo ou en duo, devant le public, et se rapprocher ainsi d'un dieu créateur de beauté universelle, tout comme l'homme spirituel ou politique en Inde s'approche d'un dieu et est adoré comme tel.

Edith Lecourt a étudié de façon très intéressante le passage de la monodie à la polyphonie dans la musique savante (religieuse) occidentale, à partir du IX^{ème} siècle et jusqu'au XIII^{ème} siècle. Le motet, genre musical développé pendant cette période en occident, ouvrait particulièrement la dimension verticale et la plurivocalité dans la musique; c'est à partir de ce genre musical que l'exploration de la consonance amènera plus tard à

⁷⁰⁷ Narasimhan S., *Indian Music*, Veevani Center for Arts, Bangalore, 2003, p. 35

une codification musicale verticale plus rigoureuse et conduira à l'harmonie classique. Lecourt développe une argumentation montrant que l'apparition de la polyphonie à ce moment de l'histoire au sein de la musique savante ecclésiastique occidentale coïncide avec un moment où l'église séculaire se réveille et s'ouvre vers le peuple, par opposition à d'autres moments où l'église a été plutôt monastique et où la monodie était la forme musicale la plus répandue dans l'expression de la musique savante religieuse⁷⁰⁸. Elle écrit, à ce propos : "*cette sécularisation de la parole à l'intérieur même de l'église, ses applications au groupe social, semblent avoir eu une influence directe sur la musique savante dans laquelle s'expérimente désormais la pluralité des voix et des messages (...)*"⁷⁰⁹. Elle souligne aussi que, à ce moment de l'histoire, la relation maître-élève change dans l'occident et s'éloigne justement de celle qui prédomine en Inde, comme décrit plus haut; il y a la dimension du groupe qui s'introduit et nous la retrouvons bel et bien dans la musique. Selon Duby⁷¹⁰, entre 1280 et 1420, il est attesté que, dans les écoles cathédrales qui apparaissaient comme une lice, un lieu de prouesses verbales, maîtres et étudiants discutaient et s'affrontaient dans des joutes et que les premiers n'étaient pas toujours vainqueurs. Ainsi, nous pourrions dire que l'ouverture vers la polyphonie musicale à cette période historique, dans cette société donnée, peut refléter l'ouverture sociale vers un modèle de fonctionnement où plusieurs voix peuvent être écoutées à la fois, au lieu d'une seule voix officielle provenant d'un Dieu ou d'un Roi.

En ce qui concerne les structures musicales du contrepoint et de la polyphonie, Lomax pense qu'elles correspondent spécifiquement à un mode d'interaction sociale féminin, à un modèle de société où la reconnaissance sociale de la femme est répandue⁷¹¹. Or, est-ce que la reconnaissance de la femme et son rôle dans la société occidentale ne commenceraient pas à changer, justement, en même temps que l'apparition de la polyphonie savante dans l'occident? Le chant courtois, chant profane développé en Europe entre le XII^{ème} et XIV^{ème} siècle⁷¹² témoigne de ce changement : la femme est louée dans les chants des Troubadours (Occitanie), des Trouvères (Nord de la France) et des Minnesinger (Allemagne); elle est la maîtresse, dont l'homme est l'humble

⁷⁰⁸ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 139

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 140

⁷¹⁰ Duby G. (1966), *Les temps des cathédrales; l'art et la société 1280-1420*, Paris, Gallimard, 1976, p. 139-140, cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 141

⁷¹¹ cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 109

⁷¹² Chailley J., *La musique post-gregorienne*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960 p.736-749

serviteur. Cette place accordée à la femme est une nouveauté dans l'histoire occidentale. Il y a également des femmes compositrices qui signent leurs compositions à cette époque, comme la troubairitz Beatritz de Dia en Occitanie ou encore la moine Hildegarde von Bingen en Allemagne, qui écrit, elle, des compositions savantes/religieuses.

La place de la femme change, plusieurs voix commencent à être entendues dans la société, au lieu d'une seule voix "divine", et la polyphonie musicale commence à se développer donc en Occident. Ce développement commence au Moyen Âge et évolue doucement. Au XVIème siècle, pendant la Renaissance, nous avons une pensée musicale polyphonique essentiellement contrapuntique ⁷¹³ qui va évoluer progressivement vers l'harmonie classique. Chailley⁷¹⁴ souligne que seule la musique occidentale européenne, parmi toutes les musiques du monde, a évolué vers ce sens vertical de la simultanéité et de la polyphonie. A notre avis, cette évolution musicale témoigne de l'évolution de la société occidentale vers une société démocratique, où plusieurs voix peuvent être entendues et respectées simultanément dans le sein d'une même société et où la place de la femme est reconnue également. Selon Castoriadis⁷¹⁵, d'ailleurs, la société occidentale actuelle est héritière de la civilisation grecque antique : l'occident a continué et a fait évoluer la démocratie grecque.

Une question qui pourrait émerger, à ce propos, serait : pourquoi la musique polyphonique n'a-t-elle pas émergé avec la société qui a précisément donné naissance à la plurivocalité dans la politique, qui est la société démocratique athénienne? La musique de cette société était, d'après nos connaissances, monodique. Sur ce point, nous aimerions rappeler que, même si le modèle de la démocratie grecque était basé sur une démocratie directe et non pas représentative, comme cela se passe aujourd'hui dans la plupart des sociétés démocratiques occidentales, tous les membres de la société athénienne n'étaient pas égaux. Les femmes n'avaient pas le droit de vote et les esclaves non plus. Dans ce sens, la démocratie de l'Europe occidentale se montre plus égalitaire pour tous les groupes sociaux; et cette égalité se reflète aussi à notre avis dans la musique de ses institutions politiques et religieuses.

⁷¹³ c'est-à-dire que les différentes voix sont superposées, chaque voix garde son autonomie mélodique et suit plutôt une logique de composition horizontale que verticale

⁷¹⁴ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 1

⁷¹⁵ Καστοριάδης Κ., Η Δύση, το Βυζάντιο και η σχέση μας με την παράδοση, in Παπαδοπούλου Τ., Του Κορνήλιου Καστοριάδη, Πόλις, 2000, σελ. 107-121 (texte original en grec : Castoriadis C., L'Occident, Byzance et notre relation avec la tradition, in Papadopoulou T., *De Cornelius Castoriadis*, Polis, 2000, p. 107-121)

Je me permets de partager à présent mes réflexions sur le chant populaire crétois et le chant populaire corse de nos jours. Je pense que le chant populaire de ces deux îles, qui ont beaucoup en commun, reflète leur modèle de fonctionnement social actuel. Dans les deux cas, il s'agit de sociétés chrétiennes; la Crète et la Corse sont deux grandes îles relativement autonomes et isolées au milieu de la Méditerranée, où le pouvoir dans la société est traditionnellement confié plutôt aux hommes. Dans la musique traditionnelle crétoise, le chant populaire est incarné plutôt par des voix masculines, qui chantent en solo ou en unisson, accompagnées d'instruments comme la lyre crétoise ou le luth crétois qui sont aussi joués par des hommes⁷¹⁶. La seule forme de musique exclusivement vocale en Crète est le chant *rhizitiko*⁷¹⁷, avec encore seulement des voix d'hommes, en unisson absolu. Dans le chant traditionnel corse, le chant est pratiqué essentiellement en polyphonie masculine. Selon Anna Rocchi⁷¹⁸, chanteuse corse, seulement trois types de chant sont permis aux femmes dans la société traditionnelle corse : les berceuses, les lamentations et les appels à la vedette. En ce qui concerne la Crète, seules les berceuses et les lamentations étaient chantées autrefois par les femmes (les appels à la vedette n'existant pas en Crète) — ce qui commence à changer un peu de nos jours. Tant en Corse qu'en Crète, les voix des femmes étaient et sont encore rares dans les chants populaires. Quelques voix de femmes, "tolérées" dans les dernières décennies dans ces deux cultures, appartiennent à des sœurs ou filles d'un grand chanteur homme. Anna Rocchi en Corse est membre de la famille homonyme de chanteurs reconnus, nièce notamment du poète et chanteur corse emblématique Carlu Rocchi. En Crète, de façon analogue, la chanteuse Niki Xylouri est la nièce du grand chanteur Nikos Xylouris et la fille du grand joueur de lyra Psarandonis — sa famille de musiciens a marqué la musique crétoise depuis les années '70 jusqu'à nos jours. Finalement, nous pensons que le chant populaire, dans ces deux sociétés, reflète le modèle de fonctionnement sociétal, où le pouvoir tant dans la famille que dans les institutions est plutôt confié aux hommes.

A travers ces exemples nombreux, nous pouvons défendre que la musique peut incarner d'une façon très efficace les idéaux collectifs groupaux et sociaux d'une société donnée, y compris dans le domaine de la religion et du pouvoir politique.

⁷¹⁶ Κουρούσης Σ., Κοπανίτσης Κ., Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά, Orpheum Phonogram, Αθήνα, 2016, p. 108-118 (texte grec original : Kourousis S., Kopanitsis K., Milie mou Kriti ap'ta palia, Orpheum Phonograph, Athènes, 2016, p. 108-118)

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 135

⁷¹⁸ communication orale, stage de chant corse de Anna Rocchi, Calvi, Corse, novembre 2009

2. La sublimation dans l'art

2.1. Théories de sublimation dans l'art

L'art, la créativité et l'investigation intellectuelle constituaient pour Freud des champs majeurs d'application de l'activité de sublimation en tant que possible destin pulsionnel. Il s'est intéressé surtout à l'analyse des contenus inconscients de l'œuvre artistique, en analysant très peu sa forme. Dans son texte principal sur la question de la sublimation dans les processus de création, "*Le Moïse de Michel-Ange*"⁷¹⁹, il parle entre autres de lui-même et il explique sa relation à l'art mais aussi à musique. Dans ce texte, il se déclare sensible aux œuvres de la littérature et de la sculpture, mais incapable d'apprécier une œuvre de musique. Freud a souvent utilisé des exemples empruntés au champ de la création artistique afin de démontrer et d'analyser le processus de sublimation; son analyse du *Moïse de Michel-Ange*⁷²⁰ en est un exemple. Depuis, le domaine artistique est considéré, dans le monde psychanalytique, comme un domaine de sublimation *par excellence* et l'artiste créateur comme un être qui "*porte la sublimation à son maximum d'efficacité*"⁷²¹.

La définition classique freudienne de la sublimation, notamment en rapport avec la culture, met l'accent sur la désexualisation de la pulsion sexuelle dans la création artistique. Ainsi, Freud écrit : "*La pulsion sexuelle met à disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela par la suite de cette capacité spécialement marquée chez elle, de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté capacité de sublimation*"⁷²². Pour Freud, les sources pulsionnelles inconscientes du processus créateur sont donc à l'origine de nature sexuelle et elles sont, par ailleurs, les mêmes qui poussent d'autres individus à la névrose ou à la perversion⁷²³. Selon lui, l'artiste pourrait échapper à la névrose à travers la création et ses créations sublimatoires apparaîtraient

⁷¹⁹ Freud S. (1914), *Le Moïse de Michel-Ange*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 114

⁷²² Freud S. (1908), "Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität", tr.fr. "*La morale sexuelle culturelle et la nervosité moderne*", G.W., t. VIII, p. 203

⁷²³ Freud S.(1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Gallimard, Paris, 1987, p. 190

dans ce cas là où il y aurait autrement symptôme ; il souligne également que l'artiste transforme ses fantasmes inconscients dans sa création. Il précise : "*Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession de don artistique, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place des symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité*"⁷²⁴. Dans cette perspective, l'œuvre artistique apparaît comme une mise en forme des fantasmes du créateur.

Sophie de Mijolla-Mellor explique que, pour Freud, la sublimation est une manière d'utiliser les restes de la libido pré-génitale⁷²⁵. Pour lui, la sublimation se produit donc à partir d'un "surplus" d'énergie libidinale constitué par l'énergie dérivée des pulsions pré-génitales, qui sont inutilisables dans la vie adulte. A partir de ce reste libidinal, la sublimation peut avoir lieu en tant que destin pulsionnel. La sublimation, y compris dans l'art, dépend également de l'activation des composantes des pulsions partielles non reliées aux zones érogènes : la pulsion scopique et la pulsion d'emprise⁷²⁶. En ce qui concerne la création musicale, nous allons détailler plus loin le rôle précis joué par la pulsion équivalente à la pulsion scopique mais qui se réfère à l'oreille, au lieu de l'œil : la pulsion invoquante (Lacan), mais aussi le rôle particulier joué par la pulsion d'emprise. Voyons maintenant le rôle de la pulsion scopique, notamment dans le domaine de l'esthétique et de la création picturale.

La pulsion de voir, analysée par Freud en tant que but préliminaire de l'acte sexuel, peut se sublimer selon lui non seulement en pulsion de savoir mais aussi dans la contemplation artistique et dans le domaine de l'esthétique, propre à l'art. Sophie de Mijolla-Mellor explique que Freud "*envisage la notion de beauté en tant que plaisir pris à regarder les attraits de l'objet, préliminaire à l'acte sexuel, comme peut l'être la caresse, en tant que plaisir sublimé de l'amateur d'œuvre d'art*"⁷²⁷. Elle note aussi qu'entre les trois formes de scopophilie, qui sont la curiosité sexuelle normale, la sublimation esthétique et le voyeurisme pervers, existent des liens étroits : l'individu peut dériver une partie de cette

⁷²⁴ Freud S. (1910), Eine Kindheits Erinnerung des Leonard Da Vinci, G.W., t. VIII, p. 127-211, tr. fr., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, p. 107-108

⁷²⁵ Mijolla-Mellor S. de, Ce qu'est la sublimation pour Freud, in *Traité de la sublimation*, Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, PUF, 2012, p. 64-72

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 64

⁷²⁷ Mijolla-Mellor S. de, Ce qu'est la sublimation pour Freud, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 100

libido vers "le sens de l'art", à condition que la curiosité sexuelle normale ne se prolonge pas ou ne se fixe pas dans l'attitude perverse⁷²⁸.

D'où vient, pour Freud, la capacité de sublimation chez l'artiste? Dans *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, en parlant des sources du processus créateur chez le peintre, Freud montre que la genèse de la capacité de sublimation trouve son origine dans la force des pulsions sexuelles et précisément dans les événements de l'enfance. Il parle du lien entre traumatisme et sublimation, en soulignant que chez Léonard le traumatisme originaire était une séduction précoce, dans son enfance, par sa propre mère insatisfaite, qui a mis son fils à la place de son époux absent et l'a ainsi dépouillé de sa virilité. Ce texte de Freud montre que le traumatisme (de séduction, dans ce cas) engendre un excès d'énergie libidinale, qui peut soit être destructeur soit être converti en création. L'activité sublimatoire de l'artiste serait donc préformée dans l'enfance, et proviendrait de sa capacité à se rendre maître du traumatisme⁷²⁹. En parlant précisément du sourire énigmatique de la Joconde, Freud l'attribue à une figure maternelle, perçue par Léonard comme incarnant "*une tendresse sans bornes, aussi bien que la menace augurant un malheur*"⁷³⁰. Cette tendresse de la mère serait devenue, selon Freud, fatale pour Léonard parce qu'elle détermina son destin et les privations qui l'attendaient, dans le domaine justement de sa future sexualité d'adulte. Léonard représenta, en tant que peintre, des portraits de femmes souriantes et des petits garçons très beaux. Pour Freud, ces garçons le représentent lui, enfant, et la fixation à sa mère se trouve à l'origine de l'homosexualité de cet artiste.

Dans "*Le Moi et le Ça*", en 1923, Freud souligne le rôle joué par le Moi dans la sublimation ainsi que son lien avec le narcissisme. Dans cet ouvrage, il émet l'hypothèse que toute sublimation se produit "*par l'intermédiaire du Moi, qui commence par transformer la libido du Moi en libido narcissique, pour lui assigner éventuellement un autre but*"⁷³¹. La libido d'objet se transforme ainsi par le Moi d'abord en libido narcissique, et ainsi elle se désexualise, pour changer ensuite de but. Sophie de Mijolla-Mellor explique que "*L'énergie sublimée serait secondaire à un travail de deuil objectal où le sujet se proposerait à lui-même comme objet pour remplacer sa perte d'objet (...) L'opération*

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 101

⁷²⁹ Brun A., Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin, in *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Dunod, Paris, 2013, p. 16

⁷³⁰ Freud S. (1910), Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci, G.W., t. VIII, p. 127-211, tr. fr., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, p. 142

⁷³¹ Freud S. (1923), *Le Moi et le Ça*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélévitch S., Paris, Payot, 1968, p. 134

*sublimatoire se situerait donc dans la distance qui sépare l'identification à l'objet perdu de la construction d'un objet qui ne ressemble pas nécessairement à celui qu'on a perdu mais possède toutes les qualités propres à le rendre "aimable"*⁷³².

Freud voit également dans la sublimation une issue pour la destructivité; mais, même si la sublimation de l'agressivité est un thème qu'il a rencontré plusieurs fois dans son œuvre, il ne lui a jamais donné l'élaboration théorique à laquelle on aurait pu s'attendre⁷³³. Pour notre part, nous allons analyser dans la suite de cette Partie⁷³⁴ le rôle joué par la sublimation de l'agressivité dans la création musicale.

La définition classique freudienne de la sublimation dans le processus créateur, qui désigne cette dernière en tant qu'échange du but proprement sexuel contre un but déssexualisé, a été critiquée comme étant réductrice du processus de création artistique; Anne Brun note, notamment, que cette définition ne permet pas de comprendre une partie de l'art contemporain ni le rôle joué dans l'art par la forme, si importante dans toute création artistique⁷³⁵. Par la suite, nous allons réinterroger l'approche de la sublimation dans le champ de l'art, en nous basant entre autres sur les travaux de Sophie de Mijolla-Mellor qui, dans ses recherches sur ce domaine, se donne comme objet de "*repartir du texte freudien pour dégager une théorie de la sublimation dépassant l'habituelle définition en termes de déssexualisation du but et de valorisation de l'objet*"⁷³⁶.

Sophie de Mijolla-Mellor propose de considérer la sublimation non pas comme un renoncement du but sexuel ou comme un sacrifice mais comme une interaction entre excitation sexuelle et excitation intellectuelle. Elle propose également une argumentation montrant que la sublimation n'est pas un "mécanisme de défense", comme Anna Freud mais aussi Freud lui-même le défendent, mais un moyen pour dépasser l'interdit : elle affirme qu'il s'agit là d'un processus beaucoup plus proche du contournement opéré par le pervers⁷³⁷. Elle souligne aussi la particularité de la sublimation, qui tient compte de l'interdit, mais le dépasse, en donnant l'impression de l'ignorer⁷³⁸. En particulier, dans la sublimation artistique, Sophie de Mijolla-Mellor précise que l'artiste ne se laisse rien interdire; il convertit au contraire son monde fantasmatique en néo-réalité partageable, à

⁷³² Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 30

⁷³³ Mijolla-Mellor S. de, Ce qu'est la sublimation pour Freud, in *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 72

⁷³⁴ voir Partie IV, chapitre 3.2. La sublimation musicale de Thanatos

⁷³⁵ Brun A., Création artistique et sublimation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 326

⁷³⁶ Mijolla-Mellor S. de, *Le choix de la sublimation*, Le fil rouge, PUF, Paris, 2009, p. 4

⁷³⁷ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 18-29

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 24-25

travers son œuvre et porte ainsi la sublimation à son maximum d'efficacité⁷³⁹. Pour Sophie de Mijolla-Mellor, le processus sublimatoire, y compris dans le champ de la création artistique, ne se définirait donc pas au sens d'une déssexualisation, comme le dit Freud, mais comme une capacité, acquise dès l'enfance, à maintenir en suspens les refoulements grâce à une activité qui projette à l'extérieur du Moi, dans l'objet, dans une activité ou dans une œuvre, un fond pulsionnel autrement inacceptable⁷⁴⁰.

Sophie de Mijolla-Mellor pose la question de savoir si Freud voyait bien chez Léonard une véritable activité de sublimation ou pas : "*il en parle en effet davantage comme d'une véritable récréation d'objet perdu ou d'une représentation liée à une réalisation de désir permettant de désavouer et de surmonter le malheur de sa vie d'amour*"⁷⁴¹. Elle pose aussi la question de l'abstinence sexuelle chez les artistes, que Freud semble situer au cœur de l'activité sublimatoire de Léonard. Elle poursuit, sur cette idée, de la liaison que fait Freud entre la sublimation et l'abstinence sexuelle chez les artistes, qu'elle exprime "*le fantasme masculin assez largement répandu de l'angoisse de perdre sa force vitale dans un rapport sexuel où la femme est vécue comme un vampire. La castration serait dès lors déplacée dans la sphère intellectuelle*"⁷⁴². Elle propose que, comme cela a été déjà relevé auparavant par Freud en 1905 (*Trois essais sur la théorie sexuelle*) mais aussi par Jean Laplanche⁷⁴³, le passage d'une fonction sexuelle à une fonction sublimatoire peut s'effectuer dans les deux sens, et ceci permet de penser en termes d'étayage les rapports entre le sexuel et la sublimation, au lieu de concevoir ce rapport comme un "vidage" d'un unique quantum libidinal⁷⁴⁴. Ainsi, l'idée freudienne que l'abstinence sexuelle serait nécessaire pour pouvoir sublimer paraît invalide. Pour cet auteur, le passage de l'énergie sexuelle à la sublimation se conçoit dans un modèle de circulation à double sens, sans déperdition énergétique. Il y aurait ainsi néo-genèse de l'énergie sexuelle à travers le processus de sublimation.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 111

⁷⁴⁰ Mijolla-Mellor S. de, *Meurtre familial, une approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995, p. 201 cité par Brun A., Sophie de Mijolla-Mellor : le choix de la sublimation, in *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 235

⁷⁴¹ Mijolla-Mellor S. de, Ce qu'est la sublimation pour Freud, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 45

⁷⁴² Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 83

⁷⁴³ Laplanche J., Problématiques, t. 3, *La sublimation*, Paris, PUF, "Bibliothèque de la Psychanalyse", 1980, p. 69

⁷⁴⁴ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 81-88; Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 112-114

Sophie de Mijolla-Mellor ⁷⁴⁵critique également l'analyse freudienne selon laquelle les homosexuels abstinentes sexuellement seraient plus aptes à la sublimation et les femmes à priori inaptés, et forme l'hypothèse que la créativité de l'individu se génère à partir du sexe qu'on n'a pas. A partir de l'idée de libido psychique bisexuelle⁷⁴⁶, selon laquelle la sexualité de tout sujet aurait deux pôles, un pôle féminin et un autre masculin, elle propose que, chez chaque individu créateur, l'un de deux pôles est sublimé tandis que l'autre continue à fonctionner dans la vie sexuelle. Elle écrit : "*On conçoit que la totalité de la bisexualité soit nécessaire à la création. La capacité de sublimer reposerait donc sur l'intégration de ces deux éléments (masculin et féminin) tandis que leur clivage, quel que soit le sexe envisagé, serait un facteur d'inhibition*"⁷⁴⁷. Elle explique que les deux pôles de la bisexualité doivent être sublimés, afin que l'œuvre, qui a besoin d'un "père" et d'une "mère", soit achevée. L'auteur considère qu'un Moi bisexuel — paradis perdu du temps où le Moi croyait être tout — constitue un point d'attraction, auquel la sublimation prête un appui précieux⁷⁴⁸.

Pour Sophie de Mijolla-Mellor, la sublimation est un processus qui n'est, néanmoins, pas destiné aux seuls créateurs mais à tout sujet, et elle fait l'objet d'un "choix"⁷⁴⁹. Le sujet choisit inconsciemment de fonctionner à travers la névrose ou la somatisation, la psychose ou la perversion ; mais il peut aussi bien faire le choix de la sublimation. Cette vision place le sujet en tant qu'auteur de son choix sublimatoire, même si ce dernier peut se faire inconsciemment. Le choix de la sublimation n'est jamais définitif, et il peut y avoir des "désublimations" au cours de la vie. Ceci est valable particulièrement dans des situations traumatiques où le sujet, écrasé par la dépression, ne conçoit plus le sens de ses sublimations antérieures : il s'agit là d'une victoire de Thanatos sur Eros. Si l'on croit à la notion freudienne de voie sublimatoire établie "dès l'origine", dans l'enfance, Sophie de Mijolla-Mellor remarque que le rétablissement des capacités libidinales du sujet doit rétablir aussi ses capacités sublimatoires⁷⁵⁰.

Melanie Klein⁷⁵¹ voit dans la sublimation qui concerne la création artistique, l'idée d'une réparation de l'objet perdu. Elle situe la naissance de la sublimation précisément

⁷⁴⁵ Mijolla-Mellor S. de, *Le choix de la sublimation*, Le fil rouge, PUF, Paris, 2009, p. 342-348

⁷⁴⁶ Freud S.(1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Gallimard, Paris, 1987, p. 162

⁷⁴⁷ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 117

⁷⁴⁸ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 92

⁷⁴⁹ Mijolla-Mellor S. de, *Le choix de la sublimation*, Le fil rouge, PUF, Paris, 2009

⁷⁵⁰ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 76-77

⁷⁵¹ Mijolla-Mellor S. de et Brun A., Melanie Klein : la sublimation comme réparation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 184-191

dans la phase dépressive du nourrisson. Dans la théorie kleinienne, la phase schizoparanoïde est caractérisée par une intense destructivité et elle est suivie par la phase dépressive. Dans cette dernière phase, des angoisses extrêmes naissent chez le nourrisson, à cause de ses propres fantasmes d'attaque contre le corps maternel. Pour Klein, la sublimation qui fait naître les élans créateurs a son origine précisément dans le désir du nourrisson de reconstituer ce corps maternel aimé, précédemment attaqué, et de recréer ainsi le bon objet. Klein, en introduisant l'idée de la sublimation en tant que réparation dans l'art, s'éloigne de la théorie freudienne qui conçoit la sublimation en tant qu'une désexualisation du but pulsionnel. Elle se différencie aussi de Freud, qui relie le processus sublimatoire au narcissisme. Pour elle, la libido narcissique se transformerait en libido objectale précocement, dans la première année de vie du sujet, et l'objet jouerait un rôle prépondérant dans la sublimation. Mélanie Klein décrit également comment, afin de pouvoir réparer l'objet aimé, le nourrisson inhibe partiellement ses pulsions. Il détourne ainsi une partie de son énergie pulsionnelle vers des objets extérieurs, qui joueraient un rôle de substitut de l'objet aimé. Pour elle, le processus de formation de symboles s'origine précisément dans cette sublimation.

Hanna Segal⁷⁵², à la suite de Mélanie Klein, prolonge l'idée de sublimation artistique en tant que réparation de l'objet aimé et analyse le processus de formation de symboles chez l'artiste. Segal propose également de relier l'art avec les angoisses dépressives de réparation chez le sujet. Elle explique que, dans la position dépressive, la réunification du bon et du mauvais objet dans un objet total et unique résulte, pour le nourrisson, de la peur de perdre l'amour de l'objet aimé. L'envie de restaurer et de recréer l'objet détruit est pour elle la base de la future sublimation et créativité⁷⁵³. Pour Hanna Segal, la création artistique mais aussi toute création est "*une recreation d'un objet total autrefois aimé, qui est maintenant perdu et détruit : un monde interne et un soi détruit*"⁷⁵⁴. Pour elle, l'artiste réalise un travail de deuil réussi à travers la formation de symboles. La capacité artistique se base donc principalement sur la capacité de l'artiste de reconnaître et de surmonter l'angoisse dépressive⁷⁵⁵. A la différence de Freud, qui voyait chez l'artiste un être immature qui se retirait de la réalité⁷⁵⁶, Segal attribue à "l'artiste de qualité" un sens de

⁷⁵² Segal H. (1952), A psycho-analytical approach to aesthetics, *Int. J. Psycho-Anal.* 33, 196-207

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 197

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 197

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 199

⁷⁵⁶ Freud S. (1911), Formulations on the two principles of mental function, Standard Edition 12, 218-226, cité par Abella A., Contemporary art and Hanna Segal's thinking on Aesthetics, *Int. J. Psycho-Anal.* 91(1), 2010, p. 168

réalité extrêmement raffiné. Pour elle, d'ailleurs, le fait de pouvoir prendre en considération à la fois la réalité interne et externe est une des acquisitions majeures de la position dépressive. Pour Segal, la création de symboles constitue l'essence du processus créateur artistique et l'artiste arrive à surmonter l'angoisse dépressive à travers la sublimation.

Winnicott⁷⁵⁷ n'approche le processus créateur ni à partir de la désexualisation freudienne ni à partir de l'idée de réparation d'objet perdu introduite par Mélanie Klein. Sa théorie de la transitionnalité que nous avons précédemment développée⁷⁵⁸, ne se base plus exclusivement sur le pulsionnel et la sublimation mais sur la problématique de la transitionnalité et celle du trouvé-créé. Alors que pour Freud le processus créateur et l'activité sublimatoire renvoient au sexuel, pour Winnicott le sexuel apparaît secondaire au besoin de créer : il lie le processus de création, qu'il associe à une "pulsion créative", aux phénomènes transitionnels, qui sont à la base de la symbolisation chez le petit enfant qui joue. L'aire intermédiaire du jeu de l'enfant, et l'espace transitionnel de ce dernier, sont ainsi rapprochés de l'aire intermédiaire de création de l'artiste qui crée.

Didier Anzieu⁷⁵⁹ part de la théorie de la transitionnalité winnicottienne et conçoit l'articulation du corps du créateur (corps pulsionnel) et du corps de l'œuvre artistique. Le corps de l'œuvre serait composé, pour lui, à partir des sensations corporelles de son créateur, et serait construit donc comme un corps métaphorique. Il distingue cinq phases du processus créateur. La première phase serait celle du saisissement créateur (inspiration), qui serait caractérisée par un flot de sensations, d'émotions et/ou d'images. La seconde phase du décollage créateur consiste en un déplacement des sensations, affects ou images inconscients, saisis dans la première phase, dans le préconscient ; le créateur "fixera" ses représentations psychiques inconscientes dans le préconscient pendant cette phase. La troisième phase est la phase où l'artiste choisit un code organisateur pour représenter ce matériel archaïque afin de lui donner corps (par exemple l'écriture, la musique, la danse, la peinture etc.). La quatrième phase implique la composition consciente de l'œuvre, à travers des règles stylistiques et esthétiques culturelles ou personnelles choisies par le créateur. Enfin, la cinquième phase implique la

⁷⁵⁷ Winnicott D.W. (1971), *La créativité et ses origines*, in *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, NRF, 1975

⁷⁵⁸ Voir Partie III., chapitre 3.2. La musique en tant que mère suffisamment bonne

⁷⁵⁹ Anzieu D., *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981

production de l'œuvre vers le dehors. Pour Anne Brun⁷⁶⁰, même si Didier Anzieu ne parle pas directement de processus de sublimation, ce processus intervient dès la seconde phase de la création décrite par cet auteur. Elle précise aussi qu'Anzieu apporte un éclairage important sur l'origine de l'énergie pulsionnelle à la source de l'œuvre artistique, puisqu'il souligne le rôle joué par les stimulations maternelles précoces. Anzieu distingue alors deux types de création : la création totalisante, où le créateur qui a été sur-stimulé autrefois décharge son surplus pulsionnel (désexualisation de la pulsion dans l'œuvre) ou alors la création consolidation, où le créateur qui a été sous-stimulé autrefois opère une resexualisation secondaire d'expériences traumatiques à travers son travail de création (une liaison, qui serait l'œuvre d'Eros).

A la continuité des idées évoquées de Didier Anzieu, Anne Brun⁷⁶¹ constate qu'il y aurait dans l'art contemporain une tentative de resexualiser la pulsion, et propose des pistes de compréhension du travail de sublimation artistique à partir du rôle joué par la sensorialité du créateur. Elle évoque que le processus créateur s'enracine précisément dans la sensorialité, ainsi que dans la saisie des processus primaires. Elle écrit, à ce propos : "*l'ancrage corporel du processus créateur apparaît primordial et convoque tous les registres sensoriels, le visuel, l'auditif, la saveur, l'odeur, des sensations d'ordre kinesthésique ou cénesthésique, et le mimogestuopostural.*"⁷⁶². Pour Anne Brun, le processus sublimatoire provient de la recherche d'une resexualisation au plus près des processus primaires. Elle explique que le processus créateur ne peut aboutir à l'œuvre que s'il met en jeu un processus de resexualisation qui serait une sexualisation secondaire du traumatisme à travers l'activité artistique. Ainsi, des états originaires catastrophiques que Winnicott décrit en tant qu'"agonies primitives" peuvent passer, à travers la création artistique, du registre du senti au registre du figurable. De cette façon la création met en œuvre une élaboration d'expériences traumatiques qui n'ont pas pu être symbolisées auparavant. A travers son travail thérapeutique par les médiations artistiques picturale et d'écriture, Anne Brun⁷⁶³ démontre également comment l'analyste qui travaille à travers ces médiations artistiques peut dégager une réouverture permanente du processus de symbolisation à partir des traces perceptives et arriver ainsi à la symbolisation

⁷⁶⁰ Brun A., Didier Anzieu : processus créateur et corps de l'œuvre, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, Paris 2012, p. 215-217

⁷⁶¹ Brun A., Création artistique et sublimation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 223-335

⁷⁶² *Ibid.*, p. 333

⁷⁶³ Brun A., Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques, in *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Brun A., Chouvier B., Roussillon R., Dunod, Paris, 2013, p. 122-158

d'expériences anciennes qui n'étaient jamais symbolisées complètement auparavant. Cette analyse nous paraît très proche de notre propre analyse concernant la mise en forme dans le sonore à travers les sonogrammes, que nous avons décrits comme une forme ancestrale du code musical achevé, mais aussi de l'application clinique du Musicodrame Analytique que nous allons étudier en détail en Partie V de cette thèse.

2.2. La particularité de la sublimation musicale

Freud, nous le savons, se déclarait absolument insensible aux œuvres musicales, tandis qu'il se déclarait sensible aux œuvres de la littérature et de la sculpture. Dans "*Le Moïse de Michel-Ange*"⁷⁶⁴, il explique cet écart ainsi : "*Il y a en moi un élément rationnel, ou peut-être analytique, qui s'oppose à ce que je sois affecté, à ce que je sache pourquoi il en est ainsi, et quelle est la chose qui me touche*"⁷⁶⁵. Dans une lettre écrite à Deszo Mönszoi, quand ce dernier lui avait communiqué le manuscrit de sa *Psychologie der Musik*, ouvrage paru en hongrois en 1934 à Budapest, on trouve son propre témoignage à propos de sa relation avec la musique: "*...Vous supposez à juste titre que la musique m'est étrangère, mais vous ne pouvez naturellement pas savoir dans quelle mesure elle me demeure étrangère, incompréhensible et inaccessible. Instruit par de (?) expériences précédentes, j'ai n'ai fait aucune tentative pour lire votre travail, mais je l'ai transmis à la section compétente de la rédaction d'Imago, avec laquelle vous voudriez bien prendre soin d'entrer en relation par la suite. Votre très dévoué Freud*"⁷⁶⁶. Cette attitude de Freud envers la musique a été ensuite analysée par plusieurs auteurs comme défensive envers un "trop de sensibilité" à l'encontre de cet art⁷⁶⁷. Par exemple, selon Theodor Reik⁷⁶⁸, Freud avait bel et bien les capacités d'apprécier la musique, comme il a pu le constater personnellement: Freud lui aurait dit, par exemple, que l'*Anneu des Niebelungen* de Wagner ne signifiait rien pour lui mais qu'il aimait bien les *Maîtres Chanteurs*. Selon Reik, le fait d'évoquer l'esprit analytique pour expliquer la non-sensibilité à la musique consisterait en une défense de rationalisation qui permettait à Freud de se protéger des effets énergétiques et violents de la musique sur lui, qui étaient donc secondairement considérés comme indésirables. Reik formule l'hypothèse que Freud s'est volontairement détourné de la musique parce qu'il avait senti que le pouvoir de celle-ci l'affectait trop profondément. Il continue, en développant l'idée que Freud n'avait pas seulement renoncé à sa sensibilité pour la musique, mais aussi à ses propres tendances littéraires car en effet

⁷⁶⁴ Freud S. (1914), *Le Moïse de Michel-Ange*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971

⁷⁶⁵ *ibid.*, p. 10

⁷⁶⁶ cité par Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991, p. 52

⁷⁶⁷ voir par exemple les ouvrages suivants: Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984; Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991; Lecourt E., *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*, L'Hartmann, Paris, 1992

⁷⁶⁸ Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 28-29

à un moment donné de sa vie il avait eu l'envie d'utiliser le matériel fourni par ses patients pour écrire des romans⁷⁶⁹. Pour démontrer la sensibilité de Freud vis-à-vis de l'art musical, il cite un passage de ses écrits où il critique l'enseignement de Jung. Freud écrit, justement, que dans les théories de ce dernier : "*On n'a perçu, de la symphonie du devenir universel, que la partie chantée par la civilisation, mais on est resté sourd à la mélodie des instincts, malgré son intensité primitive*"⁷⁷⁰. Selon Reik, un homme insensible à la musique serait incapable de cette comparaison grandiose. Reik, sur "*Ecrits sur la Musique*"⁷⁷¹, souligne également le fait que Freud avait négligé la musique et l'aspect musical du travail analytique, alors que son œuvre reposait principalement sur des impressions auditives.

Puisque le fondateur de la psychanalyse se déclarait "*absolument pas musicien*", les psychanalystes successeurs se sont sentis beaucoup moins "autorisés" à écrire sur la musique et nous avons conséquemment beaucoup moins de textes psychanalytiques sur la création musicale que, par exemple, sur la création littéraire ou picturale. Dans les pages suivantes, nous allons nous intéresser à la particularité de la sublimation artistique à travers la musique. Pourquoi un individu choisirait-il l'art musical en tant que voie possible pour ses sublimations? Quel serait le temps d'une telle sublimation? Y aurait-il des moments dans la vie du sujet où la sublimation musicale serait plus probable?

Max Graf, musicologue viennois qui a suivi l'enseignement de Freud publia en 1910 le premier livre s'intéressant à ces sujets, qui contient quelques réponses à nos questionnements : *L'atelier intérieur du musicien*⁷⁷². Ce livre, que Freud publia lui-même dans la collection qu'il dirigeait chez Deuticke, examine la procédure de création chez des grands compositeurs classiques et romantiques. Il déchiffre avec précision les partitions de Beethoven, Brahms, Mozart, Bach, Schubert et autres en suivant les éléments de leurs biographies pour analyser la procédure de la composition.

Pour Max Graf, la création musicale commence au tréfonds de l'âme, dans l'inconscient et plus particulièrement dans le vécu et les souvenirs d'enfance. Le musicien garde en lui l'enfant et, avec la création musicale, la jouissance de l'enfant qui joue. Il utilise toutes les sensations, pensées, mouvements venant de l'inconscient — qui chez lui

⁷⁶⁹ *ibid.*, p. 30-31

⁷⁷⁰ Freud S., Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique, trad S. Jankelevic in *Cinq leçons sur la Psychanalyse*, Paris, Payot, 1973, cité par Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 32

⁷⁷¹ Reik Th., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984, p. 27-28

⁷⁷² Graf M. (1910), *L'atelier intérieur du musicien*, trad. française François Dachet, Buchet/Chastel Pierre Zech Editeur, Paris, 1999

est particulièrement riche — pour créer des formes artistiques. La collaboration entre l'inconscient et le conscient chez l'artiste qui crée, particulièrement chez des grands maîtres, doit être indubitablement établie selon Graf. Car une fois que les passions sortent de l'inconscient, l'artiste n'essaie pas de les refouler : au contraire, il les utilise pour créer des formes et pour donner vie à son art et il se décharge ainsi d'elles par une forme de *catharsis*. La rencontre entre le conscient et l'inconscient est précisément le moment de l'inspiration où la forme, l'idée musicale, naît. A partir de ce moment, le conscient intervient et juge, forme, nettoie avec la rigueur et la sagesse issues de l'expérience du métier et de la formation artistique du maître. Puis il intervient de nouveau pour unifier, donner la forme finale à l'œuvre achevée, toujours en collaboration avec l'inconscient. C'est un processus qui peut être long, selon la disposition de l'artiste. Graf écrit : "*L'artiste doit créer. Il doit toujours à nouveau descendre au fond de l'âme y saisir, arracher, vers, images, sonorités. Ça s'agite en lui continuellement. Former le chaos, le structurer : voilà sa compulsion, son destin*". Et plus loin : "*Il est comme un enfant, il se laisse mener, cède aux états de l'âme, aux rêveries, au jeu des passions. Chez lui, la limite entre conscient et inconscient est floue et les franchissements de frontière fréquents*"⁷⁷³. Max Graf va plus loin en examinant l'écriture musicale classique et en la comparant avec l'écriture romantique. Il conclut que la différence entre les formes et compositions de ces deux époques est basée sur un "partage" différent entre le conscient et l'inconscient. Dans la musique classique et les œuvres de compositeurs tels que Mozart par exemple, nous retrouvons un équilibre du conscient avec l'inconscient, il y a une force structurante qui fait que l'équilibre n'est jamais détruit. Il écrit : "*Nulle part ne demeure un reste sans forme, indistinct, même lorsque chez Beethoven les plus violents orages passionnels éclatent et pourchassent les sentiments en impétueux tourbillons*"⁷⁷⁴. Chez les romantiques, au contraire, le flux du matériau inconscient n'est pas complètement maîtrisé par les forces de l'esprit structurantes. Pour eux, "*le monde du conscient apparaît froid et pauvre. Ils veulent rêver, s'exalter*"⁷⁷⁵.

En lisant Max Graf attentivement, nous retrouvons l'idée de Freud d'une sublimation musicale qui commencerait "dès le début", dans l'enfance, et qui mettrait en forme les fantasmes du compositeur. Mais l'élément de désexualisation de la pulsion sexuelle et l'élément du traumatisme ne semblent pas nécessaires pour la création musicale, chez Max Graf. Nous dirions qu'il se rapproche plus des idées de Winnicott quand il parle de la

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 55

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 78

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 79

jouissance de l'enfant qui joue, mais aussi des idées de Didier Anzieu et d'Anne Brun, concernant la sensorialité précoce de l'enfance. Pour lui ces deux éléments constituent les matériaux premiers de la création musicale. Sa procédure de mise en forme, qui parle d'éléments provenant de l'inconscient qui se lieraient progressivement avec rigueur pour donner la forme musicale à travers les forces du conscient, rappellent aussi "*Le corps de l'œuvre*" de Didier Anzieu. Max Graf semble être d'accord aussi avec Sophie de Mijolla-Mellor, qui conçoit la sublimation comme une capacité à maintenir en suspens les refoulements grâce à une activité qui projette dans l'objet un fond pulsionnel autrement inacceptable⁷⁷⁶, puisqu'il précise que non seulement le compositeur ne refoule pas le matériel qui émerge de son inconscient mais qu'il l'utilise activement dans sa création musicale, en lui donnant forme à travers ses "forces du conscient". Enfin, nous reconnaissons les forces du Moi, mais surtout la rigueur et la mise en ordre provenant du Surmoi, quand Max Graf fait appel aux "forces du conscient" chez le compositeur qui, selon lui, sont responsables de la mise en forme du matériel inconscient dans un codage musical précis.

Y aurait-il des moments précis, dans la vie du musicien, qui seraient plus aptes à la création musicale? Sophie de Mijolla-Mellor s'intéresse particulièrement aux "temps de sublimation" et propose l'hypothèse qu'il y aurait des moments dans la vie de chaque sujet où la voie vers le choix de la sublimation s'ouvre, ou se réouvre. Cet auteur parle des "moments critiques" dans la vie de chaque individu; l'enfance est bien évidemment une telle période, pour la genèse de la capacité sublimatoire, mais elle n'est pas la seule. Pour Sophie de Mijolla-Mellor, les "moments critiques" peuvent être aussi l'adolescence, le moment où l'on devient père ou mère ou celui où l'on perd ses propres parents. Il s'agit, pour elle, de moments de réélaboration identificatoire, qui "*ouvrent la possibilité d'une modification topique de la relation entre le Moi et son Idéal, parce qu'ils contraignent le sujet à réexaminer l'image qu'il se fait de lui même*"⁷⁷⁷. Ces moments critiques peuvent coïncider non seulement avec les périodes critiques évoquées dans la vie de tout sujet (adolescence, retraite etc.) mais aussi à des moments difficiles de perte d'objet et de deuil de ce dernier⁷⁷⁸. A ces moments, le Moi se confronte à son Idéal. Pour Sophie de Mijolla-

⁷⁷⁶ Mijolla-Mellor S. de, *Meurtre familial, une approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995, p. 201 cité par Brun A., Sophie de Mijolla-Mellor : le choix de la sublimation, in Mijolla-Mellor S. de, sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 235

⁷⁷⁷ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 161

⁷⁷⁸ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 137-144

Mellor, "la sublimation travaille sinon sur le deuil du Moi lui-même du moins sur celui du Moi idéal tout puissant"⁷⁷⁹. Elle souligne aussi que, pour les formes de sublimation qui mènent à la production d'une œuvre, "le Moi contraint le Surmoi à l'aimer en renonçant à la forme illusoire du Moi idéal critiqué par ce dernier et en édifiant par son travail sublimateur une nouvelle forme du Moi sur le même modèle mais lié à une réalisation objective"⁷⁸⁰. Ainsi, elle comprend la sublimation en tant qu'érection ou rétablissement du Moi dans le Moi, après que ce dernier ait pu, ou ait risqué, de faire l'objet d'une perte.

Sous ce prisme, les périodes du deuil œdipien, mais aussi du deuil du renoncement des objets parentaux de l'adolescent, du renoncement de l'objet perdu dans une séparation de couple dans la vie adulte et même du deuil suite à la mort d'un être cher seraient donc des périodes qui ouvriraient une possibilité importante à la sublimation des pulsions sexuelles, destinées initialement à l'objet perdu. Une partie de cette libido pourrait bien se sublimer en création musicale chez l'être musicien qui, depuis son enfance, est particulièrement exposé à la sensorialité propre au sonore et à la musique. Nous allons à présent analyser les moments de deuil ou de perte d'objet, qui sont des moments clés pour cette sublimation musicale.

Freud décrit en 1909 l'analyse du petit Hans, fils notamment de Max Graf, qui fait son deuil d'objet (la mère) à l'âge de 5 ans, au moment de la résolution de son complexe d'œdipe. Le petit garçon en question deviendra ensuite l'un des créateurs de la mise en scène contemporaine des œuvres lyriques de son époque : Herbert Graf. Freud note que petit Hans développe précocement un intérêt pour la musique, juste quand il entre dans la période de latence suite à l'œdipe, au moment où le refoulement de son agressivité pour le père et le symptôme de l'anxiété commencent à se manifester⁷⁸¹. Notons aussi qu'il choisit la musique en tant que voie pour ses sublimations, ce qui se comprend très bien si on prend en considération que c'est à la sensorialité respective du sonore que ce petit garçon est exposé depuis sa tendre enfance, puisque c'est le fils du musicologue Max Graf!

Sophie de Mijolla-Mellor⁷⁸² développe à travers des éléments psychobiographiques du compositeur Richard Wagner comment la sublimation par la musique et aussi par l'écriture a pu naître, dans son travail de création. Elle note la disparition prématurée des

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 139

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 142

⁷⁸¹ Freud S.(1909), *Le Petit Hans*, PUF, Paris, 2006, p. 121. 1

⁷⁸² Mijolla-Mellor S. de, Le sublime wagnernien, in *Revue Topique No 128*, L'esprit du temps, Paris, septembre 2014, p. 35-46

deux pères de Wagner, le père réel et le père adoptif musicien, qui a donné lieu à un deuil précoce chez le compositeur. Il est possible que ces événements aient fait naître pour la première fois son choix sublimatoire dans l'enfance et que ce processus de sublimation se soit répété plusieurs fois par la suite dans la vie d'adulte de l'artiste. L'auteur relie la disparition précoce des deux pères de Wagner à ce que l'artiste décrit en tant que "*ton fondamental qui hantait sa vie*". Elle souligne aussi, en accord avec l'idée de Freud, que l'artiste inscrit l'œuvre à la place du symptôme ; que "*de ce qui aurait pu devenir une grave pathologie phobique, Wagner fera une œuvre*"⁷⁸³.

Examinons maintenant la période critique de l'adolescence. Est-ce que par hasard les adolescents, au moment où ils renoncent justement à leurs objets parentaux qui ne sont plus conformes aux images idéales qu'ils incarnaient pour eux pendant l'enfance, ne commenceraient-ils pas se passionner pour la musique? L'adolescence est une période où le sujet souvent s'identifie au musicien "idéel" et cherche à lui ressembler, tant à travers la création artistique qu'à travers des ressemblances physiques (façon de s'habiller etc.). Dans l'adolescence, les jeunes créent souvent la musique du courant qui représente leur nouvelle identité. Nous avons ainsi de nos jours de nombreuses créations dans ce modèle, dans les genres hip-hop, rock, techno ou autres, auxquelles les jeunes s'identifient. Comme le propose Sophie de Mijolla-Mellor, l'adolescence est une période de "crise identificatoire" dans la vie du sujet qui fait le deuil de ses idéaux parentaux : elle ouvre ainsi la possibilité d'une modification topique importante de la relation entre le Moi et son Idéal ⁷⁸⁴; c'est la raison pour laquelle nous observons souvent des sublimations à travers la musique pendant cette période.

Encore, dans toutes les cultures, un grand nombre de chansons sont écrites suite à une séparation d'objet à l'âge adulte. La séparation d'un être cher, l'éloignement d'un bien-aimé ou sa mort ont donné naissance à de nombreuses chansons populaires durant les siècles. Dans la musique traditionnelle grecque par exemple, il y a une catégorie de chants qui sont appelés "*Tis Xenitias*"⁷⁸⁵ (Chants de l'Émigration). Il s'agit de chansons populaires dont le compositeur reste inconnu, mais qui se chantent à travers la tradition orale durant des siècles. Ces chansons furent créées pendant une période de séparation d'une femme de son mari, d'une mère de son fils ou du marin de sa famille, et parlent de

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 37

⁷⁸⁴ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 161

⁷⁸⁵ Spiridakis G., Peristeris S., *Chansons traditionnelles grecques, tome III*, Centre de Recherche Folklorique Grec, Académie d'Athènes, 1968 (Σπυριδάκη Γ., Περιστερή Σ., *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τόμος Γ*, Ακαδημία Αθηνών, 1968) traduction personnelle du texte grec original

ces événements douloureux. A l'époque de leur création, les familles traditionnelles vivaient assez souvent une réalité éprouvante telle que le départ du père ou du fils à la guerre, l'émigration du père ou du fils à l'étranger pour travailler quand la terre natale était pauvre en ressources, ou alors le départ du marin pleurant l'éloignement d'avec sa famille. Ces chants, qui exprimaient le sort commun, ont donc fait l'objet d'identifications massives dans leurs cultures d'appartenance et sont restés très populaires jusqu'à nos jours. Donnons l'exemple du chant traditionnel grec du Dodecanèse "Tzivaeri"⁷⁸⁶, très populaire dans ces îles jusqu'à aujourd'hui. Dans ce chant, la mère chante l'éloignement de son fils parti travailler à l'étranger et culpabilise de l'avoir envoyé si loin de par sa propre volonté.

*Ah, c'est la terre étrangère qui se réjouit de lui, mon fils aimé,
ma fleur; doucement et humblement
Ah, c'est moi-même qui l'ai envoyé, mon fils aimé,
de par ma propre volonté ; doucement et humblement
Ah, que tu sois maudite, terre étrangère, mon fils aimé,
et encore maudite, doucement et humblement
Ah, tu as pris mon enfant, mon fils aimé,
et tu l'as fait tien, doucement et humblement*⁷⁸⁷

Dans le même modèle, dans la tradition orale grecque nous retrouvons jusqu'à nos jours des lamentations appelées "Mirologues" ou "Thrinoi"⁷⁸⁸, connues depuis l'antiquité, qui chantent la mort physique. Citons l'exemple du "Mirologue de la Vierge" : un long poème épique datant du Moyen Âge, qui récite la Passion vécue du côté de la Vierge en tant que mère qui apprend la mort de son fils, et qui est chanté jusqu'à nos jours le Vendredi saint dans toutes les églises orthodoxes du pays. Voici un extrait de ce texte chanté provenant d'Asie Mineure :

*(...) Et la Sainte Vierge en l'entendant, s'effondre et s'évanouit
à grands coups d'eau on l'arrose, et de trois vases de musc
et quatre d'eau de rose, avant qu'elle n'en revienne
et reprenant ses esprits, elle énonce ces paroles :*

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 210

⁷⁸⁷ Traduction personnelle du texte grec original :

Αχ η ξενιτιά το χαίρεται, τζιβαέρι μου, το μοσχολούλουδο μου, σιγανά και ταπεινά
Αχ, εγώ ήμουνα που το 'στειλα, τζιβαέρι μου, με θέλημα δικό μου, σιγανά και ταπεινά
Αχ, πανάθεμά σε ξενιτιά, τζιβαέρι μου, και βαριανάθεμά σε, σιγανά και ταπεινά
Αχ, μου πήρες το παιδάκι μου, τζιβαέρι μου, και το κανες δικό σου, σιγανά και ταπεινά

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 228-359

(...)

Mon fils, tes yeux doux sont en larmes

Mon fils, tes mains d'or sont crucifiées

Mon fils d'or, mon fils si bon, toi que j'ai nourri de mon lait

*J'ai beaucoup souffert pour toi, mais celle-ci est la plus grande souffrance*⁷⁸⁹

Enfin, citons la sublimation à travers l'écriture, pour Théodore Reik, et à travers la musique, pour Gustav Mahler, suite à la mort de leurs maîtres, respectivement en psychanalyse et en musique (Karl Abraham et Hans von Bülow). Dans son livre "*The haunting melody*"⁷⁹⁰ publié à New York en 1953 et traduit en français en 1972, Théodore Reik se demande pourquoi précisément l'air du dernier mouvement de chorale (*Relevez-vous...*) de la Seconde Symphonie de Gustav Mahler l'avait obsédé, au moment où il avait appris la mort de son ami et maître en psychanalyse Karl Abraham. Cette mélodie l'obséda précisément pendant les jours où il rédigeait son discours en mémoire d'Abraham pour la Société de Psychanalytique de Vienne, un discours que Freud lui avait demandé d'écrire suite à la mort de Karl Abraham. Dans son auto-analyse, Theodor Reik fait une comparaison entre lui-même et Gustav Mahler. Il montre à travers une analyse biographique du compositeur que ce dernier avait trouvé l'inspiration pour le dernier mouvement de la Seconde Symphonie en question pendant la cérémonie funèbre faite en l'honneur de la mort de son propre maître et protecteur dans la musique : le fameux à son époque chef d'orchestre Hans von Bülow. Selon son analyse, Reik avait lu vaguement la biographie de Mahler au moment où la mélodie l'obséda et il s'était identifié inconsciemment au compositeur. Il pensait que Mahler avait trouvé l'inspiration pour l'air de cette chorale non pas lors de la cérémonie funèbre mais lors du concert qu'on lui avait demandé de diriger en tant que chef d'orchestre à la mémoire de Bülow; situation semblable à ce qu'il vivait lui-même, quand Freud lui avait demandé de rédiger le discours en mémoire de son propre maître, Karl Abraham. Selon Reik, l'émergence de la mélodie obsédante chez lui exprimerait ses tendances à la fois agressives et affectueuses envers

⁷⁸⁹ Mirologue de la Vierge, chant traditionnel grec, texte provenant d'Asie Mineure; in Trio Tzane, *Gaïtani*, livret, tr. Marguerite Papazoglou, Naïve, Paris, 2010

(...) *Κι η Παναγιά σαν τ'ακουσε πέφτει, λιγοθυμάει
τρία σταμνιά την περεχούν, τρία γυαλιά του μόσχου
Τέσσερα το ροδόσταμο, ώστε να συνεφέρει
Κι απάνω που συνέφερε, τούτο το λόγο λέει (...)
Γιέ μου, τα μάτια τα γλυκά πως είναι δακρυσμένα
Γιέ μου τα χέρια τα χρυσά, σου τα 'χουν σταυρωμένα
Γιέ μου χρυσέ, γιε μου καλέ που σ'έθρεφα με γάλα
Για λόγου σου πολλά έπαθα, τούτα ειν'τα πιο μεγάλα*

⁷⁹⁰ Reik Th., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau Denoël, 1972

le maître mort, émotions qui ne pouvaient pas être exprimées consciemment à ce moment à cause de la censure du Moi. Selon nous, tant Reik que Mahler ont réussi à sublimer, suite à leurs deuils respectifs, tant la pulsion sexuelle qui se sublimait initialement dans leurs sentiments d'amitié envers le maître mort, que la composante libidinale de l'agressivité, inacceptable envers celui-ci. Ces sublimations ont donné naissance au livre de Reik cité et à l'air du dernier mouvement de chorale (*Relevez-vous...*) de la Seconde Symphonie de Gustav Mahler.

3. Quelles pulsions se subliment en musique?

Selon Guy Rosolato, la musique peut être considérée en tant que *métaphore des pulsions*⁷⁹¹. Cet auteur défend que la musique a le pouvoir de faire ressurgir en métaphore tous les mouvements pulsionnels, y compris ceux qui sont bruts et originels ; il écrit : "*Dans l'arène musicale, peuvent se jouer, mieux qu'ailleurs, symboliquement, les grandes reprises et les conflits pulsionnels, haine contre haine, mais aussi pour aimer ce qu'on ne connaît pas, haïr ce qu'on connaît, et renverser, aussi, par progression, ces deux attitudes ou passer de l'une à l'autre*"⁷⁹². Il remarque que tout comme les pulsions se montrent, à travers les textes freudiens, capables de se renverser en leur contraire, de se retourner vers la personne elle-même, de subir le refoulement ou de donner lieu à la sublimation, de la même façon ces mécanismes défensifs se trouvent reflétés, transposés, dans les procédés de l'écriture musicale (renversement, rétrogradation)⁷⁹³! Pour Rosolato, la musique serait une métaphore de la pulsion pure, qui "*recueille l'amour et la haine, la vie et la mort, dans la finitude de l'être pour la mort et la permanence narcissique du sujet*"⁷⁹⁴.

En théorie, toute pulsion est sublimable. Sophie de Mijolla-Mellor précise que les pulsions qui se subliment dans la création artistique sont les pulsions érotiques, ainsi que la composante érotique liée à l'agressivité⁷⁹⁵. En ce qui concerne la création musicale, chacune de ces deux grandes catégories donne naissance à des œuvres distinctes, qui naissent donc soit de la sublimation des pulsions sexuelles (les forces de liaison-Eros), ou bien de la composante libidinale agressive de la pulsion sexuelle (les forces de déliaison-Thanatos). Dans les pages qui suivent, nous allons analyser concrètement quelles pulsions se subliment à travers la musique et quelles œuvres musicales naissent de ces sublimations.

⁷⁹¹ Rosolato G., L'Oscillation métaphoro-métonymique, in *Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978

⁷⁹² Rosolato G., La haine de la musique, in Mijolla A. sous la direction de, *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 163

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 161

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 176

⁷⁹⁵ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 58

3.1. La sublimation musicale d'Eros

3.1.1. La sublimation musicale de la pulsion sexuelle

Freud considère la sublimation, y compris dans le domaine artistique, comme une déssexualisation du but originaire de la pulsion sexuelle. Pour notre part, nous allons analyser la sublimation de la pulsion sexuelle dans la création musicale en suivant la théorisation de Sophie de Mijolla-Mellor qui conçoit la sublimation dans l'art comme une "*capacité de maintenir en suspens les refoulements grâce à une activité qui projette, à l'extérieur du Moi, dans l'objet, une activité ou une œuvre, un fond pulsionnel autrement inacceptable*"⁷⁹⁶. Ainsi nous pensons que, comme le propose Sophie de Mijolla-Mellor ⁷⁹⁷, le compositeur de musique qui se trouve face à un amour interdit ne se laisse rien interdire: au contraire, à travers son œuvre musicale il réalise son désir en suivant une autre voie, la voie de la création. Il s'offre ainsi la même jouissance qu'il aurait prise à travers la réalisation sexuelle directe, voire plus intense et plus durable, à travers la jouissance musicale. Aussi, il "immortalise" le plaisir qu'il aurait pris s'il avait accompli dans la vie réelle cet amour impossible. L'œuvre musicale est donc fortement sexualisée et les musiciens vivent l'expérience d'une jouissance durable à travers la musique.

Le musicien est souvent amoureux voir passionné de son instrument, de son chant ou de son œuvre, qui lui donnent un plaisir intense de caractère sexuel et qu'il peut répéter aussi souvent qu'il le veut. Dans la vie réelle de la société dans laquelle nous vivons, qui suit le modèle monogamique du mariage, le sujet est limité à un seul partenaire sexuel. Mais à travers le jeu musical, le musicien peut avoir plusieurs partenaires et le plaisir de cette communication à travers le partage musical est comparable à la jouissance sexuelle. De plus, le partenaire musical peut être aussi bien du sexe opposé que du même sexe : non seulement les tendances hétérosexuelles mais aussi les tendances homosexuelles de notre libido bisexuelle peuvent donc être sublimées à travers le jeu musical. L'exemple de l'artiste abstinent, comme le propose Freud pour Léonard, est rare chez les musiciens. Au contraire, comme le propose Sophie de Mijolla-Mellor, nous pensons que le plaisir pris par la sublimation musicale renforce la vie sexuelle réelle du musicien, qui est souvent très

⁷⁹⁶ Mijolla-Mellor S. de, *Meurtre familial, une approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995, p. 201 cité par Brun A., Sophie de Mijolla-Mellor : le choix de la sublimation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 235

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 111

intense. Comme le souligne cet auteur, il y aurait ainsi néo-genèse de l'énergie sexuelle, à travers le processus de sublimation⁷⁹⁸ chez le musicien.

Les exemples de création musicale qui démontrent la sublimation de la pulsion sexuelle sont innombrables, tant dans l'Occident qu'en Orient. En réalité, nous pensons qu'un grand nombre d'œuvres musicales et de chansons sont écrites face à un amour interdit ou impossible. Dans ces cas, nous remarquons une utilisation intelligente de la sublimation, qui tient compte de la réalité. Le sujet tient en compte l'interdit mais il le dépasse, en donnant l'impression de l'ignorer et en offrant à sa pulsion sexuelle une autre voie d'expression que la satisfaction sexuelle : la création musicale. Voyons quelques exemples.

En Grèce Antique, la poétesse et musicienne Sappho de Lesbos est restée dans l'histoire de la musique entre autres à cause de l'introduction du mode musical aeolien, qu'elle utilisait dans ses compositions⁷⁹⁹. Sappho est connue aussi pour l'amour homosexuel qu'elle exprimait pour certaines de ses élèves et qui restait platonique. La sublimation de ses amours impossibles a donné naissance à un nombre important de poèmes qu'elle chantait, à son époque. Depuis, et jusqu'à nos jours, de nombreux compositeurs importants grecs ont été inspirés par elle et ont mis en musique ses vers. Son chant d'amour pour l'élève Goggyla *Κέλωμαι σε Γογγύλα*⁸⁰⁰ (je t'en supplie, Goggyla) a été mis en musique entre autres par Manos Hatzidakis et Angelique Ionatos⁸⁰¹. Son *Hymne à Aphrodite*⁸⁰², également, impressionne par la passion avec laquelle la musicienne s'adresse à la déesse Aphrodite et l'ordonne, presque, de lui amener celle de qui elle est amoureuse.

Dans le chant courtois de l'Europe du Moyen Âge, l'amour interdit ou impossible de "la Dame" a inspiré les poètes et les compositeurs. Ce thème a donné naissance à tout un courant musical. Ainsi, le chant des trouvères au Nord de la France, celui des troubadours en Occitanie ou alors des Minnesinger en Allemagne exprima l'amour interdit, à travers les chansons des compositeurs de l'époque comme Guillaume de Machaut, Gautier de

⁷⁹⁸ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 81-88; Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation, entre Eros et Thanatos*, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, PUF, 2012, p. 112-114

⁷⁹⁹ Tiby O., *La Musique dans l'antiquité classique*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960.

⁸⁰⁰ Verliet F., *Sappho Le désir*, Arléa, Paris, 1996, p.19

⁸⁰¹ Angélique Ionatos et Katerina Fotinaki, *Comme un jardin la nuit*, Harmonia Mundi, 2009

⁸⁰² Verliet F., *Sappho Le désir*, Arléa, Paris, 1996, p. 8 citation

Coincy, Adam de la Halle, Alfonso X, Beatriz de Dia et autres⁸⁰³. Dans ce genre, le recueil de chansons connu sous le nom de "*Cantigas de Santa Maria*"⁸⁰⁴ attribués au Roi de Castille, Léon Alfonso X "Le sage", est très intéressant au sujet de la sublimation de l'amour interdit. Dans ce recueil, le personnage de la Dame et de la Vierge coïncident, et les chants du troubadour louent la Vierge comme si elle était la bien aimée. Ceci ne surprend pas le psychanalyste qui reconnaît dans le visage de la Vierge le visage du premier objet aimé dans la vie du compositeur, sa propre mère, et le désir de cette union incestueuse. Il s'agit d'une sublimation poétique et musicale de l'amour interdit condamné à ne jamais se réaliser. Citons quelques vers d'une *Cantiga* connue de ce recueil, "*Rosa das Rosas*"⁸⁰⁵ :



Rosa das Rosas et fror das frores, Dona das Donas, Sennor das Sennores

Rosa de beldad' e de parecer e fror d'alegria e de prazer

Dona en mui piadosa seer,

Sennor en toller coitas e doores

⁸⁰³ Chailley J., *La musique post-gregorienne*, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960 p.736-749

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 742-743

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 744

La contrainte, qui empêche la réalisation amoureuse et qui conduit le compositeur à la sublimation de la pulsion sexuelle à travers son chant, peut être liée à la morale de la société mais également au temps qui limite notre vie et nous condamne à la mort. Ainsi, le compositeur français du XVIème siècle, Gilles Durant de la Bergerie, chante "*Ma belle si ton âme*"⁸⁰⁶ et invite sa belle à négliger toutes ces contraintes et à s'asseoir à côté de lui, dans la verdure, pour s'abandonner aux plaisirs de l'amour, puisque :

*Avant que la journée de notre âge qui fuit, se sente environnée des ombres de la nuit,
prenons loisir de vivre notre vie et sans craindre l'envie baisons nous à plaisir*

LIBER QVARTVS Aïrs de Court 71

A belle sirenne le fust or, alla mer de celle douce flamme qui nous force d'aymer

Al lous costans allons sur la verdure allons tandis que dure nostre ieune printemps

<p>Avant que la journée De nostre aage qui fuit Se sente environnée Des ombres de la nuit, Prenons loysir, De vivre nostre vie, Et sans craindre l'envie Baisons nous à plaisir.</p>	<p>Et puis ces ombres faintes Hostesses de la bas Ne demement qu' en feintes Leurs amoureux esbarz. Entre elles plus Amour n'a de puissance, Et plus n'ont jouissance Des plaisirs de Venus.</p>	<p>Aymons donc a nostre aise, Baisons baisons nous fort. Puis plus lon ne baise Depuis que lon est mort. Voyons nous pas Comme la ieunesse Des plaisirs l'arronneffe Fait de nous a grand pas.</p>
<p>Da soleil la lumiere Sur le soir se desteint Puis a l'aube premiere Elle reprent son teint. Mais nostre iour Quant vne foys il tombe, Demeure soub la tombe, Y faisant long sejour.</p>	<p>Mais laschement couchés Soub ces myrtes profès, Elles pleurent fâchbès Leurs ages mal passés, Se lamentant Que n'ayant plus de vie, Encore celle enuie Les aille tourmentant.</p>	<p>Ca finette affinée, Ca rompons le destin, Qui clot nostre journée Souvent des le matin. Allons costans, Allons sur la verdure, Allons tandis que dure Nostre ieune printemps.</p>

T

⁸⁰⁶ Aire de cour, attribué dans sa version originale à Gilles Durant de la Bergerie (1550-1605); album Odinda, *Aïrs de Cour, french renaissance songs*, California, USA, 2004

Dans le lied romantique allemand de compositeurs comme Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn mais aussi de nombreux compositeurs français comme Fauré, Debussy, Ravel⁸⁰⁷ nous retrouvons également souvent le thème d'un amour tendre, souvent non réalisable. Le lied de Robert Schumann "*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*"⁸⁰⁸, par exemple, met en musique un poème qui parle d'un jeune homme qui aime une jeune fille, qui aime à son tour quelqu'un d'autre, qui était tout simplement le premier jeune homme qu'elle a croisé dans sa vie! Le poète à la fin commente : cette "vielle histoire" d'amour impossible semble éternellement nouvelle pour celui qui la vit. Il sublime encore une fois par la musique l'amour qui ne peut se réaliser.

La sublimation de l'amour interdit, selon Sophie de Mijolla-Mellor, paraît très importante également dans l'œuvre de Wagner⁸⁰⁹. L'artiste y sublime entre autres l'amour pour sa sœur aînée Rosalie, qui apparaît dans son œuvre comme une figure maternelle alternative, une grande sœur généreuse et forte : la Walküre Brünnhilde. Sophie de Mijolla-Mellor attribue également la création de *Tristan et Iseut* concrètement au renoncement de l'amour impossible de Wagner pour Mathilde von Wesendonck⁸¹⁰; le compositeur a pu ainsi contourner l'interdit de cet amour impossible et réaliser ses fantasmes — tout en créant une œuvre grandiose.

Dans les chants folkloriques de tous les pays, les chants dits "d'amour" représentent une bonne majorité des compositions. Dans la création populaire crétoise, par exemple, citons la chanson populaire "*Erotocritos*"⁸¹¹, dont le poème fut écrit par Vintsenzos Kornaros (XVI^{ème} s.). Ce chant extrêmement populaire sur l'île de Crète parle de l'amour

⁸⁰⁷ Jürgenson-Rupprecht M., Suttner K., *Das Europäische Kunstlied*, Schott, Mainz, 1979, p. 34-117

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 66-67

Texte originel en allemand :

*Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
die hat einen Andern erwählt;
der Andre liebt' eine Andre,
und hat sich mit dieser vermählt.
Das Mädchen nimmt aus Ärger
den ersten besten Mann
der ihr in den Weg gelaufen;
der Jüngling ist übel dran.
Es ist eine alte Geschichte
doch bleibt sie immer neu;
und wem sie just passiert,
dem bricht das Herz entzwei.*

⁸⁰⁹ Mijolla-Mellor S. de, Le sublime wagnérien, in *Revue Topique No 128*, L'esprit du temps, Paris, septembre 2014

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 39-40

⁸¹¹ Κορνάρος Β., *Ερωτόκριτος*, απόδοση Αλεξίου Σ., Αθήνα, Ερμής, 2008
(Kornaros V., *Erotocritos*, Alexiou S. sous la direction de, Athènes, Ermis, 2008)

interdit d'*Erotocritos* et *Aretousa*, deux figures de la renaissance crétoise inspirées de Romeo et Juliette. Il s'agit d'un long poème qui raconte l'histoire des deux amoureux ; le compositeur est inconnu mais la musique est préservée jusqu'à nos jours à travers la tradition orale crétoise.

Sur le même modèle, "*Leyli et Madjnoun*"⁸¹² est un poème persan qui retrace l'amour interdit et tragique entre deux jeunes gens, encore une fois une sorte de Romeo et Juliette du monde oriental, dont la version la plus populaire est celle écrite par le poète persan du Xème siècle Nizami Gajavani, qui a également écrit l'histoire des amoureux "*Khoshrow et Shirin*". "*Leyli et Madjnoun*" fut aussi mis en musique et a été très populaire parmi les traditions du monde oriental. Une version populaire est la version azeri de Uzeir Hadjibeyov, crée en 1908 à Bakou, et appelé par lui-même un "opéra sur le mode oriental", qui met en musique le texte de *Leyli et Madjnoun* du poète Fûzûli du XVIème siècle.

Dans l'Orient aussi, l'amour impossible du poète mystique soufi Djalâl al-dîn Rûmî, fondateur de l'ordre soufi des Mevlevi, pour son maître spirituel et derviche tourneur Shams en-dîn Tabrîzî a donné naissance tant à son recueil de poèmes "*Dîvan*"⁸¹³ qu'au courant de chant soufi. Dans les poèmes du "*Dîvan*", qui furent écrits pendant la première période de la séparation de Rûmî de Shams de Tabriz, le poète parle de son amour absolu pour Dieu. Shams est identifié à l'objet du désir, l'amour impossible, la Chose dans le sens de Lacan; et l'amour du poète pour Shams s'identifie dans son œuvre avec l'amour divin. Le poète contourne l'interdit de cette union homosexuelle à travers la sublimation poétique puis musicale; ses poèmes sont non seulement chantés depuis dans l'ordre mystique des soufis qu'il a fondé mais ils ont aussi donné naissance à tout un courant poétique et musical qui se poursuit jusqu'à nos jours. Il s'agit, à notre sens, d'un courant analogue au chant courtois occidental, que nous avons évoqué auparavant. L'élément homosexuel sublimé à travers cette création, dans les ordres soufis, demeure évident quand on voit la composition essentiellement masculine de ses ordres, qui s'unissent pour interpréter avec passion le poème, le chant, mais aussi la danse extatique soufi.

Est-ce que nous pouvons penser à des sublimations spécifiques aux zones érogènes à travers la création musicale? Sophie de Mijolla-Mellor⁸¹⁴ montre les limites de cette idée,

⁸¹² Melikoff Sh., Préface, in Hadjibeyov U., *Leyli et Medjnoun suivi de Kôroghlu*, Editions l'espace d'un instant, Paris, 2002, p. 7-11

⁸¹³ Rûmî D., *Odes mystiques : Dîvân-e Shams-e Tabrîzî*, Le Seuil, Paris, 2003

⁸¹⁴ Mijolla-Mellor S. de, Ernest Jones : sublimation de l'érotisme anal, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 199-203

développée au début par Freud mais surtout par Ernest Jones qui parle concrètement de sublimation de l'érotisme anal. Néanmoins, la voix et le chant ont été souvent liés à la zone érogène orale. Le plaisir esthétique généré par la peinture a été également lié à cette même zone érogène. Concrètement, par rapport à la peinture, Gérard Mendel propose que la sublimation de l'érotisme oral serait lié à la contemplation artistique : il propose que la relation du spectateur à l'œuvre d'art constituerait la sublimation d'une introjection orale massive⁸¹⁵. Sophie de Mijolla-Mellor note que la sublimation serait ici spécifiée : "*il s'agit de retrouver dans le plaisir esthétique un plaisir de même nature que le plaisir oral d'incorporation d'objet*"⁸¹⁶.

Castarède⁸¹⁷ défend que les plaisirs de l'oralité ne sont pas liés uniquement à la nourriture mais aussi aux "plaisirs de la bouche" liés à la respiration et à la phonation, à la voix et plus particulièrement au chant. Elle écrit : "*de même qu'il y a un érotisme lié à la nourriture, de même il y a un érotisme lié à la vocalité*"⁸¹⁸. Elle fait appel aux idées de Jean Laplanche qui propose lui aussi que l'"incorporation", mode de relation d'objet du stade oral, ne se limite pas à la nourriture mais aussi, par exemple, à l'inspiration de l'air par le nez⁸¹⁹. Castarède considère que la fonction respiratoire et ses extensions, à travers la vocalisation et le chant, peut être incluse dans le stade oral. A ce stade du développement psychosexuel, les pulsions sexuelles du nourrisson s'étaient aussi sur la fonction respiratoire, qui compte les zones érogènes de la muqueuse olfactive, la bouche et l'ouïe. Castarède défend l'hypothèse que le bébé incorpore la voix maternelle comme il incorpore son lait et constitue ainsi l'"enveloppe vocale"⁸²⁰ grâce à leurs toutes premières communications sonores.

Le lien entre les sons doux et l'érotisme oral a été également souligné par des linguistes et psychophonéticiens. Fonagy, par exemple, affirme que "*la réapparition du voisement tendre, du jeu glottal dans la parole de l'amoroso rappellent les bas-fonds prégénitaux — oral et narcissique — de l'amour. La voix caressante assure d'abord le partenaire de l'absence totale d'intentions agressives, puis le berce, l'enchanté par une sorte d'hypnose maternelle, pour l'amener vers les profondeurs d'une union complète qui*

⁸¹⁵ Mijolla-Mellor S. de, Gérard Mendel : sublimation de l'érotisme oral et sentiment artistique, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 213-214

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 213

⁸¹⁷ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1657-1673

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 1667

⁸¹⁹ Laplanche J. (1970), *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1989 cité par Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1658

⁸²⁰ Castarède M-F., L'enveloppe vocale, *Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001

restaure le même paradis perdu que l'enfant retrouve sur le sein de sa mère⁸²¹. Le même auteur soutient également que la voix chantée produit une sensation particulièrement plaisante⁸²². Castarède, enfin, souligne le plaisir d'érotisme oral présent tant dans le babillage du bébé prélinguistique que dans le chant⁸²³. Elle écrit : "*le chant est une transposition artistique et sublimée de ces premiers échanges sonores et le bébé heureux est un modèle pour le chanteur*"⁸²⁴. Dans ce sens, l'art du chant serait une sublimation de l'érotisme oral.

Puisque la voix est tant érotisée au stade oral, nous pourrions être amenés à penser que certaines pathologies psychosomatiques de la voix seraient peut-être liées à des problèmes de la sexualité avec un lien éventuel au stade oral. Castarède évoque certaines patientes de Freud⁸²⁵ qui présentaient à la fois des symptômes de somatisation hystérique et des troubles du souffle et de la voix : Anna O. présentait des quintes de toux et des phases de mutisme, Katharina manquait d'air et s'étouffait, Dora avait eu des crises d'asthme à huit ans et manifestait des symptômes tels que l'aphonie, la toux nerveuse et l'oppression thoracique et enfin Rosalie H., cantatrice interdite de carrière, éprouvait des sensations d'étouffement dans le larynx qui l'empêchaient de chanter. Castarède évoque aussi Dominique, sa propre patiente, qui se sentait incapable de chanter en public parce qu'elle liait cette voix chantée adressée au public à la séduction⁸²⁶. Elle affirme également que : "*le pouvoir du chanteur réside dans sa capacité à montrer, à exprimer et à adresser son désir à l'autre*"⁸²⁷. De notre côté, nous invitons le lecteur à lire le cas clinique de Magda, chanteuse, qui souffrait à la fois de troubles psychosomatiques d'émission vocale et de crises de boulimie, dans la Partie V de cette thèse.

La pulsion sexuelle liée à la zone érogène anale pourrait-elle également se sublimer à travers la création musicale? Castarède propose de considérer certaines voix chantées sous le modèle de la rétention ou la défécation anale, comme Ferenczi l'a proposé dans son article "*Le silence est d'or*"⁸²⁸ à propos des voix parlées. Dans cet

⁸²¹ Fonagy I., *La vive voix*, Paris, Payot, 1983, p. 119 cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 115

⁸²² Fonagy I., *La vive voix*, Paris, Payot, 1983, p. 117, *O.C.*, p. 115

⁸²³ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), *ibid.*, 1662-63

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 1664

⁸²⁵ Nottament sur les *Etudes sur l'hystérie*, écrites en collaboration avec Breuer en 1895

⁸²⁶ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1671-72

⁸²⁷ *ibid.* p. 1672

⁸²⁸ Ferenczi S.(1916), Le silence est d'or, in *Oeuvres complètes*, Paris, Payot, 1974, tome 2, p. 255-256 cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 157

article, Ferenzi parle de voix et d'analté, à travers l'analyse de certains de ses patients qui utilisaient la voix sous le modèle de rétention ou de défécation anale. D'une façon analogue, nous pourrions considérer que dans le chant aussi quelques formes pourraient représenter la défécation; le genre musical métal où la voix chantée est crachée, créée, déféquée en est un exemple. En ce qui concerne la rétention, Vivès parle de collectionneurs-mélomanes : "*la voix conservée sur une cassette est alors analysée, au sens d'un processus de rétention anale, il s'agit de conserver l'objet précieux, de le retenir*"⁸²⁹.

⁸²⁹ Vives J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier, Paris, 2012, p. 25

3.1.2. La sublimation de la pulsion invoquante

Dans son œuvre *Pulsions et destin des pulsions*⁸³⁰ Freud décrit essentiellement les objets pulsionnels oral (le sein), anal (les fèces) et phallique (le phallus). Lacan⁸³¹ introduit dans la dynamique pulsionnelle aussi l'objet regard, qui a déjà été repéré par Freud⁸³² en tant qu'objet de la pulsion scopique et, pour la première fois, l'objet voix. La pulsion de voir ou pulsion scopique est analysée par Freud entre autres en tant que préliminaire de l'acte sexuel et comme dérivation de la contemplation artistique⁸³³. La pulsion invoquante a été liée de façon analogue par d'autres auteurs avec l'art musical. Dans les pages qui suivent, nous allons analyser la sublimation de la pulsion invoquante dans la musique.

En parlant de l'oreille et de la voix, Lacan écrit : "*C'est parce que le corps a quelques orifices dont le plus important est l'oreille, parce qu'elle ne peut se boucher, se clore, se fermer. C'est par ce biais que résonne dans le corps ce que j'ai appelé la voix*"⁸³⁴. Lacan nomme pulsion invoquante une pulsion relative à l'objet voix, où la question de l'appel et de l'adresse est centrale. Elle est l'appel fait par l'Autre et adressé à l'*infans* pour que celui-ci prenne la parole, se l'approprie et adienne là où il est attendu, en tant que sujet de l'inconscient⁸³⁵. Il définit cette pulsion en tant que "*la plus proche de l'expérience de l'inconscient*"⁸³⁶. Selon lui, les pulsions orale et anale seraient directement liées à la conservation de la vie, tandis que les pulsions scopique et invoquante définissent les particularités du dedans et du dehors⁸³⁷. La pulsion invoquante serait analogue avec la pulsion scopique mais se réfère à l'oreille et à l'ouïe, au lieu de l'oeil et de la vue. Vivès souligne que le regard est associé au désir à l'Autre et la voix est associée au désir de l'Autre⁸³⁸, mais aussi que dans le champ pulsionnel, la pulsion invoquante aura un statut particulier, à cause de son lien au signifiant et à la parole.

⁸³⁰ Freud S. (1915), *Pulsions et destin des pulsions*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012

⁸³¹ Lacan J. (1964), *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 65-109

⁸³² Freud S. (1915), *Pulsions et destin des pulsions*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2012, p. 170

⁸³³ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 154

⁸³⁴ Lacan J., *Le Séminaire, XXIII, Le sinthome (1975-1976)*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 17

⁸³⁵ Catao I., Du réel du bruit au réel de la voix : la musique de l'inconscient et ses impasses, in *Insistance No 5, Inconscient et ses Musiques*, Editions Erès, Toulouse, 2011, p. 22

⁸³⁶ Lacan J. (1964), *Le Séminaire, XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris, p. 96

⁸³⁷ Castarède M-F., Métapsychologie de la voix, *Champ Psy 2007/4 (No 48)*, p.8

⁸³⁸ Vivès J-M., Pour introduire la question de la pulsion invocante, in *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, sous la direction de Vivès J-M., Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 12

Rosolato⁸³⁹ parle aussi de la voix en tant que pulsion : comme la pulsion freudienne, la voix a une source corporelle organique et d'excitation; elle a aussi une force, un but de plaisir lié à une tension à réduire et un objet, afin d'atteindre un récepteur et d'assurer la communication.

Alain Delbe dédie son ouvrage *Le stade vocal*⁸⁴⁰ à l'analyse de la pulsion vocale, qu'il définit dans les mêmes termes que Freud : elle aurait une source, une poussée, un but et un objet. Cette pulsion, selon l'auteur, donnerait naissance à un stade du développement psychosexuel à part, qui serait le stade vocal. Ce stade commencerait vers 6 mois, quand le bébé s'aperçoit que ses émissions vocales lui appartiennent, après un temps où il imaginait que sa voix était fusionnée avec celle de sa mère. Pendant ce stade, le bébé fait l'expérience des échanges vocaux, de la communication avec la mère et son entourage. Le stade vocal, selon Delbe, marquerait une castration par rapport au stade oral, puisque le lien vocal avec la mère remplacerait le lien bouche-sein. Comme le souligne aussi Marie-France Castarède, l'enfant incorporerait à ce stade la voix de sa mère, comme il incorpore son lait⁸⁴¹. Selon Delbe, le stade vocal se termine avec l'accès au langage, vers 2 ans. Ce dernier jouerait le rôle de castration vocale, la pulsion se mettant aux règles de la syntaxe et de la grammaire.

La pulsion invoquante est analysée par certains auteurs comme une pulsion qui joue un rôle central dans l'art musical. Sa sublimation joue un rôle particulièrement important en ce qui concerne le chant. Pour Lacan, la sublimation qui se réfère aux processus créateurs n'implique pas forcément une désexualisation de la libido sexuelle, comme décrit par Freud; au contraire la sexualisation est très présente dans le processus sublimatoire. Il écrit : "*Le changement d'objet ne fait pas forcément disparaître, bien loin de là, l'objet sexuel (...) qui peut venir au jour de la sublimation. Le jeu sexuel le plus cru peut être l'objet d'une poésie, sans que celle-ci en perde pour autant une visée sublimante*"⁸⁴². Lacan développe dans le même ouvrage que la sublimation élève l'objet d'amour à la dignité de la Chose. La Chose (*Das Ding*) est une notion qui apparaît chez Freud⁸⁴³ assez tôt, et qui fut reprise ensuite par Lacan⁸⁴⁴. La Chose est perçue en tant que

⁸³⁹ Rosolato G., La voix, entre corps et langage, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978

⁸⁴⁰ Delbe A., *Le stade vocal*, Paris, L'Hartmann, 1995

⁸⁴¹ Castarède M-F., Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse*, 2001/5 (Vol. 65), p. 1657-1673

⁸⁴² Lacan J. (1959-1960), *Le Séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p.191

⁸⁴³ Freud S.(1887-1904), *Projet d'une psychologie, Lettres à Wilhelm Fliess*, trad. Fr. Kahn et Fr. Robert, Paris, PUF, 2006, p. 595-693

premier objet de satisfaction vécue par le sujet. Elle reste une expérience originaire, dans laquelle le sujet ne se distingue d'aucun objet; il n'y a pas, à ce stade du développement, un objet différencié d'un sujet. Vivès⁸⁴⁵ souligne que La Chose est l'objet absolu du désir; il écrit : "*le sujet ne peut chercher la satisfaction que dans des objets successifs, sans qu'aucun d'eux lui offre jamais la possibilité de jouir de la Chose*"⁸⁴⁶. Il précise aussi qu'elle est radicalement perdue à partir du moment où le sujet entre dans le langage. Mais si le sujet réalisait ce désir, il sortirait du champ de la subjectivité. Cette quête est, donc, ambivalente.

Lacan donne l'exemple de l'amour courtois⁸⁴⁷, afin d'expliquer sa conception de la sublimation dans l'art : la Dame, et non pas une femme particulière, est l'objet que l'amour courtois cherche à atteindre; cette Dame est une figure d'un objet élevé à la dignité de la Chose. Sophie de Mijolla-Mellor souligne l'intérêt de cette théorisation lacanienne de la sublimation dans le champ de l'art : elle "*permet d'échapper à l'aporie freudienne de la déssexualisation et cette resexualisation de la sublimation a mérité d'éclairer les productions d'artistes contemporains où la pulsion semble passer à l'état brut dans l'œuvre*"⁸⁴⁸.

Vanier⁸⁴⁹ lie la musique avec la conception lacanienne de la sublimation, puisqu'il considère qu'elle élève l'objet à la dignité de la Chose. Pour Vivès, le compositeur ou le musicien interprète cherche la satisfaction de la pulsion invoquante, qui se décline en «être attendu/appeler», «entendre/être appelé», «se faire entendre». L'auteur précise aussi que cette pulsion fait intervenir deux orifices : la bouche et l'oreille⁸⁵⁰. Poizat⁸⁵¹ et Vivès⁸⁵² analysent également l'expérience musicale en faisant appel à la notion lacanienne de jouissance et considèrent la musique comme une expérience fortement sexualisée, ce qui nous renvoie également à la conception lacanienne sexualisée de la sublimation.

⁸⁴⁴ Lacan J. (1959-1960), *Le Séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 55-86

⁸⁴⁵ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012, p. 19

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 19

⁸⁴⁷ Lacan J. (1959-1960), *Le Séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 193

⁸⁴⁸ Mijolla-Mellor S. de, Jacques Lacan : la sublimation de la Chose, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 207

⁸⁴⁹ Vanier, A., La musique, c'est du bruit qui pense, *Insistance*, vol. 6, no. 2, 2011, p. 13-21

⁸⁵⁰ Vives J-M., La mélo-manie ou la voix objet des passions, in *Revue Topique No 120*, L'esprit du temps, sept 2012, p. 10

⁸⁵¹ Poizat M., *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.M. Métailié, 1991

⁸⁵² Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012

La jouissance est une notion qui se distingue du plaisir, comme le développe Lacan. Vivès⁸⁵³ souligne qu'elle se caractérise par une tentative permanente d'outrepasser les limites du principe du plaisir et, dans sa recherche de satisfaction, elle outrepassé aussi le besoin. Dans la jouissance, le sujet n'essaie pas d'avoir simplement du plaisir mais un excès de plaisir, une satisfaction trop intense même si cela implique une transgression, ou encore, une expérience douloureuse. Vivès lie la musique particulièrement avec la voix et le chant. Dans son œuvre⁸⁵⁴, il propose que la résonance de la voix dans le corps, qui met ce dernier en vibration, est une des manifestations de la jouissance liée à la voix. La voix a un pouvoir émotionnel qui est donc lié justement à sa capacité de provoquer la jouissance. La voix est source de jouissance, tant pour les professionnels qui donnent de la voix que pour les auditeurs mélomanes, provoquant en eux des "*souffrances délicieuses où se trouvent mêlés larmes et plaisir intense*"⁸⁵⁵. Pour Vivès, la musique permet donc de jouir de la voix en tant qu'objet, puisque elle met la parole, qui voile la voix, en second plan. Il écrit : "*la musique fait partie des ces "parasites" de l'énonciation et a pour effet de rendre la voix perceptible. Il est alors bel et bien question de jouir de la voix en tant qu'objet*"⁸⁵⁶. L'auteur se demande quels sont, finalement, les enjeux de la mise en jeu de la voix, du chant et de la musique chez l'homme et donne la réponse à travers un aphorisme de Lacan, où ce dernier affirme que "*La jouissance, c'est ce qui ne sert à rien*". Pour Vivès, la musique sert à satisfaire la jouissance de la Chose vocale. Il continue son hypothèse en affirmant que "*la dimension idéalisée, et essentiellement imaginaire, régulièrement associée à la voix ne serait, in fine, que le voile pudique jeté sur ces violents enjeux de jouissance*"⁸⁵⁷. En analysant l'énorme succès des chanteurs castrats à leur époque, Vivès fait l'hypothèse que leurs voix de sexe indéfini renvoient l'auditeur à cette époque de bisexualité de la voix infantine d'avant la castration, "*où les retrouvailles avec la Chose seraient envisageables*"⁸⁵⁸.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 20

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 21-25

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 25

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 29

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 31

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 57

Vivès étudie aussi de façon intéressante la pulsion invoquante et son rôle dans l'émergence du sujet, ainsi que dans son fonctionnement dans les dynamiques intra-subjectives, intersubjectives et sociales. Il propose un modèle de la naissance du sujet dans son rapport à la voix de l'Autre et analyse comment le sujet naît dans une dynamique invocante⁸⁵⁹. Il affirme que, pour pouvoir disposer d'une voix, il est nécessaire de ne pas être totalement envahi par la voix de l'Autre. Cette réflexion l'amène à penser que le sujet doit constituer, au cours de son développement, un point intrapsychique qu'il appelle "Point Sourd", qui le mette à l'abri de la voix de l'Autre. Ce point sourd serait en analogie avec le "point aveugle" que Freud avait décrit pour la structuration du champ visuel. Le point sourd est donc ce "*lieu où le sujet, après être entré en résonance avec le timbre originaire, s'est rendu sourd pour disposer de sa propre voix*"⁸⁶⁰. Le champ sonore donc, chez le sujet, s'organise autour d'un point sourd. Comme d'autres auteurs (Aulagnier, Rosolato, Lecourt etc.), Vivès souligne aussi le fait que l'oreille ne se ferme pas, il n'y a donc pas la possibilité d'échapper à la voix de l'Autre, ce qui peut expliquer la place prépondérante de la voix dans les hallucinations acoustiques⁸⁶¹. Selon Freud⁸⁶², le cri de l'*infans* serait à l'origine une expression de la tension intérieure, somatique, que ce dernier ressent. Ensuite, les soins de la personne soignante apaisent ce cri qui, dans un deuxième temps, devient donc intentionnel : un appel, suite à la réponse fournie par la voix de l'Autre. Vivès souligne que ce qui va permettre la subjectivation du sujet est justement la transformation du cri de l'*infans* en appel, qui se fera par la lecture (et la violence interprétative, selon Aulagnier) de l'Autre⁸⁶³. Il décrit précisément trois temps du circuit de la pulsion invoquante⁸⁶⁴ :

1. Être entendu - La rencontre avec l'Autre fera de ce qui est entendu un appel, et transformera le cri pur en demande.
2. Entendre - L'*infans* est confronté à la réponse de l'Autre qui interprète; l'interprétation signifiante du cri voile la dimension réelle de la voix; le sujet adoptera le "point sourd" intrapsychique afin de pouvoir accéder plus tard au statut de sujet parlant.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 35

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 36

⁸⁶¹ *Ibid.* p. 37

⁸⁶² Freud S.(1887-1904), *Projet d'une psychologie, Lettres à Wilhelm Fliess*, trad. Fr. Kahn et Fr. Robert, Paris, PUF, 2006

⁸⁶³ Vivès J-M., *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier psychanalyse, Flammarion, 2012, p. 38-41

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 41-42

3. Se faire entendre - Le sujet à devenir, invoqué par le son originaire se fait voix, devient invoquant et cherche à se faire entendre par l'Autre. L'hypothèse d'existence d'un Autre non-sourd, à ce stade, est évidemment nécessaire pour que le sujet en devenir puisse se faire entendre.

3.2. La sublimation musicale de Thanatos

Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions, Freud englobe dans les pulsions de mort une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de la vie. Ces pulsions tendent à la réduction complète des tensions, ayant comme but de ramener le sujet vers un état anorganique d'énergie minimale, selon les lois de l'entropie⁸⁶⁵. Ainsi, selon le fondateur de la psychanalyse, un combat constant existe chez tout sujet entre les forces de liaison (Eros), qui tendent à le ramener vers la vie, et les forces de déliaison (Thanatos) qui tendent à le ramener vers la mort. Les pulsions de mort seraient d'abord tournées vers l'intérieur, tendant à l'autodestruction, et elles seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction⁸⁶⁶. Une forme particulière d'agressivité serait exprimée par la pulsion d'emprise, qui aurait selon Freud⁸⁶⁷ ses racines dans une tendance, liée à la sexualité de la plupart des hommes, à vouloir maîtriser l'objet. Sous ce prisme, l'emprise serait dérivée de la pulsion sexuelle.

Sophie de Mijolla-Mellor distingue dans l'œuvre freudienne trois acceptions différentes de l'agressivité⁸⁶⁸ : la première est une agressivité qu'elle désigne en tant qu'originale, qui naît de la rencontre d'Eros et Thanatos et s'exprime à travers la pulsion de destruction. La seconde est une agressivité qui s'ajoute comme composante libidinale à la pulsion sexuelle et qui constitue ce qui pousse à maîtriser l'objet. La troisième est une agressivité clairement sexualisée, qui s'exprime dans le sadisme et le masochisme.

Est-ce que l'agressivité serait sublimable? Freud voit dans la sublimation une issue pour l'agressivité. Mais même s'il rencontre ce thème plusieurs fois dans son œuvre, il n'élabore pas théoriquement le sujet en profondeur⁸⁶⁹. Pour Sophie de Mijolla-Mellor, les pulsions érotiques sont, d'une façon générale plus susceptibles de dérivation et de déplacement que les pulsions de destruction, conséquemment c'est la composante érotique liée à l'agressivité qui est susceptible, dans certaines limites, d'être sublimée⁸⁷⁰.

⁸⁶⁵ Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009, p. 371

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 371

⁸⁶⁷ Freud S.(1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Gallimard, Paris, 1987, p. 121

⁸⁶⁸ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 144

⁸⁶⁹ Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 144

⁸⁷⁰ Mijolla-Mellor S. de, *La sublimation*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005, p. 59

Comment seraient les pulsions agressives sublimables dans le domaine musical? Dans les pages qui suivent, nous allons d'abord explorer la forme d'agressivité qui se lie à la pulsion d'emprise et sa sublimation musicale ; nous allons ensuite examiner comment la pulsion de destruction pourrait se sublimer à travers la musique, et enfin comment l'érotisation de la pulsion de mort peut aboutir à la création de certaines formes de musiques contemporaines.

3.2.1. La sublimation musicale de l'emprise : le besoin d'ordonner le sonore

Est-ce qu'on pourrait voir une sublimation de la pulsion d'emprise dans l'art, et plus précisément dans la musique? Sophie de Mijolla-Mellor, comme Freud, lie la pulsion d'emprise à une agressivité qui s'ajoute comme composante libidinale à la pulsion sexuelle, et qui pousse à maîtriser l'objet⁸⁷¹. Elle part de l'hypothèse que le trait fondamental de la sublimation consiste à jouir de la quête et non pas de la réalisation, et elle considère également que "*la sublimation de l'agressivité implique de renoncer à détruire pour élaborer l'emprise sur l'objet*"⁸⁷². Concrètement, elle donne la fascination pour l'ordre en tant qu'exemple majeur de sublimation de l'agressivité, qui met en jeu précisément la pulsion d'emprise⁸⁷³. Sophie de Mijolla-Mellor voit également une sublimation de la pulsion agressive dans le phénomène humain de *nomos*⁸⁷⁴.

Quel rôle jouent l'ordre et les *nomoi* dans la musique? Est-ce que l'ordre est nécessaire pour la création musicale? Max Graf, que nous avons déjà évoqué, souligne combien l'ordre est nécessaire dans la composition musicale⁸⁷⁵. Il écrit que le grand compositeur doit maîtriser les règles parfaitement afin de savoir ordonner le phénomène sonore au maximum. En même temps, il doit avoir la "porte de l'inconscient" assez "ouverte" et maintenir en lui un espace-jeu enfantin assez libre pour laisser les idées couler de son inconscient à la conscience et les transformer en musique. Pour que l'œuvre musicale soit achevée, la mise en ordre rigoureuse de tout ce matériel est largement nécessaire.

Pour notre part, nous avons souligné dans un travail précédent que la façon d'ordonner le sonore, afin que celui-ci soit perçu esthétiquement comme harmonieux et, finalement, comme musical, suit des règles esthétiques concrètes qui sont les règles *naturelles*⁸⁷⁶ du phénomène sonore. Comme le souligne Chailley, la musique suit l'instinct harmonieux⁸⁷⁷. L'harmonie, elle, suit les lois du phénomène acoustique qui sont celles-là même qui ordonnent la nature et la vie! L'ordre qu'on met dans le phénomène sonore pour

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 144

⁸⁷² Mijolla-Mellor S. de, La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction de, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 145

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 148-150

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 150 *nomos* : mot grec qui signifie la "loi", en pluriel *nomoi* (= les lois)

⁸⁷⁵ Graf M., *L'atelier intérieur du musicien*, Pierre Zech Editeur et E.P.E.L., Paris, 1999

⁸⁷⁶ Dakovanou, X., L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore "universel", in *Revue Topique*, No 132, 3/2015, Paris, L'Esprit du Temps, p. 145-163

⁸⁷⁷ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris

créer de la musique harmonieuse sert donc la vie⁸⁷⁸. Les ingrédients musicaux, déjà, rappellent la vie : le rythme rappelle les rythmes corporels — la répétition le rend, d'ailleurs, prévisible et rassurant ; la mélodie évoque la voix maternelle⁸⁷⁹ ; enfin, l'harmonie et les gammes évoquent l'ordre naturel de la série d'harmoniques tel qu'il est perçu par notre oreille depuis notre naissance et même depuis notre vie intra-utérine. Pour créer la musique, l'homme choisit ces ingrédients du sonore précisément parce qu'ils lui rappellent la vie. Ensuite il joue avec eux, dans un espace transitionnel winnicottien et il finit par les ordonner de façon à ce qu'ils ne soient plus angoissants mais au contraire, maîtrisables et rassurants.

Nous pouvons donc admettre que la composition musicale, et particulièrement le résultat esthétique harmonieux dans la musique, exige une mise en ordre rigoureuse du sonore selon les règles naturelles du phénomène acoustique⁸⁸⁰. Mais est-ce que toute musique nécessite une mise en ordre de l'espace sonore? Nous allons étudier par la suite un exemple de musique qui semble casser l'ordre et mettre en question le code musical: il s'agit de l'improvisation. L'improvisation est une forme d'expression musicale qui existe dans beaucoup de musiques actuelles, notamment le jazz — mais aussi des musiques du monde de tout temps où le musicien improvise dans des modes et rythmes donnés. La musique classique de l'Inde du Nord, que nous avons déjà évoquée, est un grand exemple de tradition musicale d'improvisation. Favorisant l'expression libre du musicien, l'improvisation n'est néanmoins jamais complètement libre — elle se fait dans le cadre de règles concrètes, liées au "mode" et au "rythme" utilisés pour chaque composition improvisée. C'est comme un jeu, une véritable aire transitionnelle. Sont donnés les "ingrédients" pour jouer, et le musicien est invité à les combiner à sa façon pour créer un morceau de musique improvisée. Si le musicien se sent contenu, s'il a confiance dans le cadre et en ses partenaires musicaux, des formes mélodiques et rythmiques nouvelles peuvent émerger à travers son improvisation, et il ressentira le plaisir du jeu créatif! Je pense à un patient psychotique qui, après sa première séance d'improvisation instrumentale, l'a décrite au groupe ainsi, avec un grand sourire : "*Je me suis senti comme un garçon de 8 ans qui joue!*". Le cadre musical joue le rôle du holding, comme le cadre analytique classique assure le holding des séances psychanalytiques. D'ailleurs,

⁸⁷⁸ Dakovanou, X., L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore "universel", in *Revue Topique*, No 132, 3/2015, Paris, L'Esprit du Temps, p. 162

⁸⁷⁹ Dakovanou X., Quand l'âme chante : la voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique* No 120, Paris, 2012, p. 21-37

⁸⁸⁰ Voir Partie II, chapitre 3.2. L'origine de l'harmonie occidentale

l'improvisation musicale ressemble beaucoup à la règle fondamentale en situation analytique, où le patient verbalise toute pensée qui lui vient à l'esprit : en improvisation, le musicien accueille toute idée musicale qui lui vient à l'esprit, à condition qu'elle puisse entrer dans le cadre de jeu prédéfini, et à priori elle y entre, puisque les "règles du jeu" font partie de la consigne, qui a été précédemment intériorisée. C'est seulement à ce point que l'éducation musicale est nécessaire, afin que le musicien "comprenne" la consigne (qui définit, par exemple, quel est le mode et rythme choisi; quelles sont donc les "règles du jeu" pour une improvisation donnée). Le but, pour l'improvisateur, est de générer ensuite un ordre mobile selon un mode d'harmonie héraclitienne (*πάντα ρεῖ* - tout bouge et rien ne reste), comme l'entend Sophie de Mijolla-Mellor⁸⁸¹. Donc même dans l'improvisation, la forme musicale la plus libre, l'ordre n'est pas seulement présent mais nécessaire pour créer le cadre du jeu qui va à son tour permettre à la création d'avoir lieu.

_____ Nous pouvons conclure que toute musique nécessite une certaine mise en ordre des sons, afin que l'homme puisse ensuite jouer avec eux dans une aire transitionnelle, créer des gammes, des mélodies ou bien des accords, et composer une œuvre d'art sonore. Cet ordre a été, jusqu'au XXème siècle, l'ordre naturel du phénomène sonore décrit initialement par Pythagore puis revisité au Moyen-Age par Kepler et d'autres chercheurs, retravaillé au XVIIème siècle par Joseph Saveur et, plus tard encore, par d'autres théoriciens de la musique, jusqu'à nos jours⁸⁸². Les nouvelles formes d'ordre, au delà du phénomène naturel sonore, qui apparaissent dans la musique contemporaine du XXème siècle, seront étudiées ultérieurement.

Suite à cette analyse, il est évident que l'homme éprouve un besoin d'ordonner le sonore à travers la musique. Alain de Mijolla décrit ce besoin ainsi : "*Des Variations Goldberg ou de l'Art de la fugue aux séries de Schönberg, une sorte de nécessité pousse l'homme à maîtriser le sonore, à l'enfermer dans les limites et des rapports rigoureusement codifiés dont seuls les grands compositeurs savent découvrir et exploiter les failles*"⁸⁸³. Pourquoi est-ce que l'homme éprouverait une telle nécessité, et à quel point est-ce que l'œuvre musicale serait le résultat d'un tel besoin interne? Quelques psychanalystes ont approfondi la question. Parmi leurs écrits, la question de la non consistance physique du sonore, de l'incontrôlable et du non-maîtrisable de cet espace a

⁸⁸¹ Mijolla-Mellor S. de, *Au péril de l'ordre*, Editions Odile Jacob, Paris, 2014, p. 188

⁸⁸² Voir Partie II, chapitre 3.2. L'origine de l'harmonie occidentale

⁸⁸³ Mijolla A. de, En guise d'ouverture, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 14-15

été soulevée, du fait que l'homme ne peut fermer ses oreilles et ne peut donc avoir que des défenses psychiques et non physiques contre l'envahissement sonore.

Guy Rosolato explique pourquoi le sonore peut être perçu comme menaçant. Il souligne le caractère persécuteur du monde sonore y compris de la musique, qui peut être perçue comme spécialement persécutrice⁸⁸⁴. Il insiste sur le fait que l'ouïe, à l'opposé de la vue, s'étend dans toutes les directions y compris le champ postérieur et interne⁸⁸⁵. Ceci rend le sonore très peu maîtrisable. Il est donc perçu comme vaste et menaçant, d'où l'importance de le mettre en ordre pour qu'il soit plus rassurant. Il rajoute également que "*la passivité que [l'auditeur] peut éprouver quand il n'a pas les moyens de s'abstraire est susceptible de réveiller des situations traumatiques de l'enfance*"⁸⁸⁶. A ce propos, il évoque le cas de Freud et de sa relation persécutrice avec la musique qui le persécutait depuis son enfance quand sa sœur étudiait le piano alors que lui-même essayait de travailler. Rosolato évoque aussi que le caractère persécuteur du phénomène sonore peut être à la source des hallucinations acoustico-verbales, qui sont les plus fréquentes de toutes les hallucinations. Selon lui, au vécu persécuteur du sonore s'ajoute, lorsqu'il est question d'entendre sans voir, le rappel fantasmatique de la situation de témoin dans la scène primitive⁸⁸⁷, et il souligne que celle-ci est au cœur de l'éclosion paranoïaque⁸⁸⁸.

Edith Lecourt approfondit aussi la question du besoin d'ordonner le sonore. Pour cet auteur, le son peut être intrusion, envahissement, débordement et l'extrême vulnérabilité de notre expérience sonore est à l'origine de la nécessité d'un travail psychique pour se protéger du son traumatique, pour s'organiser dans les sons⁸⁸⁹. Dans son ouvrage "*L'expérience musicale - résonances psychanalytiques*", Edith Lecourt postule que la musique pourrait avoir une "*fonction d'autodéfense contre l'envahissement sonore*"⁸⁹⁰. La musique serait pour elle une tentative de maîtriser l'espace sonore, défense contre le bruit et le chaos qui rappellent chez l'homme ses angoisses archaïques d'envahissement. La musique met des règles dans le sonore, elle le rend "maîtrisable" et donc rassurant. Cet auteur continue en soulignant que la musique contribue à la "lutte" contre l'envahissement sonore : elle est perçue en tant qu'agréable car totalement maîtrisable. D'ailleurs, la raison

⁸⁸⁴ Rosolato G., La haine de la musique, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 153-176

⁸⁸⁵ Rosolato G., Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps, in *L'évolution Psychiatrique*, III, 2, 1977, pp 729-741

⁸⁸⁶ Rosolato G., La haine de la musique, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 156

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 157

⁸⁸⁸ Rosolato G., Paranoïa et scène primitive, in *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1968

⁸⁸⁹ Lecourt E., Le son et la musique: intrusion ou médiation?, *Le Carnet Psy*, 2010/2 (No 142), p. 36-41

⁸⁹⁰ Lecourt E., *L'expérience musicale : résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p.39

pour laquelle la "fausse note" semble tellement gêner les auditeurs de musique est, selon cet auteur, qu'elle leur rappelle "*les menaces d'invasion par les bruits extérieurs de cet espace protégé*"⁸⁹¹. Edith Lecourt souligne aussi le fait que la seule élaboration possible de l'expérience sonore est sa codification : le tissage de l'enveloppe sonore dont parle Didier Anzieu. Elle propose de considérer les deux codes du sonore, le code musical et le code verbal, comme les deux faces de ce qu'elle appelle l'enveloppe sonore musico-verbale⁸⁹².

Pour André Michel également, le besoin de musique viendrait d'un besoin de maîtriser le sonore. Cet auteur ne développe pas plus la question mais il cite une communication de Heinz Kohut, qui a été le traducteur principal en anglais du livre d'André Michel "*Psychanalyse de la Musique*", traduction parue dans *L'Annuel Survey of Psychoanalysis*. Michel affirme que Kohut a été inspiré de façon évidente par ses propres travaux pour développer plus avant la question de l'ordre⁸⁹³.

Heinz Kohut montre que la musique peut être considérée comme une expérience de maîtrise ludique, c'est-à-dire comme un moyen de surmonter une situation traumatique autrefois subie, que la musique répète sous forme de jeu dans un contexte inoffensif⁸⁹⁴. Kohut reconnaît aussi que le sonore peut être perçu comme menaçant. Il écrit : "*l'appareil mental archaïque, que se soit chez l'enfant, chez l'homme primitif ou dans certaines circonstances chez l'adulte, a tendance à percevoir le son en tant qu'une menace directe et à y réagir par réflexe avec angoisse*"⁸⁹⁵. Selon cet auteur, dans la musique, la répétition ainsi que la familiarité de la forme et du style musical peuvent créer un fond sécurisant pour le Soi musical, qui peut ainsi jouer avec ses expériences traumatiques du passé d'une façon ludique. Il écrit : "*Ainsi, à travers le jeu, la maîtrise de la menace d'être débordé par le sonore devient une activité agréable pour le Soi et contribue à l'expérience plaisante de la musique*"⁸⁹⁶.

Soulignons le fait que chez tous ces écrivains la notion de maîtrise est évoquée.

Sophie de Mijolla-Mellor, dans son livre "*Au péril de l'Ordre*"⁸⁹⁷ évoque le fait que

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 39

⁸⁹² Lecourt E., L'enveloppe musicale, in Anzieu D. sous la direction de, *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1987, p. 199-222

⁸⁹³ Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991

⁸⁹⁴ Kohut H., Observations on the psychological functions of music, *Journal of American Psycho-Analytic Association*, 1957, V3, p. 389-407

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 392

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 392

⁸⁹⁷ Mijolla-Mellor S. de, *Au péril de l'ordre*, Editions Odile Jacob, Paris, 2014

l'ordre serait, chez l'homme, du côté de la maîtrise, de l'emprise, tandis que le désordre du côté de la mort. Le but de la mise en ordre serait la libération de l'homme de l'angoisse générée en lui par l'imprévisibilité. La perte de l'ordre serait confondue avec la perte de l'emprise. Elle crée une angoisse par rapport à ce qui n'est pas stable et peut engager un désir de tout détruire. Mais un ordre figé, qui ne laisse pas la possibilité de mouvement en son sein, serait aussi du côté de la mort ; d'où la nécessité de concevoir la possibilité d'un ordre mobile capable de s'automodifier au fur et à mesure. Cet ordre mobile n'aurait pas besoin de déléguer de pouvoir fondant une autorité supérieure, proposerait une structure souple contenant et coordonnant les mouvements des composantes de l'ensemble et impliquerait, également, le jeu entre le vide et la forme⁸⁹⁸.

Pour nous, la nature fonctionne avec un ordre mobile, qui est l'ordre propre à la vie. Comment décrivions-nous l'ordre en musique? Sophie de Mijolla, en s'inspirant justement de celle-ci, souligne que "*l'ordre mobile ne se fonde pas sur l'unisson mais sur l'harmonie*⁸⁹⁹". Elle poursuit, plus loin, que l'harmonie, modèle de l'ordre mobile, diffère fondamentalement de l'ordre parce qu'elle "*autogénère sa forme sans avoir recours à une autorité supérieure*⁹⁰⁰". La métaphore utilisée ici peut s'entendre aussi dans le sens inverse : pour que le résultat d'une certaine composition soit harmonieux et équilibré, et ceci est valable non seulement pour la musique mais pour toutes les domaines, les composantes de l'ensemble ne doivent pas être soumises à un ordre autoritaire : un équilibre de distances doit être trouvé parmi les différentes composantes, afin que chacune puisse trouver la distance idéale entre elle-même et les autres composantes de l'ensemble. Cette distance idéale va permettre à chaque composante d'être ni trop près ni trop loin des autres, d'avoir à la fois son propre espace et de faire partie de l'ensemble. C'est ce qui se passe entre les planètes de l'univers, qui trouvent leurs distances selon les lois naturelles de la gravité. C'est aussi ce qui se passe en musique : pour qu'une œuvre musicale soit perçue en tant qu'harmonieuse, les notes de la gamme qui se suivent pour former la mélodie doivent se trouver à "la bonne distance" entre elles et avec les éléments rythmiques et harmoniques qui s'entendent simultanément. La recherche de l'harmonie musicale est une recherche de "la bonne distance" entre les différentes composantes de la composition, une mise en ordre dans le sonore.

⁸⁹⁸ *ibid.*, p. 179

⁸⁹⁹ *ibid.*, p. 186

⁹⁰⁰ *ibid.*, p. 186

Pour conclure, il apparaît que le code musical serait, entre autres, une expression de la pulsion d'emprise sur le sonore et que l'art musical pourrait être également une merveilleuse sublimation de la composante libidinale de cette pulsion. L'ordre de la musique harmonieuse, précisément, est bel et bien un ordre naturel qui sert la vie, qui rappelle la vie et qui s'inspire d'elle. C'est un ordre qui met les pulsions destructrices de déliaison appartenant à Thanatos au service des forces de liaison d'Eros.

3.2.2. La sublimation musicale de l'agressivité :

la pulsion de destruction et la pulsion de mort en musique

Nous allons commencer cette analyse en nous penchant sur quelques genres musicaux modernes qui contiennent dans leur forme l'agressivité, pour passer ensuite à l'analyse de la pulsion de mort qui apparaît dans la forme de certaines musiques contemporaines.

Le code musical peut encoder l'agressivité par sa forme puisque, comme nous l'avons vu auparavant, la musique encode d'une façon excellente les émotions et les sensations intérieures. Quelques genres musicaux modernes qui encodent dans leurs formes l'agressivité sont le hip-hop et le métal. Selon Fonagy, dans le chant, comme dans la parole, les voyelles et la mélodie sont prédominantes dans l'expression de l'amour et de la tendresse, tandis que le rythme et les consonnes prédominent dans l'expression de l'agressivité; la joie combinerait les éléments sonores des deux mais resterait dans l'organisation du discours musical, tandis que la colère se manifesterait par l'anarchie complète⁹⁰¹. Dans le hip-hop, nous notons souvent une manifestation d'agressivité mais aussi de colère, à travers le chant dense où le rythme et les consonnes priment sur la mélodie. Dans le genre métal, la voix est expulsée, crachée — marque d'une analité et de la colère rentrée ; il s'agit d'une expression chantée de la haine. Dans la musique militaire, on constate aussi souvent la prédominance de l'élément du rythme "dur" sur la mélodie. Les "tambours de guerre" appellent l'agressivité chez chacun des militaires. Ces genres musicaux constituent des sublimations musicales de la composante libidinale de la pulsion de destruction. Le public qui les écoute reconnaît ce contenu, s'identifie et ressent la catharsis de sa propre agressivité à travers cette identification. Ce n'est pas un hasard si ces musiques expriment d'ailleurs l'identité groupale des groupes qui sont souvent marginaux, opprimés, et qui expriment leur colère à travers ces compositions. Citons, à ce propos, la musique du film de Mattieu Kassovitz "*La haine*"⁹⁰², sorti en 1995, qui montre justement 24 heures de la vie de trois jeunes marginaux de la banlieue parisienne. La musique du film est composée par un groupe du genre hardcore hip-hop nommé "Assassin" et exprime la colère des jeunes contre l'agresseur qui dans ce cas est identifié

⁹⁰¹ Fonagy I., *La vive voix*, Paris, Payot, 1983 p.89 cité par Castarède M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p.70

⁹⁰² "*La Haine*", film français de Mattieu Kassovitz, Prod. Christophe Rossignon, diffusé par Canal +, 1995

comme étant "la police"⁹⁰³.

Théodore Reik, dans son livre *Ecrits sur la Musique*⁹⁰⁴ observe que, chez des gens obèses, une baisse de l'expression de l'agressivité est remarquée, et en même temps un amour pour la musique. Il évoque comme arguments pour ses observations des cas cliniques ainsi que des personnages issus de la littérature tels que Nero Wolfe, personnage de détective obèse de l'écrivain américain Rex Stout, ou alors Sir John Falstaff, caractère comique qui apparaît dans des œuvres de Shakespeare. L'auteur hésite à formuler clairement une hypothèse qui lie l'obésité et la baisse d'agressivité avec l'amour pour la musique, à cause du manque de matériel clinique suffisant. Néanmoins, il trouve cette idée intéressante concernant la fonction de la musique chez les hommes. Pour notre part, nous pensons que Reik évoque à travers ces exemples une sublimation de l'agressivité exprimée par la pulsion de destruction, à travers la musique. En même temps, on peut observer chez ces sujets un lien entre l'amour pour les "plaisirs d'oralité", que se soit par la nourriture ou par l'incorporation de la voix chantée, et l'amour pour la musique.

Nous allons présenter par la suite brièvement un cas clinique qui illustre bien la sublimation de la pulsion de destruction dans la création musicale et ressemble aux personnages décrits par Théodore Reik : il s'agit d'un musicien, pianiste et compositeur, âgé de 41 ans : Euripide est un très bon musicien, pianiste de grand talent avec des études musicales de haut niveau, et il est reconnu en tant que musicien professionnel dans la communauté où il vit; ses fonctions cognitives sont aussi très bonnes, malgré une consommation remarquable d'alcool depuis des années. J'ai suivi ce patient en hôpital psychiatrique en tant que médecin pendant quelques mois, la durée d'une hospitalisation, où il est venu à cause d'une dépression sévère mais aussi parce qu'il souhaitait arrêter la consommation excessive d'alcool. Pour son cas, la création musicale consistait, entre autres, à une sublimation de ses tendances auto-agressives et autodestructrices, qui l'amenaient à la consommation d'alcool et, certaines fois, à une dépression remarquable qui le conduisait jusqu'à l'hospitalisation. Euripide avait un père alcoolique et un frère dépendant de drogues. A dix ans, il avait décidé qu'il deviendrait musicien et il en fut ainsi. Sa vie sexuelle a commencé très tardivement, à 31 ans, et on peut la qualifier d'une certaine pauvreté. Ce patient se présente timide dans son expression verbale : un personnage doux, dont l'expression de l'agressivité, en dehors de celle dirigée contre lui-

⁹⁰³ voir la composition "*Nique la police*" dans ce même film.

⁹⁰⁴ Reik T., *Ecrits sur la Musique*, trad. fr., Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1984

même, paraît difficile. Il consomme des quantités excessives d'alcool depuis ses 24 ans. Il décrit qu'il a déprimé sérieusement et aussi qu'il a augmenté considérablement sa consommation d'alcool à partir de ses 34 ans, suite à la mort de son père qui était, lui aussi, alcoolique. Sa première hospitalisation en psychiatrie a eu lieu suite à cet événement. La tendance auto-agressive et les actes d'auto-destruction caractérisent Euripide. Cliniquement, il entre en dépression à chaque fois que la pulsion de destruction ne trouve pas d'autre but que lui-même. A la question s'il écrit de la musique, il dit qu'il compose dans les périodes où il ne consomme pas d'alcool. Il semble que quand la pulsion de destruction se dirige contre lui-même, il boit et il déprime ; quand la pulsion de destruction arrive à se sublimer à travers la création musicale, il ne souffre plus de dépression ou de conduites auto-agressives. Freud verrait ici une substitution du symptôme par la création artistique. Sophie de Mijolla-Mellor⁹⁰⁵ conçoit la sublimation en tant que choix, même inconscient, du sujet. A propos de ce patient, je pense que quand il dirige son agressivité contre lui, il fonctionne selon le modèle d'identification à son père, qui fonctionnait de la même façon. La sublimation n'a pas été offerte en tant que choix possible à Euripide pendant son enfance, où il a appris à s'identifier à un père qui dirigeait son agressivité contre lui-même. Mais le patient trouve au cours de son chemin la musique, et il arrive ainsi pendant certaines périodes de sa vie à faire le choix de la sublimation qui l'amène vers la création musicale et qui l'éloigne de la pathologie. Sublimations et désublimations successives le poussent alternativement vers la création ou vers la maladie. Ce patient est un exemple qui illustre bien que si le sujet qui est emprisonné dans une compulsion de destruction imposée sur lui par la pulsion de mort arrive à sublimer la composante libidinale de cette pulsion en production artistique (au lieu de "jouir de ses malheurs"), cet individu arrive à passer vers la liaison, vers Eros et la vie.

Nous allons maintenant analyser certaines musiques contemporaines, que nous considérons comme une sublimation de la composante libidinale de la pulsion de mort. Ces musiques contemporaines semblent effacer l'ordre du code musical. Voyons comment est né ce courant musical. Depuis Debussy, dans la musique occidentale, on remarque une recherche sur le principe même de tonalité qui a été le système principal d'écriture des mélodies depuis l'aube de la musique : ce compositeur utilise la région "commune" de deux tonalités relatives pour créer un sentiment d'instabilité et de tension qui naît du fait que nous ne savons pas où est la base de la mélodie. Selon Jaques

⁹⁰⁵ Mijolla-Mellor S. de, *Le choix de la sublimation*, Le fil rouge, PUF, Paris, 2009

Chailley⁹⁰⁶, cette logique de composition a joué un rôle précurseur pour la véritable atonalité qui est arrivée au XXème siècle, avec Schoenberg. Vers les années 1950 on remarque une véritable indifférence à la sonorité de consonance, qui est même évitée chez Schoenberg (ce qu'il a appelé "*l'émancipation de la dissonance*"). Le prolongement de ce point de vue pour la composition amène au dodécaphonisme et à la musique sérielle⁹⁰⁷, puis à d'autres musiques du XXème siècle comme la musique aléatoire⁹⁰⁸, la musique électroacoustique, etc⁹⁰⁹. L'aspect artificiel de ces musiques réside, selon Chailley, dans la volonté délibérée de refuser, pour soutenir les nouvelles acquisitions, tout appui sur les précédentes, consolidées par les siècles de découverte progressive. Selon cet auteur, "*l'abandon de l'instinct harmonique au bénéfice de spéculations intellectuelles est une novation sans précédent dans l'histoire musicale*"⁹¹⁰. Et il poursuit, par rapport à la notion d'ordre et d'harmonie des nouvelles musiques : "*Qu'on veuille remettre de l'ordre dans le chaos, à condition que cet ordre ne soit pas l'ancien, et on verra surgir les ordinateurs de Xenakis*"⁹¹¹ et les prêches d'Adorno (...) *Toute musique antérieure était fondée sur l'évolution inconsciente d'un instinct harmonique désormais récusé. C'est une autre musique qui se développe au-delà, avec d'autres critères et peut-être ces critères restent-ils à découvrir*"⁹¹².

Jusqu'au XXème siècle, les formes dont s'inspiraient tous les arts étaient fortement inspirées entre autres de l'environnement naturel qui entourait l'homme. Ceci semble logique, puisque celui-ci vivait plus près de la nature qu'aujourd'hui. Au XXème siècle et jusqu'à nos jours, la vie dans les villes et les environnements artificiels construits par l'homme implique des stimuli quotidiens nouveaux : des images d'ordinateurs, des sons de machines... On comprend donc que l'homme, dans son effort de retravailler ce qui l'entoure à travers l'art, ait transformé sa création artistique en utilisant des nouvelles formes issues de ce nouvel environnement. Evidemment ces créations s'éloignent de la nature, et ne produisent donc pas forcément un art apaisant qui "élève l'esprit" et "unifie l'âme avec l'univers" comme le décrivait Pythagore pour la musique. L'art peut même

⁹⁰⁶ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977

⁹⁰⁷ composition à 12 sons; l'ordre des sons baptisé Reihe = série et qui devait rester intangible d'un bout à l'autre de la pièce

⁹⁰⁸ le principe de la composition est l'exploitation du hasard, comme par exemple pour le compositeur John Cage

⁹⁰⁹ Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, p. 146-149

⁹¹⁰ *ibid.*, p.79

⁹¹¹ *composition par ordinateurs construite sur des masses sonores générées grâce aux mathématiques*

⁹¹² Chailley J., *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977, Paris, p. 127

revêtir un aspect stressant et angoissant parfois, traduisant le vécu personnel de l'artiste dans son environnement actuel. Il est sûr que ces nouvelles expressions donnent aux créateurs la possibilité de travailler sur des problématiques nouvelles issues des environnements nouveaux ; mais ce travail, ne pouvant pas avoir l'effet "harmonieux" de ce qu'on appelle traditionnellement musique, n'est pas aussi populaire que les formes anciennes. L'ordonnement "harmonieux" du sonore, qui résulte de ce qu'on nomme "musique" traditionnellement, reste beaucoup plus apaisant pour l'individu et populaire pour le grand public.

D'où vient, dans la musique contemporaine, cette volonté d'effacer la mise en ordre par le code musical, qui est un code naturel? Pourquoi vouloir ordonner l'espace sonore autrement? Quel serait le résultat artistique de cette démarche? A notre avis, le code musical, comme toute mise en ordre et tout code est du côté de la liaison et de la vie. Rappelons que la vie sur terre même est basée sur le codage des protéines selon le code de l'ADN! Vouloir effacer le code va pour nous vers l'entropie et la mort, le nirvana. Nous pensons que ce mouvement de musique contemporaine est un mouvement qui représente la pulsion de mort. Néanmoins, même dans le sein de ce courant qui apparaît comme un courant de déliaison, proche de la pulsion de la mort, nous retrouvons des tentatives de maîtriser le sonore, en imposant un autre code! Des règles nouvelles sont introduites par chaque compositeur, règles qui parfois donnent naissance à un nouveau courant de composition. Nous avons affaire donc pas tellement à une destruction complète de la forme musicale qu'à un remplacement de la forme par une autre forme qui "représente" mieux les idéaux du courant musical en question. Voyons quelques exemples. D. Charles⁹¹³ fait jouer une mise en scène du groupe de musiciens pour induire un certain type d'écoute. Lecourt commente cette démarche en expliquant que *"Par l'œuvre et le concert, il semble avoir, dans cette démarche, la volonté de maîtrise de l'indétermination même de l'environnement sonore, et cela par le moyen de la mise en scène"*⁹¹⁴. Dans le dodécaphonisme, il est exigé que dans l'écriture musicale on utilise les douze sons de la gamme sans pouvoir réutiliser un même son avant que tous les autres aient été entendus. Nous pouvons soutenir l'idée qu'il s'agit là plutôt d'une compulsion répondant à la nécessité de mettre quelque chose à la place de ce qui a été détruit, qui ne donne pas pour autant un résultat musical — c'est pour cette raison, si nous développons l'idée

⁹¹³ Charles D., *Gloses sur John Cage*, Paris, Gallimard, 1978, p. 33, cité par Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 199

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 119

suggérée, que cette musique n'a jamais pu devenir populaire et qu'elle continue à ne concerner que les intellectuels de la musique dite contemporaine. Elle est plus conceptuelle que naturelle. Certes, il s'agit d'une œuvre d'art sonore; mais s'agit-il toujours du même art, celui ancestral dit de la musique ? En tous cas, puisqu'une nouvelle mise en ordre se met en place afin de créer un résultat artistique dans le domaine du sonore, il s'agit d'un mouvement de liaison qui ramène les forces de destruction et d'agressivité vers la vie. Nous pensons que ces courants de musique contemporaine représentent, sous ce prisme, une sublimation de la composante libidinale de la pulsion de mort dans le domaine musical.

**V. Le Musicodrame Analytique :
Entre musique et psychanalyse,
une application clinique**

1. Introduction

Dans ce chapitre, nous allons étudier le protocole, le fond théorique et les applications cliniques du Musicodrame Analytique⁹¹⁵, qui est une méthode de thérapie analytique à médiation artistique, que nous avons pu développer dans notre travail clinique depuis 2007. Le Musicodrame Analytique est une application clinique concrète qui combine la musicothérapie active et réceptive et utilise dans le champ clinique tous les concepts développés dans les chapitres précédents.

Dans la psychanalyse classique, l'expression du contenu latent de l'inconscient est recherchée afin que le patient arrive à une prise de conscience qui puisse avoir comme résultat la levée du symptôme. Un travail de "décodage" est fait ainsi par le psychanalyste, qui essaye de donner du sens aux manifestations de l'inconscient de son patient qui apparaissent par exemple dans l'association libre verbale ou dans l'association d'images du rêve.

Comment est-ce que la musique pourrait intervenir concrètement dans le processus thérapeutique psychanalytique? Quel outil de travail pourrions-nous appliquer afin d'avoir accès au sens qui pourrait se cacher dans le discours musical? Comment le discours musical pourrait-il, de son côté, nous aider à avoir accès à l'inconscient d'une personne donnée? Comment pourrions-nous, encore plus loin, exploiter cliniquement le processus de symbolisation qui a lieu quand le discours musical se forme? Est-ce qu'on pourrait déclencher une nouvelle mise en forme de *sonogrammes*⁹¹⁶ pour nos patients, et symboliser ainsi ce qui n'a pas pu être symbolisé auparavant? C'est à partir de ces questionnements qu'est né le Musicodrame Analytique, une méthode que nous avons pu développer à partir de nos recherches cliniques dans les champs de la musique et de la psychanalyse pendant de nombreuses années, et après avoir étudié et appliqué de diverses méthodes de musicothérapie, déjà développées par d'autres chercheurs et cliniciens auparavant dans ce domaine.

Le Musicodrame Analytique est donc une application clinique psychanalytique de la musique en tant que médiation thérapeutique, qui utilise également dans son protocole des éléments d'autres médiations artistiques comme l'écriture, le dessin et le jeu théâtral.

⁹¹⁵ Dakovanou X., Le Musicodrame Analytique : entre musique et psychanalyse, une application clinique, in *Revue Topique*, No 129, 4/2014, L'esprit du Temps, Paris, p. 69-86

⁹¹⁶ Voir Partie III. chapitre 2. Des sonogrammes au code musical : une métapsychologie de la représentation musicale

C'est une méthode qui travaille à partir du symbole et du sens et qui s'intéresse à l'expression de l'inconscient à travers différents codes de figuration-représentation de la pensée humaine : nous travaillons à partir du langage musical pour passer ensuite, d'une part, au langage verbal et, de l'autre, à la représentation à travers des images, afin de décoder ainsi au mieux le message inconscient encodé dans le discours musical. La méthode peut s'appliquer aussi bien en individuel qu'en groupe.

Nous allons exposer plus bas le protocole et l'analyser en détail, en nous référant aux notions théoriques qu'il implique. Enfin, nous allons étudier quelques cas cliniques qui illustrent son application.

2. Le protocole et son fond théorique

La séance de Musicodrame Analytique se déroule en suivant un protocole précis, chacune des étapes étant basée sur des notions théoriques et cliniques distinctes. Le protocole comprend trois parties : une première partie réceptive (écoute musicale et expression associative des participants par le dessin ou par l'écriture), une deuxième partie de dramatisation musicale active (le musicodrame) et une dernière partie réceptive à nouveau (réécoute du musicodrame). Nous allons maintenant présenter en détail les trois parties du protocole.

a. Première partie : écoute musicale et expression par le dessin ou l'écriture

Nous commençons la séance de Musicodrame Analytique avec un échauffement vocal ou corporel. Ensuite, un premier temps réceptif d'écoute musicale est proposé aux participants. Le morceau de musique écouté est choisi soit par le thérapeute soit par le patient lui-même et est proposé ensuite à tout le groupe, si nous travaillons en groupe, ou seulement au couple patient-thérapeute, si nous travaillons en individuel. Dans le premier cas, le choix se fait par le thérapeute, sur des critères relationnels, en se basant sur l'analyse du transfert et du contretransfert avec les patients, l'analyse donc de son propre ressenti. C'est le thérapeute qui décide de l'opportunité éventuelle, et du moment précis dans la thérapie, de passer au choix musical par le patient. Lorsqu'il en est ainsi c'est donc le patient lui-même qui, en choisissant la musique à écouter, amène inconsciemment sa problématique : la matière sur laquelle il voudrait travailler dans la séance.

Les patients sont invités à s'exprimer par association libre en réponse à l'écoute musicale au travers d'un dessin qu'ils font pendant l'écoute ou bien par l'écriture d'une histoire. Nous précisons, en amont, pour chaque séance si l'expression se fera par le biais du dessin ou de l'écriture, et une consigne précise est donnée. Le matériel obtenu est analysé en tant que matériel projectif, qui nous indique les problématiques inconscientes qui troublent nos patients au moment de la séance. Un tour de verbalisation suit cette expression, où chaque patient présente son œuvre, à propos de laquelle sont menés des échanges verbaux.

Pourquoi utiliser dans notre protocole une expression à travers l'écrit ou le dessin réalisée pendant cette écoute musicale particulière décrite auparavant?

Nous avons démontré en Partie III., chapitre 1 (La représentation musicale : sens et émotion), suite à une étude interdisciplinaire, qu'il y a du sens dans les représentations musicales et que ce sens peut être compris par le groupe d'appartenance. Nous y avons vu également que le matériel musical est un très bon matériel projectif, puisque son sens global peut être ressenti par tous les auditeurs presque de la même façon, mais que cependant il permet à chaque individu de l'investir de façon personnelle et d'y projeter ses propres problématiques. Nous y avons vu aussi la particularité du code musical, qui représente mieux que le langage verbal les états affectifs de l'homme, ses expériences sensorielles et son vécu relationnel.

En Partie III, chapitre 2.4. (Musique et rêve, processus primaires et secondaires), nous avons démontré également comment la musique, tout comme le rêve, peut fonctionner en tant que "camouflage" d'états affectifs et pensées censurés, provenant de l'inconscient, et comment ceux-ci, à travers le code musical, peuvent devenir représentables et prendre forme dans le préconscient.

Encore, nous avons soutenu l'hypothèse que les vécus affectifs, sensoriels ou relationnels de l'homme, ainsi que ses pensées liées à ces états d'âme, se représenteraient d'abord dans l'appareil psychique sous la forme archaïque de *sonogrammes*, dans l'espace de l'originare tel que Piera Aulagnier le décrit. Ces mêmes vécus se représentent ensuite sous forme de "*structures musicales de fond*", dans l'espace du primaire, tel que l'entend Aulagnier. C'est par cette représentation que leur statut d'affect changerait en émotion, qui serait à son tour encodée dans les "*structures musicales de fond*", mélodiques ou rythmiques. Enfin, les "*structures musicales de fond*" évolueraient, à travers une élaboration mentale qui passe par le processus secondaire tel que Freud l'a décrit, vers une œuvre musicale achevée. Cette élaboration appartiendrait à l'espace psychique du secondaire, selon la définition de ce dernier par Piera Aulagnier.

La première partie de notre Musicodrame Analytique, qui se base sur l'écoute d'un morceau musical proposé par le thérapeute, mais aussi l'écoute et l'analyse du morceau d'improvisation groupale qui suit dans un temps ultérieur de notre protocole, exploitent cliniquement les phénomènes décrits auparavant.

Le principe d'écoute musicale est d'ailleurs utilisé mondialement dans la musicothérapie réceptive, dans diverses techniques. Nous pouvons citer par exemple la technique de "*Guided Imagery in Music*" développée par Helen Bonny et largement utilisée

aux Etats-Unis⁹¹⁷, ou bien l'adaptation du "*Rêve Eveillé Dirigé*" de Desoille associé à des musiques, utilisé par M.A. Guilhost en France. L'audition de la musique associée à un autre support, le dessin, la peinture ou encore l'expression corporelle a aussi déjà été utilisée dans la musicothérapie réceptive en tant que réponse à l'écoute musicale. Par exemple, J. Assabgui⁹¹⁸ associe l'écoute musicale avec du dessin, en demandant au patient de faire trois dessins : un avant, un pendant l'écoute et un dernier après celle-ci. Jean Guilhot a travaillé sur l'association des techniques et y a consacré de nombreux travaux⁹¹⁹. Verdeau-Paillès a aussi travaillé sur l'association de la musique et l'expression corporelle en thérapie⁹²⁰. Elle a également appliqué les associations des modes d'expression comme l'expression corporelle avec la peinture et la littérature dans son travail autour du bilan psychomusical⁹²¹.

Quelle serait, donc, la particularité de notre méthode ? A travers chaque dessin ou écrit, qui se fait pendant l'écoute musicale, nous avons accès à un matériel d'associations libres d'images ou de mots pour chaque patient. Puisque l'œuvre musicale à écouter est choisie par le thérapeute, selon des critères de transfert et contretransfert, elle est à chaque fois intimement liée à la problématique du patient ou du groupe entier, et provoque donc une espèce de "rêve éveillé" dessiné ou écrit, par le patient, qui serait directement lié à sa problématique. Nous invitons donc les patients à répondre au "contenu manifeste" de l'œuvre musicale écoutée avec un "rêve éveillé" à eux, dessiné ou écrit.

Nous choisissons aussi, par notre protocole, d'effectuer un décodage du "contenu manifeste" de l'œuvre musicale écoutée par le patient lui même : nous lui demandons de passer du langage des représentations musicales aux langages de la représentation par l'image ou celle par les mots. Ceci multiplie nos informations sur ce contenu et aide aussi le patient à avoir accès à son matériel inconscient par la voie de plusieurs sources. Comme tous les patients ne sont pas à l'aise avec toutes les médiations, le fait d'en utiliser plusieurs peut faciliter l'expression libre d'un plus grand nombre de participants.

A travers l'expérience que nous avons eue sur l'ensemble des groupes de patients pendant de nombreuses années, nous notons une certaine "affinité" thématique de toutes les œuvres produites par les participants suite à une écoute musicale donnée, qui reflète à

⁹¹⁷ Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005, p. 112

⁹¹⁸ Assabgui J., *La musicothérapie*, Paris, J. Grancher, 1990

⁹¹⁹ Guilhot M.A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., *La Musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, ESF, Paris, 1984

⁹²⁰ Verdeau-Paillès J., *Expression corporelle, musique et psychothérapie*, Fuzeau, Paris, 2006

⁹²¹ Verdeau-Paillès J., *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Fuzeau, Paris, 2004, p. 72-73

chaque fois la "*tonalité affective*"⁹²² du morceau écouté. Ensuite, chaque production individuelle contient bien sûr aussi le matériel de projection personnel propre à chaque patient, en réponse à la musique proposée. Il faudrait remarquer que dans certaines œuvres produites dans le contexte de pathologies psychotiques, où la relation avec la réalité est déformée, l'affinité thématique mais aussi la "*tonalité affective*" de l'œuvre produite par les patients en question, suite à l'écoute musicale, peuvent être déformées aussi.

Une fois cette étape réalisée, le dessin ou l'écrit sont présentés au groupe (si nous travaillons en groupe) ou au thérapeute seulement, si nous travaillons en individuel. Un tour de verbalisation suit. Chaque participant exprime là ses associations, ses émotions; l'ensemble de son ressenti vis-à-vis de chaque présentation. Des mouvements de transfert et de contretransfert latéraux ont lieu pendant cette phase.

b. Deuxième partie : musicodrame et verbalisation

Nous arrivons alors à la partie active de notre séance, qui est la partie du jeu musical improvisé : le musicodrame. Dans ce deuxième temps, actif, un des dessins / histoires est choisi par le thérapeute ou par le groupe afin d'être "dramatisé", mis en musique.

Le thérapeute choisit l'œuvre à faire représenter musicalement dans chaque séance en fonction de son contenu et de sa matière clinique, pour chaque membre du groupe individuellement. Le choix de l'œuvre peut refléter aussi une dynamique groupale que le thérapeute observe et qui mérite, selon lui, d'être explorée par une mise en musique.

L'histoire ou le dessin choisi est d'abord analysé à travers un échange verbal, entre le thérapeute et le groupe. Ensuite, des rôles sont définis et attribués à tous les membres du groupe, y compris le thérapeute, par le "*créateur*" de l'œuvre dessinée ou écrite qui a été choisie. Les "*rôles*" sont en rapport avec le dessin ou l'histoire exposée et peuvent être des personnages, des émotions, des pensées, des situations, des lieux etc., en rapport avec la réalité psychique du patient, telle qu'il l'a manifestée pendant la première partie de la séance. Tout ce qui émerge de l'œuvre du patient et qui lui semble important pour son analyse peut être représenté.

⁹²² Verdeau-Paillès J., *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Fuzeau, Paris, 2004, p. 105

L'attribution d'un rôle au thérapeute reflète le transfert du patient envers lui⁹²³. L'attribution de rôles envers les autres membres du groupe manifeste aussi des mouvements de transfert et de contretransfert latéraux importants, de la part du "*créateur*" envers eux⁹²⁴.

Ensuite, les membres du groupe incarnent leurs rôles avec les instruments qu'ils choisissent eux-mêmes. Chaque participant non seulement choisit son instrument selon son ressenti propre du rôle qu'il est chargé d'interpréter, mais joue aussi le rôle selon ce même ressenti. Il n'y a jamais de mise en scène ni de consignes du "*créateur*" envers les "*rôles*". Des mouvements de transfert et de contretransfert interviennent de nouveau dans la phase du choix de l'instrument par les "*rôles*".

Ensuite a lieu une re-création musicale, qui est improvisée, et qui utilise les instruments à disposition⁹²⁵ ainsi que la voix. La durée de l'improvisation n'est pas précisée; le jeu musical commence par un signe du thérapeute et s'arrête par le groupe spontanément. Cette fois-ci les patients sont invités à s'exprimer par une association libre musicale qui répond, elle, à leur exposition au stimulus visuel ou écrit, respectivement du dessin ou de l'histoire choisi(e). Nous passons donc du code visuel ou celui du langage verbal au code musical qui sera utilisé pour l'expression de chaque patient. Des mouvements de transfert et de contretransfert importants se manifestent également à ce moment de la séance où chaque "*rôle*" interprète son rôle musical à partir de son propre ressenti.

Une variation du protocole avec l'utilisation des voix seulement, sans instruments, est aussi possible. Dans ce cas, le "*créateur*" place les "*rôles*" dans l'espace selon sa volonté, avant le début de l'improvisation. Il est précisé par une consigne distincte du thérapeute que les "*rôles*" peuvent bouger dans l'espace librement, une fois l'improvisation commencée. Ce libre mouvement dans l'espace n'est pas possible si nous improvisons avec des instruments, où l'improvisation en cercle sera préférée à cause des difficultés techniques liées au déplacement physique des participants qui jouent d'un instrument.

Dans ce jeu musical nous remarquons que l'expression sonore libre qui a lieu dans l'improvisation, du fait qu'elle soit moins maîtrisée que l'expression par le langage verbal

⁹²³ transfert direct sur le thérapeute, selon Bejerano; voir Partie V. chapitre 3. Transfert et contre-transfert dans le musicodrame analytique

⁹²⁴ Voir Partie V. chapitre 3. Transfert et contre-transfert dans le musicodrame analytique

⁹²⁵ Se sont des instruments de musiques du monde qui produisent du son facilement, utilisés souvent dans des séances de musicothérapie active; par exemple des percussions, des percussions mélodiques comme le xylophone ou le métalophone, des instruments à vent ou à cordes avec une émission sonore facile etc. Aucune éducation musicale n'est demandée.

(au moins pour les non-musiciens!), laisse émerger les niveaux préconscient et inconscient d'une façon plus directe, plus brute. De plus, ceci arrive beaucoup plus rapidement que dans les thérapies analytiques classiques qui passent par la parole, car il y a moins de défenses, de résistance mises en place dans l'expression musicale. Cette expression musicale improvisée, à laquelle nous avons accès, est une expression relationnelle non verbale d'une force extrême. Nous assistons là, à l'expression transfert-contre transférentielle entre les membres du groupe, qui peut se manifester, encore une fois, brute, sans mots. Le contenu du jeu musical (ce qui est joué, par qui et comment) est une source riche d'informations cliniques. Nous avons là, devant ce matériel de l'association libre musicale brut, à notre disposition, une "musicanalyse" à faire. A ce moment, l'analyse des représentations musicales intervient de nouveau pour le thérapeute mais aussi pour le groupe. Une deuxième analyse interviendra au moment de la réécoute collective du musicodrame.

Une phase de verbalisation suit le musicodrame, où chaque participant nous racontera à tour de rôle son propre ressenti pendant l'improvisation et fera probablement sa propre analyse transfert-contre transférentielle de son vécu d'expression musicale improvisée. Nous avons accès à ce moment, à des expressions riches d'un point de vue subjectif, puisque chaque participant nous décrit sa propre perception de la réalité vécue par tout le groupe.

Les principes du jeu de rôles et de la dramatisation du vécu psychique du patient que nous mettons en œuvre dans notre technique s'inspirent du psychodrame. L.J. Moreno, inventeur du psychodrame classique, s'était déjà intéressé à son application à la musicothérapie mais c'est son neveu, Joseph Moreno, qui a approfondi la question. Dans son livre "*Acting your Inner Music : Music and Psychodrama*"⁹²⁶ il utilise l'improvisation musicale pour soutenir des stades différents du psychodrame classique comme l'échauffement ou la dramatisation d'une scène. Il propose des exercices concrets de psychodrame musical comme l'inversement des rôles musicaux ou le dialogue musical, et il note que la musique est très efficace pour la dramatisation des polarités intérieures. En langage psychanalytique, ceci serait donc une représentation musicale des conflits intérieurs. Il décrit aussi des interactions du psychodrame musical avec d'autres formes

⁹²⁶ Moreno J., *Ερμηνεύοντας την εσωτερική μας μουσική – Μουσικοθεραπεία και Ψυχόδραμα*, Εκδόσεις Πρίνος, Αθήνα 2006 (Moreno J., *Acting your Inner Music - Music Therapy and Psychodrama*, Barcelona Publishers, 2006)

d'expression artistique comme la peinture, l'écriture de chansons ou la dramatisation du contenu d'un rêve.

Suite à Joseph Moreno, d'autres thérapeutes ont appliqué certaines pratiques du psychodrame morenien dans la musicothérapie. La musicothérapeute et analyste jungienne suisse Heidi Fausch-Pfister, par exemple, dans son ouvrage "*Music therapy and Psychodrama : the benefits of integrating the two methods*"⁹²⁷ explique comment des outils et des techniques du psychodrame classique peuvent renforcer le processus thérapeutique en musicothérapie. Elle précise que ces techniques peuvent être particulièrement utiles quand il s'agit d'intensifier et de structurer le processus thérapeutique, de focaliser sur un thème précis, d'appliquer dans la vie quotidienne ce qui a été "appris" dans l'espace thérapeutique, et de travailler les problèmes de la vie quotidienne dans l'espace thérapeutique.

Ce qui différencie ces techniques intéressantes de la notre est, d'abord, l'origine du matériel à mettre en musique. Dans notre cas, puisqu'il s'agit d'un matériel projectif obtenu suite à une écoute musicale d'un morceau lui-même choisi par des critères relationnels, la partition à mettre en musique est déjà chargée du matériel inconscient du patient. Par sa production expressive suite à l'écoute musicale, le patient nous amène son monde inconscient à mettre en musique. Ensuite, il faut noter que toute l'analyse transfert-contre transférentielle avant et pendant le jeu musical inscrit notre technique dans la pensée psychanalytique. Enfin, le fait de réécouter la production sonore improvisée, comme nous allons le voir plus loin, amène un travail supplémentaire sur le contact avec la réalité extérieure et accentue le côté sublimatoire déjà présent dans la composition musicale improvisée.

c. Troisième partie : réécoute du musicodrame et verbalisation

La troisième et dernière phase du Musicodrame Analytique consiste donc en une réécoute du matériel de l'improvisation musicale enregistrée. Le fait de réécouter le musicodrame amène les participants à prendre une distance par rapport à leur vécu subjectif. Les représentations musicales se présentent plus clairement et le matériel se prête à l'analyse avec une oreille plus objective. Nous travaillons ainsi sur la perception de la réalité extérieure et nous voyons plus clairement les mouvements transfert-contre

⁹²⁷ Fausch-Pfister H., *Music Therapy and Psychodrama, the benefits of integrating the two methods*, Zeitpunkt Musik, Reichert Verlag Wiesbaden, 2012

transférentiels qui se manifestent dans le jeu musical⁹²⁸. Une dernière phase de verbalisation suit cette étape de réécoute, où les participants partagent leurs impressions de nouveau avec le groupe. D'une façon générale, suite à la réécoute, ils analysent le jeu musical d'une façon plus objective.

L'inspiration de cette dernière phase de réécoute vient de la technique de "*Communication Sonore*" d'Edith Lecourt⁹²⁹, qui est une technique active de musicothérapie analytique de groupe utilisant l'improvisation libre. Lecourt écrit, concernant l'enregistrement sonore, que "*l'enregistrement est un support vécu plutôt comme contenant et rassurant mais aussi comme une forme de valorisation du travail*"⁹³⁰.

Musicodrame Analytique, sublimation et symbolisation

Nous allons terminer la description du protocole du Musicodrame Analytique en faisant référence à une notion importante pour le travail thérapeutique se faisant à l'aide de toute médiation artistique, et que nous avons développé en Partie IV de cette thèse : celle de la sublimation. Sophie de Mijolla-Mellor conçoit la sublimation comme un choix, de la part du patient⁹³¹. Elle explique que celui-ci choisit inconsciemment de fonctionner à travers la névrose ou la somatisation, la psychose ou la perversion, mais qu'il peut aussi bien faire le choix de la sublimation. Nous aimerions développer ici quelques pensées autour du choix de la sublimation, et comment celle-ci peut être proposée à nos patients à travers le protocole du Musicodrame Analytique.

Le choix de la sublimation n'est pas donné de façon évidente à tous les sujets. Nous considérons qu'il est beaucoup plus facile pour un sujet de faire ce choix s'il s'identifie pendant son enfance, par exemple, à des parents qui utilisent la sublimation de façon efficace. Mais si les parents choisissent plutôt la somatisation ou la névrose, par exemple, l'enfant s'identifie souvent à eux et la sublimation devient plus difficilement accessible pour le sujet. Il est donc important, dans un processus thérapeutique à médiation artistique, de proposer ce choix et de montrer comment il peut fonctionner chez

⁹²⁸ Prenons par exemple un patient qui joue de son instrument d'une façon agressive envers un autre patient pendant le musicodrame. Celui-ci peut ne pas se rendre compte de cette agressivité pendant le jeu mais il peut en prendre conscience suite au "retour" du groupe envers lui lors de la première verbalisation ou, plus souvent encore, lors de la dernière phase : celle de la réécoute de l'enregistrement du musicodrame.

⁹²⁹ Lecourt E., *Analyse de groupe et musicothérapie, Le groupe et le sonore*, ESF, Paris, 1993; Lecourt E., *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005, p. 187-194;

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 191

⁹³¹ Mijolla-Mellor S. de, *Le choix de la sublimation*, PUF, Paris, 2009

un sujet sain ou dans un groupe. Dans notre protocole, le choix de la sublimation est proposé lors de deux étapes distinctes : une première fois pendant la création de l'œuvre écrite ou dessinée suite à l'écoute musicale et une deuxième, lors du jeu musical lui-même.

Comme nous l'avons déjà exposé en Partie IV., chapitre 2.1., Anne Brun⁹³², dans la continuité des idées de Didier Anzieu⁹³³, propose des pistes de compréhension du travail de la sublimation artistique à partir du rôle joué par la sensorialité de l'artiste. Elle démontre aussi comment l'analyste qui travaille à travers les médiations thérapeutiques artistiques peut dégager une réouverture du processus de symbolisation d'expériences précoces qui n'ont jamais pu être symbolisées auparavant⁹³⁴. Lecourt⁹³⁵ défend aussi que la musique pourrait soutenir la néo-symbolisation d'un événement ou traumatisme, puisqu'elle pourrait soutenir la fonction alpha, dans le sens de Bion. Nous considérons qu'une nouvelle mise en forme de ces expériences peut avoir lieu dans le sonore, à travers le Musicodrame Analytique : celle-ci peut commencer par la mise en forme d'expériences précoces jamais symbolisées auparavant, qui peuvent s'encoder dans des *sonogrammes*. La mise en forme peut continuer à travers des "*structures musicales de fond*" et, enfin, par le code musical achevé, comme nous l'avons développé en Partie III., chapitre 2.

Selon Lheureux-Davidse, "*la représentation porte en priorité sur les expériences sensorielles et émotionnelles*"⁹³⁶. Cet auteur explique que le partage émotionnel avec le thérapeute, le fait de dire et de nommer les expériences sensorielles et émotionnelles partagées dans l'espace thérapeutique laisse une trace psychique, qui deviendra la base de la représentation⁹³⁷. Dans le Musicodrame Analytique, le fait de passer d'un code de représentation à l'autre (musical, verbal, image) permet effectivement de nommer les expériences sensorielles partagées, de créer des traces psychiques et ensuite des symboles.

⁹³² Brun A., Création artistique et sublimation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 223-335

⁹³³ Anzieu D., *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981

⁹³⁴ Brun A., Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques, in *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Brun A., Chouvier B., Roussillon R., Dunod, Paris, 2013, p. 122-158

⁹³⁵ Lecourt E., *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, L'Hartmann, Paris, 1994, p. 269

⁹³⁶ Lheureux-Davidse C., Regard, traitement de l'espace et particularités de la pensée des personnes autistes, in Amy M-D. sous la direction de, *Autismes et psychanalyses, Evolutions des pratiques, recherches et articulations*, Erès, Toulouse, 2014, p. 174

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 154

3. Transfert et contre-transfert dans le Musicodrame Analytique

Avant d'étudier les cas cliniques qui vont suivre, nous pensons qu'il serait utile d'approfondir les particularités du transfert et du contretransfert en situation de Musicodrame Analytique.

Selon Laplanche et Pontalis, le transfert "*désigne, en psychanalyse, le processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux et éminemment dans le cadre de la relation analytique. Il s'agit là d'une répétition de prototypes infantiles vécue avec un sentiment d'actualité marqué*⁹³⁸". Cette définition met l'accent sur la répétition de prototypes infantiles qui émergent dans le transfert : une dimension importante de ce processus, qu'on retrouve également très présente dans le Musicodrame Analytique, surtout quand nous travaillons avec des patients névrotiques.

Une consigne importante du Musicodrame Analytique consiste à demander au patient qui a écrit l'histoire ou qui a dessiné l'image que nous allons dramatiser musicalement (appelé par la suite le "*créateur*") de choisir lui-même quel rôle il va attribuer à quel membre du groupe. A ce moment, si le patient se trouve ouvert à ce qu'on lui propose et donc en position de transfert positif envers le thérapeute, il se passe un mouvement transférentiel clair : il choisit, parmi les membres du groupe celui qui lui semble le plus adapté pour le "*rôle*" à incarner. On invite donc, par notre consigne, le patient à développer un transfert vers les autres membres du groupe, tel que Ferenczi l'a décrit dans *Introjection et Transfert* : "*des ressemblances physiques dérisoires : couleur des cheveux, traits, gestes, manière de tenir la plume, prénom identique ou vaguement analogue évoquant une personne autrefois importante pour le patient, suffisent à engendrer le transfert*⁹³⁹".

Nous avons remarqué, en observant ce qui émerge dans le jeu musical par la suite, qu'il se passe là une transmission d'informations supplémentaire très importante entre le "*créateur*" du matériel à mettre en musique et ses "*rôles*" : une transmission d'inconscient à inconscient, qui trouve sa "*traduction*" dans le jeu musical de chaque membre du groupe, pendant la phase de dramatisation musicale. Soulignons que les membres du groupe ont la liberté d'interpréter leurs rôles musicalement à partir de la totalité de leur

⁹³⁸ Laplanche J. - Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 492

⁹³⁹ Ferenczi S. (1909), *Introjection et transfert*, tr. fr. Dupont J. et Gamier P., Payot, Paris, 2003, p. 97

ressenti : non seulement les informations concrètes qu'ils trouvent dans l'histoire/dessin du "créateur", mais aussi dans tout ce que ce dernier projette sur chacun d'eux au moment de l'attribution des rôles et auparavant. C'est cette projection qui est d'une extrême utilité pour nous, parce qu'on observe ensuite, dans le jeu musical, le phénomène que chaque membre du groupe *devient* musicalement le rôle qu'il incarne. Il joue comme s'il *était* le père, la mère, le frère, l'amant du "créateur", en illuminant ainsi des caractéristiques de ce personnage qui ne lui ont jamais été dites ou suggérées auparavant! D'où viennent ces informations ? Comment un patient peut incarner la mère d'un autre qu'il n'a jamais rencontré et dont il n'a jamais entendu parler, en nous donnant des informations réelles de ce qui s'est passé dans leur relation..? Nous observons même, quand il s'agit de personnes qualifiées en psychanalyse qui peuvent analyser les mouvements de transfert et de contretransfert, comme ça se passe par exemple dans les groupes de formation, des commentaires de la part des participants comme : "*la façon dont j'ai joué, ce que j'ai fait, ne vient pas de moi...ça vient d'ailleurs*". Où est cet "ailleurs" ? S'agit-il d'un transfert direct, latéral, de groupe interne, sur le groupe, ou bien s'agit-il de manifestations d'identifications projectives du "créateur" vers d'autres membres du groupe, qui lui retournent ses propres éléments psychiques retravaillés à travers leur jeu musical ? Tous ces phénomènes ont lieu, dans le Musicodrame Analytique : nous allons clarifier par la suite où et comment ils apparaissent.

Nous aimerions, à ce propos, mettre l'accent sur une qualité du transfert que nous trouvons très présente dans le Musicodrame Analytique. Il s'agit du "*transfert de pensées*". Freud mentionne le phénomène de "*transmission de pensées*" (*Gedankenübertragung*) qu'on peut envisager comme une forme de transfert. Ce phénomène "*énonce que des processus psychiques dans une personne, des représentations, des états d'excitation, des impulsions de volonté peuvent se transférer par l'espace libre sur une autre personne, sans employer les chemins connus de l'information par des mots et des signes*"⁹⁴⁰. Selon Assoun, on peut même soutenir que la pensée du transfert fait sortir le discours télépathique de sa "mystique"⁹⁴¹ : il faut penser le "*transfert de pensées*" - autant que d'affects - comme le noyau du transfert. Ce qui est nommé télépathie en parapsychologie n'est donc pas autre chose, pour cet auteur, que la rencontre des "inconscients", il s'agit

⁹⁴⁰ Freud S. (1932), Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1915-16, 1916-17), "Rêve et Occultisme", tr. fr. Anne Berman, Paris, Gallimard, 1971, p. 26

⁹⁴¹ Assoun P-L., *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Ed. Economica, Paris, 2011, p. 41-42.

du "nom occulté de ce réel qui est le transfert"⁹⁴². La transmission de pensées qui a lieu, d'inconscient à inconscient, quand un transfert a lieu d'un "créateur" à un "rôle" fait que, si on analyse le contenu musical (c'est-à-dire, si on interprète le discours musical de chaque rôle de façon sémantique, comme proposé auparavant dans cette thèse), nous allons avoir accès à des informations très concrètes sur le personnage authentique transféré, tel que le "créateur" le perçoit dans sa réalité psychique, ainsi que sur leur relation. Nous allons par la suite donner un exemple clinique, afin de mieux exposer le phénomène du "transfert de pensées".

Pendant une séance de Musicodrame Analytique en individuel avec un jeune patient, le jeune homme m'attribua le rôle de sa sœur pendant que lui joua, musicalement, lui-même. Ayant très peu d'informations concrètes sur cette sœur, j'ai commencé à jouer un métallophone en laissant mon corps et mon esprit être guidé par l'improvisation et l'intuition musicale, dans un dialogue sonore avec le patient, qui jouait un tambour sur cadre. Pendant notre dialogue, j'éprouvais le besoin de partir dans des "crises" sonores imprévues où je tapais très fort avec ma baguette non seulement mon instrument mais aussi le sol, la housse de l'instrument ainsi que sa caisse de résonance avec une violence que je ressentais comme absurde, ne provenant sûrement pas de moi. Je fus très étonnée ensuite, d'entendre mon patient dire que sa sœur "a des crises de colère comme ça, qui émergent d'une façon imprévue, où elle est capable de tout détruire". Comment est-ce que j'ai pu avoir accès à cette information qui ne m'a pas été transmise consciemment ? Je pense que la réponse se trouve dans ce phénomène de transmission de pensées que nous venons de décrire, concernant le transfert. Le patient m'a communiqué inconsciemment des informations sur sa sœur et sur leur relation, que j'ai reçu inconsciemment ; je me suis laissée traverser par ce vécu et ensuite j'ai retranscrit, j'ai traduit tout cela par mon comportement musical vis-à-vis de lui. Il s'agissait là d'un transfert et non pas d'une identification projective, puisque j'étais complètement consciente que ces mouvements de colère ne venaient pas de moi.

Comme dans le rêve, dans le groupe de Musicodrame Analytique nous constatons souvent des phénomènes de connexion et de diffraction du transfert.

La connexion du transfert est un phénomène repéré initialement par Freud et décrit ensuite dans l'analyse de rêves, dans la cure individuelle mais aussi dans l'analyse de groupes. Dans l'analyse du cas de Dora⁹⁴³, qui lui permettra de conceptualiser

⁹⁴² *Ibid.*, p. 96

⁹⁴³ Freud S. (1905), *Dora, fragment d'analyse d'hystérie*, PUF, 2006

théoriquement le transfert, Freud repère déjà le phénomène de connexions entre les objets transférés et pense le transfert dans sa dimension plurielle (*die Übertragungen*). Concrètement, il ne s'agit donc pas seulement, pour le malade, de remplacer une personne qui a été importante pour elle dans le passé par la personne du psychanalyste, mais aussi de remplacer successivement ou simultanément la relation entre plusieurs personnes par la relation au psychanalyste. La connexion du transfert, à part dans le rêve, apparaît aussi dans l'œuvre du "créateur" dans le Musicodrame Analytique ou alors dans le jeu du musicodrame même. Nous allons ensuite voir encore un exemple clinique, où la dimension de connexion du transfert est apparente.

Dans le cas d'Elsa, jeune femme qui participa dans un groupe de formation en Musicodrame Analytique, un "personnage masculin" apparaît dans l'histoire qu'elle avait écrit, pendant l'écoute du morceau de musique "Parade Finale", issu du Carnaval des Animaux de Camille Saint-Saëns. Après l'analyse verbale de son histoire par le groupe et l'analyse du musicodrame (dramatisation musicale) qui suivit, nous arrivâmes à la conclusion que ce personnage était une connexion de deux figures masculines de sa famille maternelle : du frère de sa grand-mère mais aussi du fils de sa grand-mère (son oncle). En suivant les associations verbales du groupe, nous arrivâmes aussi à la conclusion que ce qui lie ces deux hommes, est l'élément d'abus, sexuel ou physique; l'un avait abusé sexuellement de la grand-mère, tandis que l'autre frappait sa propre fille. On pourrait appeler cette figure "le violeur"; elle englobe, pour Elsa, les figures masculines de sa famille maternelle qui exercent de la violence, sexuelle ou physique, envers les femmes de cette même famille.

La diffraction du transfert, selon Kaës, consiste dans "*la répartition des charges d'investissement (pulsionnelle) sur plusieurs objets plus ou moins corrélés entre eux*"⁹⁴⁴. En situation de groupe, donc, nous pouvons observer le phénomène de diffraction du transfert d'un sujet ainsi : un objet / affect qui a été initialement destiné à être transféré au psychanalyste / thérapeute peut être "découpé", et ses différents ingrédients sont transférés à plusieurs membres du groupe. Kaës postule également que la diffraction est une technique de camouflage et de censure par dissémination des éléments psychiques. Le regroupement de ces derniers, par le psychanalyste, va permettre de recomposer la figure de l'objet censuré⁹⁴⁵. Finalement, selon le même auteur, en situation de groupe,

⁹⁴⁴ Kaës R., *Intertransfert et analyse inter-transférentielle dans le travail psychanalytique conduit par plusieurs psychanalystes*, in *Filigrame*, volume 13, numéro 2, 2004, p. 9

⁹⁴⁵ Kaës R., *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que sais-je?, PUF, 1999, p. 74

pour un sujet, "*une constellation déterminée des objets infantiles et les liens entre ces objets est électivement mobilisée. Nous avons affaire à un double processus de diffraction et de connexion des transferts*⁹⁴⁶". En situation groupale de Musicodrame Analytique, nous observons également des phénomènes de diffraction du transfert. Voici un exemple de ce phénomène.

Il s'agit encore du cas clinique d'Elsa, cité plus haut. Dans l'improvisation groupale du musicodrame que réalise le groupe, et qui met en musique son histoire, Elsa fait un mouvement de "transfert de pensées" qui concerne l'identité du "personnage masculin" qui apparaît dans son histoire écrite dans la séance, mais aussi dans l'histoire réelle de sa grand-mère maternelle. Ce transfert de pensées va se diffracter sur plusieurs membres du groupe, et il va apparaître ainsi "déguisé" pendant l'improvisation musicale. Nous allons observer que, pendant l'improvisation, un membre du groupe prononcera le prénom de la grand-mère (sans l'avoir jamais entendu, bien sûr), un autre incarnera musicalement le frère-violeur, moi-même j'associerai à un chant qui se lie à l'histoire du mariage de la grand-mère, etc. Nous allons finalement arriver à connecter l'histoire de la grand-mère d'Elsa, telle qu'elle la perçoit dans sa réalité psychique, et contourner ainsi la censure de son moi, en connectant les associations libres musicales et verbales de plusieurs membres du groupe. Ce regroupement d'éléments psychiques diffractés afin de recomposer l'histoire censurée se fait par le thérapeute qui mène le groupe et elle peut être proposée au patient en question si le thérapeute estime que c'est un bon moment pour ce dernier d'entendre une interprétation.

Nous allons à présent évoquer une notion encore, empruntée à l'analyse de groupes, qui peut décrire très efficacement certains phénomènes que nous observons en situation de Musicodrame Analytique. Il s'agit de la notion de groupe interne, décrite par plusieurs psychanalystes (Pichon-Rivière, Napolitani, Kaës, Rouchy), qui l'ont abordé chacun de leur propre façon. Nous nous sentons ici plus proche du groupe interne tel qu'il a été présenté par Pichon-Rivière et Napolitani et, plus tard, par Rouchy. Pichon-Rivière, qui est à l'origine de ce terme, parle d'une reconstitution intra-systémique de la trame relationnelle, par intériorisation du système des rapports intersubjectifs et sociaux dont a émergé le sujet : souvent, il s'agit d'une intériorisation des liens familiaux⁹⁴⁷. Pour Rouchy "*Le groupe interne s'est constitué à partir des liens inconscients qui ont été intériorisés au sein du groupe d'appartenance primaire. C'est la résurgence, la répétition, la reproduction*

⁹⁴⁶ *Ibid.* p. 9

⁹⁴⁷ Kaës R., *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que sais-je?, PUF, 1999, p. 109-110

de ces liens qui sont sollicités dans le transfert tant dans la cure psychanalytique qu'en analyse de groupe⁹⁴⁸". Rouchy explique, à ce propos, que ce sont donc non seulement des objets partiels ou des personnages, mais aussi des éléments recomposés des réseaux d'interactions familiaux qui peuvent être transférés dans le groupe (connexions). Ainsi, il est possible que ce soit plutôt ces connexions qui soient transférées, les rapports eux-mêmes au lieu d'une substitution simple d'un personnage important dans le passé par le personnage du psychanalyste⁹⁴⁹. Effectivement, en situation de Musicodrame Analytique et particulièrement dans la phase du jeu musical improvisé par le groupe, nous observons souvent le transfert d'une situation interne entière, d'un système de liens qui lie les membres d'un groupe, qui a été important pour le développement du patient auparavant ou pour la situation qu'il est en train de nous décrire. Il la transpose dans l'ici et maintenant, dans ce groupe actuel qui est en train de jouer musicalement son histoire ou son dessin. Ainsi, nous observons que la façon dont vont se lier musicalement les membres de notre groupe de Musicodrame Analytique révèle, par exemple, d'une façon extrêmement précise, les liens entre les membres de la famille du patient!⁹⁵⁰ Bien évidemment, quand le groupe interne est transféré au groupe de Musicodrame Analytique et se joue en musique, les phénomènes de connexion et de diffraction du transfert, décrits auparavant trouvent leur place. Nous invitons, sur ce point, le lecteur à consulter le cas clinique d'Aïsha, décrit dans le chapitre 4 de cette Partie, qui illustre très bien le transfert du groupe interne (famille) de la patiente au groupe d'improvisation musicale de notre séance.

Par la suite, nous allons évoquer les quatre objets du transfert dans les groupes, décrits par Bejerano, parce que cette classification peut également aider à comprendre les différentes facettes du transfert que nous observons en situation de Musicodrame Analytique. Selon Bejerano⁹⁵¹ donc, le groupe propose quatre objets transférentiels spécifiques :

1. *"Le moniteur (transfert central), qui fonctionne comme imago paternelle aux niveaux archaïques (comme surmoi infantile ou père cruel de la horde) ou œdipien et*

⁹⁴⁸ Rouchy J-C., *Le groupe, espace analytique, clinique et théorie*, Toulouse, Erès, 2008 (1ère Ed. 1998), p. 182

⁹⁴⁹ Rouchy J-C., Processus archaïques et transfert en analyse de groupe, *Connexions*, No 31, Toulouse, Erès, 1980, p. 36-60

⁹⁵⁰ Nous invitons le lecteur à lire le cas clinique d'Aïsha et celui de Magda, analysées plus loin dans cette Partie V de notre thèse (Partie V., chapitre 4. Etude de ces cliniques)

⁹⁵¹ Bejerano A., Résistance et transfert dans les groupes, in Anzieu D. et al, *Le travail psychanalytique dans les groupes*, 1. cadre et processus, Dunod, Paris, 1982, p. 138-139

*sociétal, (surmoi et idéal du moi, après révolte contre le chef de la horde et pacte des frères), selon la nature et les moments du groupe*⁹⁵².

Notons que, selon notre expérience, en Musicodrame Analytique le transfert central sur le moniteur peut très bien être, également, un transfert de figure maternelle ou, moins souvent, un transfert latéral / fraternel. Un transfert positif envers le moniteur se traduit souvent à travers l'attribution, à son personnage, de rôles qui reflètent une imago paternelle (par exemple des rôles qui reflètent la sauvegarde de la loi, l'idéal du moi ou le surmoi, etc.) ou bien une imago maternelle (par exemple des rôles qui reflètent la contenance, la bienveillance au groupe etc.). Il arrive aussi souvent de voir dans ce processus une identification du patient avec le moniteur / psychanalyste. Cette dernière peut partir du désir du patient à évoluer et *devenir comme* le moniteur-papa ou maman, mais ça peut être également une identification projective : le patient peut projeter sur le moniteur des éléments psychiques qui lui appartiennent, en attendant de lui, de travailler ce matériel psychique, pour ensuite s'identifier à lui et re-introjecter ce matériel psychique⁹⁵³.

*2. "Le groupe (transfert groupal), qui fonctionne comme imago maternelle (niveau oedipien) mais plus encore comme mère archaïque (relation duelle primitive, corps de la mère) et comme matrice sociétale (niveau archaïque : la horde, niveau œdipien-sociétal : passage à l'état de la "culture" de groupe et d'assomptions de son histoire, de son organisation)"*⁹⁵⁴

En groupe de Musicodrame Analytique, comme en situation de groupe en général⁹⁵⁵, le groupe représente souvent pour le patient un retour aux origines, au corps maternel, et il y a un vrai désir et plaisir à faire un avec ce grand corps commun du groupe-mère. Cette représentation du groupe en tant que corps maternel commun originaire apparaît dans les productions graphiques, écrites ou musicales dans les groupes de Musicodrame Analytique. Nous allons donner, sur ce point, un exemple clinique où le groupe est représenté, dans ses productions graphiques, en tant que mère archaïque.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 138

⁹⁵³ Nous invitons le lecteur à lire le cas d'Aïsha, analysé dans le chapitre 4., de cette même Partie, à propos de l'identification projective envers le moniteur

⁹⁵⁴ Bejerano A., Résistance et transfert dans les groupes, in Anzieu D. et al, *Le travail psychanalytique dans les groupes*, 1. cadre et processus, Dunod, Paris, 1982, p. 138

⁹⁵⁵ pour les représentations du groupe voir Kaës R., *L'appareil psychique groupal*, Dunod, Paris, 1976, p.57-92. L'auteur développe là l'émergence de l'image du corps maternel, de la fantasmatique originaire ainsi que des complexes familiaux et d'imagos quand le groupe se représente.

Il s'agit d'un groupe de formation composé de 13 participantes, exclusivement des femmes donc; un groupe fermé dont nous faisons la 2ème séance. J'ai proposé d'écouter le morceau "Aquarium" de Camille Saint-Saëns ; et j'ai demandé au groupe de dessiner pendant l'écoute musicale. Le morceau est passé plusieurs fois, puisqu'il est court en durée, pour laisser aux participantes le temps nécessaire pour élaborer leur dessin. Dans les dessins du groupe qui ont été réalisés pendant cette écoute, la thématique de la vie et de ses origines était très présente. Nous avons vu, entre autres, des dessins qui montraient de l'eau qui coule, un cycle de vie, un arbre de la vie etc. Il s'agissait, évidemment, de la traduction groupale de la "tonalité affective" du morceau écouté que j'ai proposé. Ce n'est pas sans raison que j'avais choisi ce morceau en rapport avec ce groupe. Il s'agissait d'un groupe qui existait avant que notre travail se mette en place et avait déjà donc sa propre histoire : un groupe très lié en soi mais qui se sentait "attaqué", persécuté par le cadre de l'institution qui organisait leur formation. Mon choix a été sans doute lié à ce vécu, qui m'a été transmis verbalement et musicalement pendant notre première séance. Après-coup, je pense que je voulais inviter ce groupe à refaire groupe-corps, à retourner aux origines, pour que notre travail puisse naître. Parmi les dessins du groupe, il y en avait un qui présentait des formes abstraites dans d'autres formes, que sa créatrice a nommé "le chaos primordial, qui ébauche la vie; des formes primitives — une forme qui peut prendre plein de formes". J'ai demandé au groupe de choisir un dessin à mettre en musique, et le groupe a choisi ce dessin. On voit que, à ce moment, le groupe se reconnaît, se représente dans cette thématique de fantasmes originaires intra-utérins, d'un corps maternel éternel qui change en prenant plein de formes. Cette thématique émerge du groupe; le groupe la reconnaît, l'accepte et se met à travailler autour d'elle pour marquer le début de sa nouvelle vie psychique groupale.

3. "Les autres (transferts latéraux) comme imagos fraternelles : dans le cadre de la famille (relation primitive à la mère, puis au tiers : le père, l'ordre symbolique dans le cadre sociétal (rivalité, destructivité) puis dans le cadre sociétal (pacte des frères, compétition, organisation, co-responsabilité, coopération)"⁹⁵⁶.

En situation de Musicodrame Analytique, nous avons observé que lors de la phase du jeu musical, un transfert latéral peut très bien désigner un transfert de figure paternelle ou maternelle sur le membre du groupe en question, si le "créateur" identifie sur cette personne des caractéristiques lui rappelant ces figures importantes pour lui auparavant. Dans ce sens, un transfert latéral (fraternel) peut avoir lieu non seulement envers les

⁹⁵⁶ Bejerano A., Résistance et transfert dans les groupes, in Anzieu D. et al, *Le travail psychanalytique dans les groupes*, 1. cadre et processus, Dunod, Paris, 1982, p. 139

autres participants du groupe mais aussi envers le moniteur⁹⁵⁷. Dans tous les cas, le transfert latéral (fraternel) nous montre, dans le jeu musical, les qualités de cette relation fraternelle transférée (les connexions du groupe interne - famille); ça peut aussi bien être une relation de soutien, de solidarité qu'une relation antagoniste, vécue comme menaçante.

4. Le monde extérieur (transfert sociétal), comme signifiant du pouvoir abusif, de la loi tyrannique (la horde), comme dehors menaçant, et comme lieu de projection de la destructivité individuelle (Thanatos) - mais aussi d'Eros (espoir d'un monde meilleur, représentation d'un devenir plus conforme à la nature humaine et sociétale, efforts dans dans ce sens — parfois, sous des formes défensives : mythes et idéologies)⁹⁵⁸.

Dans le cas d'un travail en institution, par exemple, en Musicodrame Analytique nous observons souvent un transfert sociétal lié à l'institution et ce qu'elle représente pour le patient et le groupe. L'institution peut représenter ainsi le "monde extérieur".

En situation de Musicodrame Analytique, la distinction entre transfert et identification projective émerge souvent.

Dans la phase d'attribution de rôles, comme nous l'avons souligné auparavant, par notre consigne nous invitons le "créateur" à effectuer de multiples transferts aux membres du groupe, qui transfère finalement son groupe interne à notre groupe de jeu musical. Ainsi, nous observons souvent le phénomène de "transfert de pensées" du "créateur" envers des membres du groupe distincts, mais aussi le phénomène de transmission des connexions du groupe interne du "créateur", qui se traduit dans les relations de notre jeu musical. Nous constatons, quand nous analysons la musique improvisée de nos groupes, que lorsque le "créateur" distribue des rôles, il projette sur eux d'une façon inconsciente, des informations concernant ces rôles et les connexions qui régissent leur relation. Conséquemment, nous constatons dans le jeu musical que tel rôle, qui incarne par exemple un transfert de la mère du patient, nous donne par son jeu musical des informations utiles sur le personnage de cette mère, telle qu'elle est perçue en réalité psychique par notre patient. Les relations musicales établies dans notre jeu musical improvisé reflètent donc les vraies relations-connexions du groupe interne de notre "créateur", qui se trouvent ainsi "extériorisées", projetées sur nous.

⁹⁵⁷ Nous invitons le lecteur à lire le cas clinique de Magda, décrit en chapitre 4. de cette même partie, où elle m'attribue le rôle d'"autres oiseaux dans le tribu". Il s'agit là bien d'un transfert latéral/fraternel.

⁹⁵⁸ Bejerano A., Résistance et transfert dans les groupes, in Anzieu D. et al, *Le travail psychanalytique dans les groupes*, 1. cadre et processus, Dunod, Paris, 1982, p. 139

S'agit-il donc de transferts, ou d'identifications projectives ? La distinction est parfois difficile. L'identification projective est un mécanisme de défense, introduit initialement dans la théorie psychanalytique par Mélanie Klein⁹⁵⁹, elle caractérise la phase schizoparanoïde de la relation d'objet. Elle intervient précocement dans le processus de développement de l'enfant, dans la relation parent enfant, et de ce fait dans toutes les relations interpersonnelles investies, en particulier la relation thérapeutique. Elle devient pathologique si elle est utilisée d'une façon massive et trop importante dans la vie actuelle du sujet. Nous observons l'identification projective souvent en situation de Musicodrame Analytique; Selon Rouchy, encore, la diffraction du transfert qui se passe en situation de groupe "*a pour conséquence de centrer le processus transférentiel sur les rapports entre les personnes plus que sur les personnes elles-mêmes. Ce sont des connexions, des liens qui sont transférés*"⁹⁶⁰. Ceci n'est pas le cas dans l'identification projective, où le sujet dépose certaines parties de soi (clivées) dans un objet, et s'identifie ensuite à cet objet. Le sujet peut faire cela pour expulser des éléments indésirables en dehors de lui, ou bien pour mettre à l'abri/protéger des aspects bons, ou encore pour faire de l'objet, le délégué de ses désirs interdits. Il y a également une dimension d'emprise dans l'identification projective, comme le sujet s'approprie l'objet pour le commander, le maîtriser. Selon Ogden, "*les sentiments projetés, après avoir été assimilés psychologiquement par le réceptacle, sont re-intériorisés par le sujet de la projection*"⁹⁶¹ : le sujet qui projette attend alors, quelque part, de ses réceptacles cette assimilation psychologique, comme s'il n'était pas en mesure de la faire par lui-même et pour cela il dépose les éléments psychiques qui lui appartiennent chez les autres.

Aussi, dans l'identification projective le "réceptacle" ne réalise pas qu'il est en train de métaboliser des pensées / éléments qui ne sont pas à lui, et semble être en général "d'accord" avec le sujet qui projette. C'est par cela, d'ailleurs, qu'Ogden distingue l'identification projective du transfert. Dans le transfert au contraire, le sujet (psychanalyste) qui est l'objet du transfert est conscient que les mouvements psychiques et les pensées qu'il ressent ne proviennent pas de lui mais du patient. Il est donc en

⁹⁵⁹ Klein M. (1952), *Notes on some schizoid mechanisms*, in *International Journal of Psychoanalysis*, 27:99-110

⁹⁶⁰ Rouchy J-C., *Le groupe, espace analytique, clinique et théorie*, Toulouse, Erès, 2008 (1ère Ed. 1998), p. 193

⁹⁶¹ Ogden T-H. (1979), *On projective identification*, in *International Journal of Psychoanalysis*, 60, p. 358

mesure de les élaborer et, au bon moment, de fournir une interprétation au patient qui va ainsi l'aider à surmonter le transfert⁹⁶².

Suite à tous ces éléments, nous pensons que la transmission d'éléments psychiques (pensées, affects, connexions, etc) qui ont lieu en situation de Musicodrame Analytique sont de l'ordre du transfert, à condition que le psychanalyste-moniteur puisse les élaborer. Le moniteur-psychanalyste repère non seulement le transfert qui se fait directement sur lui à travers l'analyse de son propre ressenti-contretransfert, mais aussi, à travers l'interprétation qu'il fait du jeu musical improvisé; il repère et interprète aussi le transfert fait sur les autres membres du groupe et sur le groupe en soi. Parfois, les membres du groupe peuvent également faire cette élaboration eux-mêmes et donc fournir eux-mêmes une interprétation au "*créateur*". Ceci peut arriver, dans les groupes qui travaillent depuis longtemps ou dans les groupes où participent des professionnels. L'identification projective reste un mouvement psychique qui peut être très présent dans le cas de pathologies psychotiques, et dans ce cas le "*créateur*" projette aux autres membres du groupe ses propres éléments psychiques pour qu'ils les métabolisent, et s'identifie ensuite avec chacun d'eux. Dans ce cas, il revient encore au moniteur/psychanalyste de repérer ces mouvements et de fournir des interprétations, comme l'indique Freud, seulement "*au bon moment*".

Pour terminer avec cette analyse, nous allons porter notre attention aux phénomènes du lien, dans le groupe de Musicodrame Analytique. Comme dans tout groupe, nous observons aussi en Musicodrame Analytique le phénomène des *alliances inconscientes*⁹⁶³, qui participent aux fonctions *méta-défensives* décrites par E. Jaques : "*le groupe doit offrir à ses membres des organisations défensives communes sur lesquelles ils adossent leurs propres mécanismes individuels de défense, notamment contre les angoisses psychotiques et archaïques réactivés par la régression dans la situation de*

⁹⁶² Selon Freud, "*nous surmontons le transfert quand nous démontrons au malade que ses sentiments ne dérivent pas de la situation actuelle et ne concernent pas la personne du médecin, mais qu'ils répètent ce qui s'est présenté à lui déjà une fois antérieurement*". Le médecin alors doit traduire, interpréter le transfert qu'il ressent de la part du patient, mais cette interprétation doit être livrée à lui seulement "*au bon moment*".
Freud S., *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, XXVIIe, G.W. XI, p. 461

⁹⁶³ Selon Kaës, "*Nous appelons alliance inconsciente une formation psychique intersubjective construite par les sujets d'un lien pour renforcer en chacun d'eux certains processus, certaines fonctions, ou certaines structures issues du refoulement ou du déni, ou du désaveu, et dont ils tirent un bénéfice tel que le lien qui les conjoint prend pour leur vie psychique une valeur décisive*". In Kaës R., *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que sais-je?, PUF, 1999, p. 98

groupe⁹⁶⁴". Ainsi, le *leadership* et *l'idéalisation des idéaux partagés* constituent des méta-défenses qui se mettent en place.

Egalement, nous retrouvons en groupe de Musicodrame Analytique toutes les fonctions intermédiaires qu'accomplissent certains sujets ou qui leur sont assignées par la situation de lien groupale : porte-parole, porte-symptôme, porte-rêve, porte-idéal, porte-mort, bouc émissaire ou sacrificateur. Kaës a proposé le concept de *fonction phorique* pour qualifier ces fonctions dans l'agencement du lien intersubjectif⁹⁶⁵. Dans le Musicodrame Analytique, puisque l'expression du sens passe également par l'expression musicale, la musique peut également soutenir cette fonction phorique. Il peut y avoir donc un *porte-parole musical*, qui exprime musicalement un processus groupal qui, jusqu'à ce moment restait latent, caché à l'intérieur du groupe.

Enfin, nous allons questionner si dans le Musicodrame Analytique, nous pouvons observer un transfert envers la musique. Selon Chouvier⁹⁶⁶ il y a trois registres de l'activité symbolisante : le niveau expressif (projeter en dehors de soi), le niveau signifiant (dimension signifiante de l'activité créatrice) et le niveau relationnel. Ce dernier niveau porte la dimension du transfert. Chouvier précise que le transfert est pris ici au sens freudien : toute relation inconsciente qui unit le sujet à un autre sujet pris comme support de ce qu'il n'est pas mais qu'il pourrait être; il précise aussi que toute œuvre est destinale. A ce point, il cite les propos de Guérin⁹⁶⁷ concernant le transfert sur l'objet de création : l'œuvre, comme objet médiatisant, est réalisée pour quelqu'un d'autre et il y a, à ce niveau là, déplacement de la relation d'objet sur l'objet et reprise de l'objet comme objet de relation. Comment cette dimension peut être ressentie dans la création musicale, et précisément dans le Musicodrame Analytique qui nous intéresse ici ? Dans une création musicale donnée, il y aurait pour le compositeur la dimension expressive, signifiante et aussi la dimension du transfert envers la musique, si on considère que toute œuvre est destinale. Comment interpréter ce transfert, s'il n'est pas adressé à une personne physique mais à l'objet musique ? A notre avis, l'interprétation de la dimension relationnelle de la musique, pour une composition donnée, passera par l'interprétation du

⁹⁶⁴ cité par Kaës R., *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que sais-je?, PUF, 1999, p. 97

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 101-104

⁹⁶⁶ Chouvier B., Les fonctions médiatrices de l'objet, in Chouvier B. sous la direction de, *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002 p. 41-43

⁹⁶⁷ Guérin C., *L'objet de relation ou la transparence de l'obstacle*, à propos du film de W. Wenders *Paris-Texas*, Actes des Journées d'études ddu COR : Objet culturel, travail psychique, Alres, hôpital Joseph-Imbert, 1992, p. 117-147, cité par Chouvier B., Les fonctions médiatrices de l'objet, in Chouvier B. sous la direction de, *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002 p. 41

niveau signifiant de la composition, par le musicien interprète qui jouera cette œuvre. Par sa structure, comme nous avons vu, la musique reflète très bien le vécu relationnel de l'homme. Une œuvre écrite pour un duo et une autre écrite pour un orchestre reflètent évidemment un niveau relationnel différent! En ce qui concerne particulièrement la création musicale en situation de Musicodrame Analytique, nous pensons que le transfert du "*créateur*" sur la musique improvisée créée par le groupe reflète souvent son groupe interne.

4. Etudes de cas

Nous allons étudier à présent quelques cas cliniques, afin de mieux comprendre l'application du Musicodrame Analytique en thérapie.

4.1. Aïsha

La patiente, que nous allons appeler Aïsha, a été suivie en groupe de Musicodrame Analytique depuis l'âge de 19 ans, pendant deux ans et demi. Nous allons exposer par la suite une synthèse des premières séances de son suivi et de son évolution.

Aïsha souffrait d'une névrose obsessionnelle-compulsive depuis l'âge de 9 ans. Ses TOCs étaient divers et persistants : elle mettait les choses à l'envers, s'habillait à l'envers, répétait des mots dans sa tête à l'envers, tournait autour d'elle-même, mettait des choses par terre ; elle avait besoin de remplir ses poches, elle devait également se priver de certains aliments et boire beaucoup d'eau.

Ces troubles étaient apparus suite à une expérience traumatique de son enfance, où son père était parti à la guerre pendant quelques mois. La petite fille avait su la nouvelle, à l'époque, deux jours seulement avant son départ et cette annonce l'avait choquée; de plus il lui avait été «interdit» par sa mère de pleurer ou de manifester ses émotions pour ne pas laisser «une mauvaise image» à son père. On lui avait demandé de se comporter comme une adulte. Suite à ce départ, Aïsha — d'une éducation religieuse — s'était enfermée dans sa chambre pour prier seule pour que son père rentre à la maison sain et sauf. Elle pleurait là, sans se montrer. C'est pendant cette période que les TOCs sont apparus. Elle faisait des rituels, pour assurer la bonne santé et le retour de son père. Comme ce dernier est revenu quelques mois plus tard en effet sain et sauf, elle s'était persuadée que ses rituels avaient bien fonctionné, qu'ils avaient protégé son père ; elle avait donc continué à les pratiquer depuis, dans un but de protection contre les malheurs qui pourraient lui arriver à elle. A chaque fois que quelque chose de positif survenait ou qu'elle arrivait à prendre du plaisir, elle était persuadée que quelque chose de mal allait forcément se produire par la suite, donc elle se punissait en s'arrachant les cheveux et réalisait ses rituels pour empêcher les malheurs de venir à elle. Elle disait qu'elle essayait

d' «*inverser le bien et le mal*», ceci nous avait fait penser au fait qu'elle s'habillait à l'envers, mettait les choses à l'envers, etc.

Dans les deux premiers mois de son suivi, son expression avait tourné autour de la famille et de sa place en son sein, surtout en tant qu'«enfant malade». Elle nous avait manifesté entre autres sa place dans la famille à travers une histoire qu'elle avait écrite pendant une séance, quelques mois après le début de sa prise en charge, suite à l'écoute d'une composition d'Ennio Morricone pour le film «Cinéma Paradiso»⁹⁶⁸. Il s'agit d'une musique faite pour le film homonyme, qui évoque des sentiments comme la naïveté et la tendresse de l'enfance et de l'adolescence — cette "tonalité affective" avait été bel et bien présente dans les productions des autres membres du groupe. Nous allons, par la suite, détailler cette séance, en décrivant l'histoire que la jeune fille a écrite, et aussi la musique improvisée du musicodrame, que nous avons joué en mettant en scène cette histoire. Ensuite, nous allons analyser cette musique et sa signification pour notre patiente.

Dans l'histoire d'Aïsha, une mère racontait à sa fille comment un enfant malade a pu surmonter ses difficultés : "*Un couple, un homme et une femme se baladent dans la campagne, ils s'embrassent; tout va bien, leurs enfants jouent autour d'eux. Ils rentrent à la maison et la mère raconte aux enfants l'histoire d'une fille qui était malade (par exemple à cause d'un accident de voiture) mais qui avait su surmonter ses problèmes. Il faut profiter de la vie*". La tonalité affective de l'œuvre, qui peut se résumer à la naïveté et la tendresse de l'enfance, était bien présente dans son histoire. Nous avons pensé qu'elle nous parlait là de sa propre enfance et de sa maladie — il s'agissait notamment d'une projection de sa propre histoire : elle vivait au sein d'une famille où tout allait bien et où tout d'un coup quelque chose de terrible était arrivé. Dans l'histoire, nous observons la manifestation de son désir de guérir, et se manifeste aussi le désir inassouvi d'être aidée par sa mère. Nous avons commenté cette histoire en groupe. C'était une des premières séances de ce groupe, et l'analyse verbale n'a pas pu aller très loin : personne, à part la thérapeute, n'a fait le lien entre Aïsha et l'enfant malade de son histoire. J'ai décidé de mettre en musique cette histoire dans la phase active du Musicodrame Analytique, justement pour travailler sur le début de son traumatisme, tel qu'elle nous l'avait raconté.

La patiente a distribué les rôles de son histoire aux participants du groupe, qui, à ce jour, étaient 5 : moi-même, une infirmière, une stagiaire musicothérapeute, elle-même et un autre jeune patient. Là, nous avons observé une distribution de rôles «à l'envers»,

⁹⁶⁸ Ecoute cd annexes, titre No 2 : Ennio Moricone - Musique du film Cinema Paradiso, Final Theme

comme elle le faisait dans ses TOCs : une jeune fille toute menue (la jeune stagiaire) avait incarné le père, un autre patient homme tout discret faisait la mère, et moi j'étais l'enfant malade. Elle-même, ainsi que l'infirmière présente dans notre groupe avaient incarné les autres enfants de la famille. Il s'agissait là d'un transfert clair du groupe interne de sa famille, envers notre groupe de jeu musical. Ensuite, tous les "rôles" ont choisi leurs propres instruments : le père a pris la grosse percussion djembe, la mère a pris un petit tambourin sur cadre, moi j'ai choisi le piano et les autres enfants ont pris respectivement le métalophone (l'infirmière) et une maraca (Aïsha).

Avant de lire la suite, où nous analysons le jeu improvisé du musicodrame que nous avons produit pendant cette séance, nous invitons le lecteur à écouter cette musique⁹⁶⁹. Notre improvisation dure 5'35", une durée relativement longue pour cette courte histoire que nous avons mise en musique. Au tout début du morceau, nous notons que le "père militaire" incarné par la jeune stagiaire est omniprésent, et donne l'ordre, avec le son fort et imposant de sa percussion djembe. Tous les autres instruments s'accordent vite autour de lui. Les enfants, joués surtout par le métalophone (le maraca est beaucoup moins présent, dans l'enregistrement), donnent l'impression d'être heureux, insoucians et le métalophone est le soliste mélodique de ce passage musical. A un moment donné, la tragédie arrive : le piano, qui incarne l'enfant malade, joue une mélodie minimaliste grave et dissonante, avec des longues pauses entre ses phrases. Une pulsation s'installe peu de temps après, dans les fréquences médiums du piano, et une petite mélodie se structure par le piano avec l'accompagnement du petit tambourin seulement : tous les autres instruments sont silencieux. Le piano prend son temps, et finit par jouer une mélodie dans les aigües; à ce moment là, les percussions entrent, pour structurer une musique qui rappelle celle du début de l'improvisation, sauf que cette fois l'instrument soliste est le piano, dans les aigus, le métalophone ayant disparu.

Malgré l'apparence qui était «à l'envers», on a pu noter que la jeune stagiaire qui a incarné le père montrait un dynamisme assez autoritaire et le patient masculin une passivité assez «féminine» dans leur jeu, respectivement. Est-ce que ces rôles auraient été inversés dans sa famille, aussi? Ou incarnaient-ils, tout simplement, le transfert du personnage que la patiente leur avait transmis ? En choisissant de me mettre à la place de l'enfant malade, elle cherchait évidemment à comprendre comment la thérapeute allait faire pour surmonter ses propres difficultés. A ce moment, elle s'identifie à moi et me

⁹⁶⁹ Ecoute cd annexes, titre No 3 : Musicodrame Aïsha : L'accident, Titre No 3.

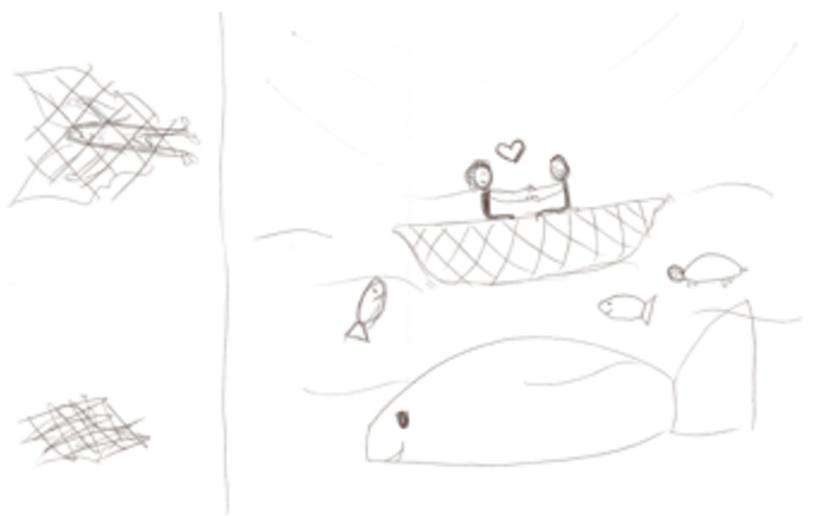
projette tous les éléments psychiques qu'elle souhaite que je travaille à sa place: une identification projective? Je me suis basée sur l'analyse de mon contre-transfert dans le jeu musical, pour obtenir des informations autour de cet enfant malade. Avant le début de la maladie, dans le jeu musical, je-elle ne me sentais pas avoir une place à moi dans le groupe-famille : au niveau musical, ceci se reflète dans le fait que je ne me suis pas permise de jouer. C'était le métallophone, qui incarnait ses-mes frères et sœurs qui occupaient toute la place dans la famille, pendant cette phase. La maladie a imposé à la famille une pause : le père, les autres enfants, toute la famille ont été obligés d'écouter l'enfant malade-piano : tous les autres instruments se sont arrêtés à l'arrivée tragique du piano. La seule personne qui a pu me-l'accompagner dans ma-sa maladie au tout début, quand la situation était très difficile, était la mère-tambourin, qui s'est manifestée par un jeu discret mais stable et répétitif. Quand le problème a pu diminuer progressivement et l'enfant malade a commencé à retrouver un certain équilibre, presque exclusivement par ses propres forces, la famille a retrouvé un nouveau rythme, mais le soliste mélodique avait changé : toute la famille-musique tournait maintenant autour de l'enfant malade-piano, qui a réussi à occuper la place qu'il n'arrivait pas à occuper auparavant. C'est comme si l'enfant malade avait besoin de la maladie pour avoir une place dans la famille. Et quelle place, la place centrale du soliste! L'analyse de mon contre-transfert dans ce jeu musical m'a montré que cet enfant, qui était la cinquième de sa famille, n'existait pas avant la maladie, et qu'il avait fallu qu'elle tombe malade pour avoir l'attention de la famille et une place en son sein.

Nous pouvons noter à ce point la quantité d'informations et d'émotions que nous retrouvons dans la musique de notre musicodrame, mais aussi dans l'analyse transfert-contre-transférentielle du jeu musical. Il s'agit d'un transfert de son groupe interne "famille" sur notre groupe musical, avec toutes les connexions transférées, traduisant avec une grande précision les relations des membres de la famille entre eux. Ce sont des informations très importantes sur notre patiente, auxquelles nous n'avons aucun accès par le code verbal auparavant, et qui se sont manifestées d'une façon brute et massive dans le jeu musical.

Dans les mois qui ont suivi, Aïsha a commencé à s'exprimer à travers une série de dessins, pendant l'écoute musicale, dans la première phase du Musicodrame Analytique. Les dessins étaient toujours «enfantins» et souvent avec des soleils, des cœurs et des petits nuages qui nous montraient un côté «tout va bien» enfantin, un déni de tout danger, peur ou menace. C'est comme si elle voulait rester enfant, malgré ses 19 ans.

Très vite, elle a commencé à nous montrer le cœur de sa pathologie, symbolisée en figures dans ses dessins. A l'écoute de «Gymnopédie» de Satie⁹⁷⁰ elle dessina un couple amoureux dans une barque, des gros requins sous la barque montrant un danger latent dont le couple n'était pas conscient. Comme nous avons eu d'autres dessins par la suite montrant un couple amoureux qui se sépare violemment, nous avons pensé qu'il s'agissait d'une représentation en images de sa séparation avec son père aimé à l'âge de 9 ans. Des projections, donc, des événements traumatiques de son enfance.

Aïsha, dessin No. 1



Lors d'une séance suivante, j'ai choisi d'amener à l'écoute des percussions japonaises «Kodo»⁹⁷¹ ; une musique qui évoque bien l'agressivité et la force. L'art du groupe "Kodo" est presque un art martial "musical", et ses musiciens, que j'avais vu jouer en concert, exécutent leur partition avec une discipline et une force quasi militaire. Sans doute, ai-je amené cette musique par association à son père militaire. Je ressentais, également, qu'il y avait une agressivité extrême dans cette patiente, qui s'exprimait envers elle-même à travers sa maladie, et je voulais travailler sur cet aspect de sa pathologie. La tonalité affective d'agressivité et de force fut bien présente aussi dans les autres productions artistiques du groupe. Quant à elle, elle dessina une scène complètement liée à ses troubles, que j'ai appelé un "*rituel de passage dans l'âge adulte*" (Dessin No 2), qui se passait selon elle "*dans une tribu en Afrique*". Il s'agissait, là, d'une projection de sa

⁹⁷⁰ Ecoute cd annexes, titre No 4: Eric Satie - Gymnopédie 3, Arrangement pour Orchester par C. Debussy

⁹⁷¹ Ecoute cd annexes, titre No 5 : Ensemble Kodo-Lion, in album Kodo, "*Irodori*", comp. Leonard Eto, 1990. L'inspiration de la composition vient de l'art traditionnel japonais de percussions de la région de Tohoku, dans le nord-est du Japon

réalité psychique en tant que patiente souffrante, entourée par sa famille mais aussi par les soignants.

Aïsha, dessin No 2



Dans ce dessin, on voyait un pauvre personnage, «la victime», qui devait passer le rituel à genoux devant un totem, les gens de la tribu jouant des percussions et criant autour de lui avec un ton agressif et le magicien de la tribu allumant un cigare — Aïsha avait précisé que ce dernier savait que «*tout ça, ce n'est que des mensonges*». La symbolisation du personnage victime avec elle nous paraît évidente. Elle a été forcée de faire un passage violent vers la vie adulte à 9 ans, suite au départ de son père, et personne de sa famille ne l'a aidée, elle a été toute seule face à cette difficile épreuve que sa propre famille lui a imposée. Sur le dessin, la famille-tribu est assez sadique avec elle en regardant le rituel et en poussant des cris. Le magicien pourrait être le psychiatre, qui sait que "*tout ça*" (les TOCs) n'est que l'apparence d'une réalité psychique beaucoup plus souffrante ; cependant, dans la façon dont elle percevait les choses, même s'il paraît puissant il n'arrive pas vraiment à l'aider. Le totem, le vrai «dieu» puissant devant qui le

personnage se plie, sont ses propres rituels, destinés à son «dieu» interne, menaçant et prêt à la punir, pour l'apaiser et éviter qu'il ne lui envoie des malheurs. La mise en musique dans le musicodrame a été impressionnante : elle m'avait mise encore une fois dans le rôle de la victime, pour voir comment j'allais réagir avec tout ce que je devais subir. Il s'agissait encore une fois d'une identification projective. Le groupe m'avait vraiment «torturée» musicalement avec des coups de percussions violents et agressifs, et elle-même avait verbalisé à la fin qu'elle aurait voulu que ma «torture» dure plus longtemps, révélant un aspect sadomasochiste de son trouble. Rappelons d'ailleurs que, pour Freud, "*un sadique est en même temps un masochiste.*"⁹⁷². Mon contretransfert, en jouant musicalement le rôle qu'elle m'avait attribué, m'avait indiqué aussi des informations importantes. Je ne me suis sentie l'envie de jouer d'aucun instrument musical pendant cette improvisation, j'ai seulement utilisé mon corps : ma voix et mes pieds. Au début du musicodrame et pendant la phase où les percussions lançaient des coups violents contre moi, je ne faisais que des tapements de pieds, comme si je courrais — mais à un moment donné, un cri, un hurlement terrible était sorti de ma bouche. Ils ne se sont pas arrêtés, ils ont continué la torture sonore. Il y avait un plaisir masochiste de ma part, à être toute nue au centre de leurs coups de percussions et, de leur part, un plaisir sadique à effectuer ce rituel de torture. Je sentais, encore une fois, qu'en tant que «victime», j'étais au centre de toute la scène, donc la plus puissante. Je me suis demandé encore une fois si telle ne serait pas sa place, en tant que «malade», dans sa famille; elle est toute puissante et elle manipule finalement toute la famille. La totalité de l'enregistrement sonore de cette séance a été malheureusement perdu à cause de problèmes techniques, je n'ai pu sauvegarder qu'un petit passage de cette musique improvisée⁹⁷³.

Ensuite, dans les mois qui ont suivi, Aïsha nous a fait des dessins importants qui montraient des scènes de séparation : le premier, pendant l'écoute du compositeur italien Angelo Bandalamenti⁹⁷⁴, montrait une fille que son amoureux quittait; son cœur brisé, elle criait «*non, ne me laisse pas toute seule*». Il s'agissait là d'une projection claire de l'événement traumatique majeur de son enfance.

⁹⁷² Freud S. (1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Gallimard, Paris, 1987, p. 71

⁹⁷³ Ecoute cd annexes, titre No 6 : Musicodrame Aïsha, Le rituel

⁹⁷⁴ Ecoute cd annexes, titre No 7 : Angelo Bandalamenti - Musique du film "The Comfort of Strangers", Main title (1990)

Aïsha dessin No. 3



La question incestueuse était tellement évidente à travers ce dessin, qu'il m'a paru que ses défenses baissaient considérablement et que c'était le moment de suggérer une interprétation. La patiente l'appelait, presque. Je lui ai demandé qui était cette fille, quel était son rapport avec elle, et nous avons évoqué le fait que pour une petite fille son père est l'homme le plus important au monde. Elle a répété mes paroles plusieurs fois, comme si elle le disait encore et encore à elle-même. Mon explication a donné sens à ce qu'elle ressentait, elle a "légitimisé" l'histoire incestueuse et l'interdit qui l'accompagnait, il n'y avait donc plus besoin de mobiliser ses mécanismes de défense pour se cacher de cette réalité. Puisque "*pour une petite fille son père est l'homme le plus important au monde*", elle s'est sentie légitime d'être à la place de la femme amoureuse de son dessin. Suite à cette interprétation, qui a donné du sens, elle a pu reconnaître qu'il s'agissait d'elle-même, et que la scène qu'elle avait dessinée représentait le départ de son père. Puis, à partir de cette séance, elle a commencé à réaliser doucement qu'elle était en train de projeter ses propres problématiques dans ses œuvres dessinées ou écrites, et à proposer ses propres interprétations. Cette séance a ouvert quelque chose vers la compréhension, le sens, la guérison. Dans la suite de cette même séance, on avait joué cette séparation musicalement au musicodrame. Nous avons ainsi pu travailler sur ses sentiments suite à

cet abandon mais aussi sur ce qui s'était passé lors du retour de son père, quelques mois plus tard. Elle avait ainsi pu lui parler musicalement de ses émotions, quand il la quittait, mais aussi de sa colère et de sa joie, en même temps, quand il rentrait.

Aïsha nous a montré pendant la période de sa prise en charge des aspects clefs de sa pathologie : elle nous a dit qu'elle avait été abandonnée, qu'elle avait eu peur, qu'elle avait dû passer par un «passage à l'âge adulte» dur et violent alors qu'elle n'était pas encore prête à le faire et du fait qu'elle présentait une fixation à cet âge de son enfance ; elle était torturée par une peur intérieure, une angoisse que des malheurs aussi grands que ce traumatisme infantin pourraient lui arriver de nouveau chaque jour qui passe, et elle essayait de les éviter en pratiquant ses rituels. La forme de sa pratique — les TOCs — était influencée par son éducation religieuse, elle avait inventé une «religion à elle» avec ses propres rituels pour apaiser son dieu menaçant et l'empêcher de la «punir». Des sentiments de culpabilité et d'agressivité étaient derrière ses rituels, ainsi qu'un aspect sadomasochiste; elle prenait du plaisir en se «torturant», elle nous disait que c'était agréable quand elle s'arrachait les cheveux. Notons qu'à une certaine période de son adolescence, elle portait une perruque parce qu'elle s'était arraché presque complètement les cheveux. Nous associons ce dernier symptôme — appelé dans la psychiatrie *trichotylomanie* — avec les coutumes des femmes pleureuses, dans les *Thrinoi* de la Grèce antique : encore une fois, à travers ce symptôme, Aïsha devient une femme qui pleure son bien aimé.

Les thématiques de séparation et celles de l'agressivité sadomasochiste ont persisté pendant un an presque après le début de sa prise en charge, en se manifestant dans les productions (écrits et dessins) qu'elle créait pendant l'écoute musicale, avant de disparaître progressivement, pour donner place à d'autres thématiques plus liés aux problématiques des jeunes adultes de son âge : la sexualité, l'amour idéal, la famille, etc. (voir dessin No 4).

Aïsha dessin No. 4



A travers notre travail de Musicodrame Analytique on a pu travailler sur la prise de conscience de la réalité psychique d'Aïsha, ainsi que sur sa transformation-sublimation en musique. Aïsha a montré une bonne capacité d'évolution et de compréhension. A un moment donné elle a arrêté son chemin thérapeutique qui devenait trop profond, peut-être trop angoissant, pour reprendre plus doucement quelques mois plus tard. Elle n'était pas encore prête à se séparer de ses TOCs. Au moment où notre suivi s'est arrêté, elle les considérait nécessaires pour sa survie et, quand la thérapie touchait une réalité psychique profonde et douloureuse, elle considérait cela comme dangereux pour son équilibre actuel; elle résistait donc, en montrant une façade qui nous déclarait que «tout va bien» comme elle était habituée à le faire dans sa vie réelle. Mais elle avait fait déjà un bon chemin pendant notre suivi, où elle avait pu exprimer et prendre conscience de la plupart des sujets qui la troublaient. Restait à élaborer, à transformer. Côté sublimations, notons qu'au moment où notre suivi s'est arrêté, elle était déjà dans une très bonne voie par rapport à ses études de psychologie et qu'elle avait commencé à chanter.

4.2. Magda

Nous allons analyser maintenant une séance de Musicodrame Analytique qui a eu lieu au sein d'un groupe éducatif de musicothérapie, en Grèce. J'ai choisi de présenter ce cas, et cette improvisation musicale en particulier, dans le cadre de cette thèse parce que je trouve qu'il s'agit d'un exemple qui montre combien nous pouvons avoir accès, à travers la musique jouée par nos patients, à des informations concernant leur réalité psychique qui seraient autrement difficilement accessibles par le langage. D'un côté, je voudrais souligner à quel point le transfert du groupe interne au groupe de musique met à notre disposition des informations concrètes sur les liens et les relations du sujet à son groupe d'appartenance primaire; de l'autre côté, combien la musique, et plus concrètement la mélodie jouée par le groupe, porte en elle la vraie dimension émotionnelle de la situation décrite.

Les participants étaient tous musiciens et ils étaient 4 au total. La séance en question était la première séance de Musicodrame Analytique de ce groupe. Magda, la jeune fille sur laquelle nous allons focaliser par la suite est une jeune fille de trente ans. Nous n'avons pas beaucoup d'informations sur elle, puisqu'il s'agissait d'un groupe éducatif et non pas d'un groupe thérapeutique; il n'y avait pas d'entretien avec les participants avant d'entrer dans le groupe et, puisque il s'agissait d'un groupe de formation, les séances se sont terminées à la fin de la formation. Mais nous avons appris, dans la suite de l'atelier, que c'était une jeune chanteuse de jazz, issue d'une famille de chanteurs, qui a eu ces dernières années des problèmes vocaux d'ordre plutôt psychosomatique que physiologique. Ses problèmes vocaux l'avaient obligé à arrêter la scène et elle n'avait pas été très active professionnellement ces deux dernières années. Néanmoins, même si elle ne travaillait pas, elle n'avait pas l'air d'avoir des problèmes financiers. Elle faisait un travail d'analyse en individuel et nous avons, d'ailleurs, l'impression qu'elle venait chercher dans ce groupe quelque chose de l'ordre du thérapeutique pour ses propres problèmes, plutôt qu'une formation en musicothérapie. Nous avons appris aussi, par la suite, qu'elle souffrait d'un trouble de comportement alimentaire qu'elle nomma des "crises de boulimie", sans nous donner plus de détails cliniques. Mais nous avons découvert, à travers une histoire qu'elle a écrit plus tard dans

le travail groupal⁹⁷⁵, qu'il y a dans son fonctionnement psychique quelque chose de l'ordre d'une avidité pour les plaisirs de l'oralité, suivi d'un sentiment de culpabilité et de comportements d'agressivité-punition qui sont répétés avec compulsion envers elle-même, suite à cette avidité. Les crises de boulimie suivent ce chemin, par rapport à l'alimentation. Aussi, sa conduite consistant à "dévorer" le chant et se punir ensuite / se priver de celui-ci à travers des problèmes psychosomatiques vocaux, nous rappelle le même processus.

Freud⁹⁷⁶ a, tout d'abord, souligné le lien entre la sexualité orale et l'alimentation, mais aussi d'autres "plaisirs buccaux" comme fumer et boire. Il considère que chez les enfants qui suçotent la zone labiale est constitutionnellement renforcée et que, si le refoulement intervient chez ces personnes une fois qu'elles sont devenues adultes, le dégoût pour la nourriture et les vomissements hystériques peuvent apparaître⁹⁷⁷. Il souligne également que, pendant le stade de sexualité oral, l'activité sexuelle n'est pas encore séparée de l'ingestion d'aliments, et le but sexuel réside dans l'incorporation de l'objet. Nous avons exposé en Partie IV., chapitre 3.1.1., à ce propos, l'hypothèse de Marie-France Castarède⁹⁷⁸ que le bébé incorpore la voix de la mère comme il incorpore son lait, pour constituer ainsi l'"enveloppe vocale". Il nous semble que les problématiques psychosomatiques de Magda par rapport à la vocalisation mais aussi ses crises de boulimie, pendant lesquelles elle dévore aussi bien l'alimentation que le chant, trouvent là leur explication théorique.

Nous allons à présent décrire la première séance de ce groupe. L'écoute musicale, la première étape de notre protocole, avait commencé avec le morceau de Ross Daly "Soireci"⁹⁷⁹ qui évoque pour nous le lever du soleil, le début; c'est pour ça que nous l'avions choisi pour la première séance de ce nouveau groupe. C'est, d'ailleurs, le premier morceau du disque "Microcosmos" dont il fait partie. C'est un début doux et harmonieux. Il

⁹⁷⁵ Voici l'histoire de Magda :

"Il a croqué la pomme rouge. Elle était si délicieuse qu'il n'a pas pu se retenir, pour la manger calmement, et l'a dévorée. Puis il s'est assis sur le canapé avec la sensation de fatigue et le malaise caractéristiques, liés à son explosion boulimique. Mais peu de temps après, il a commencé à avoir faim de nouveau. Rien ne lui paraissait rationnel. Où était le sentiment de saturation suffocante qu'il avait ressenti une seconde auparavant? La prochaine scène se passe dans son estomac. Un ver danse la danse du ventre dans son ventre. Une mélodie douce le fait onduler en même temps qu'il mange la pomme déjà mastiquée qui est dans l'estomac où il habite. Quelle pomme délicieuse! Il mange, gourmand à son tour, emporté par la danse et la douce mélodie qu'on entend dans la voûte de l'estomac. Dans la chambre, notre héros mange à nouveau une pomme, d'une faim vorace, tout comme il a mangé les précédentes. Il se sent pour le moment satisfait ; mais une seconde après, le voilà affamé de nouveau..."

⁹⁷⁶ Freud S.(1905), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Gallimard, Paris, 1987, p. 106, p. 128

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 106

⁹⁷⁸ Castarède M-F., L'enveloppe vocale, *Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001

⁹⁷⁹ Ecoute cd annexes, titre No 8 : Ross Daly, Soireci (featuring : Ballake Sissoko), in album Microcosmos, 2004

s'agit d'une composition de musique modale, qui mêle les sonorités de l'Est de la Méditerranée avec la harpe malienne "kora", jouée ici par le virtuose Ballake Sissoko. L'orchestration de l'ensemble est essentiellement faite d'instruments à cordes et le rythme est un rythme binaire de marche tranquille. Je demande à tous les participants d'écrire une histoire pendant cette écoute, qui est relativement longue (10 minutes). Voici l'histoire que Magda a écrit :

"Une petite histoire. C'était l'histoire des oiseaux qui volaient d'un arbre à l'autre, mais sans tomber! Puisque le premier avait volé, les autres avaient suivi, car la peur s'était effacée par le courage et la grâce du premier. Ils prirent ça comme un jeu et ils commencèrent à voler, d'un arbre à un autre, en faisant apparaître des formes créées par leurs plumes et leurs becs. C'était comme si tout cela était une danse, qui avait comme but de ne laisser tomber aucun oiseau.

Mais un petit oiseau, le plus petit d'entre eux, a soudain perdu sa concentration et il est tombé par terre. Personne ne s'est moqué de lui, personne ne l'a méprisé. Ils ont seulement tous couru auprès de lui pour l'embrasser et ils ont continué leur jeu par terre, loin du ciel. En bas, au sol, par terre, ils ont tous continué à sauter d'un endroit à l'autre, en dessinant de nouvelles formes; avec le but, cette fois-ci, de rester par terre, en bas, sans rien laisser les emporter à voler de nouveau".

Cette histoire a été longuement commentée dans le groupe. Notons d'abord un contraste au tout début : les oiseaux qui volaient d'un arbre à l'autre *mais sans tomber!* Les oiseaux, naturellement, ne tombent pas mais pour ces oiseaux apparemment le fait de voler était plus difficile. Encore, toute leur "danse" de vol entre les arbres avait comme but de ne laisser tomber aucun oiseau — comme si ce danger de tomber était là à tout moment. La nature d'une "tribu" d'oiseaux très harmonieuse et solidaire a aussi été commentée, et le rapprochement entre elle-même et l'oiseau qui est tombé a été fait également par les membres du groupe. Ils ont remarqué aussi le fait que toute la tribu a préféré rester par terre pour toujours, et faire donc quelque chose qui est contre sa nature, au lieu d'essayer de trouver des alternatives pour aider le petit oiseau à voler ou pour l'amener de nouveau vers le ciel par exemple. Quand nous lui avons demandé quelles étaient les émotions du petit oiseau qui est tombé, elle n'évoque à aucun moment la tristesse ou quelque chose d'analogue. Elle dit juste qu'il s'est vite adapté à sa nouvelle réalité.

De notre côté, nous voyons dans la symbolisation de son histoire qu'elle faisait partie d'un groupe d'appartenance dont la nature était de "voler haut" : c'était sa famille, les chanteurs, qui tout comme les oiseaux attribuaient au chant les propriétés d'une élévation spirituelle. Il s'agissait, encore, d'un transfert de son groupe interne "famille" à notre groupe de musicodrame. D'ailleurs, le fait qu'elle ait choisi inconsciemment les oiseaux (qui chantent!) pour symboliser sa famille (de chanteurs) nous paraît évidemment éloquent. Elle nous a dit, par la suite, que le chant était très important pour la "reconnaissance" de quelqu'un dans sa famille — pour eux, si on ne chante pas bien, on ne vaut pas grand chose dans la vie. A un moment donné, à cause de ses problèmes vocaux, elle n'a plus pu (ou voulu ?) voler haut, elle arrêta de chanter (= *elle tombe*) et c'est à ce moment où, dans son histoire, on voit son désir d'être accompagnée par son groupe d'appartenance. Elle avait peur d'être méprisée par eux — peut-être l'a-t-elle été aussi. On voit, également, son désir de créer une nouvelle vie "par terre", dans un nouveau milieu pas si "élevé" que le précédent mais qui peut être aussi créatif (= "*en dessinant des nouvelles formes*"). Les autres oiseaux, dans son histoire, n'ont aucun désir de voler de nouveau mais au contraire restent là, à créer une nouvelle vie auprès d'elle. C'est peut-être ce qu'elle aurait demandé de son groupe d'appartenance. Aussi : avait-elle un réel désir de voler-chanter ? Ceci n'est pas certain, puisqu'il n'y a aucun effort pour se relever dans son histoire, une fois qu'elle-oiseau tombe par terre : au contraire, elle profite de cette chute pour créer une autre vie par terre.

Cette histoire a été jouée en musicodrame. Magda a distribué les rôles : tous les participants sont la tribu d'oiseaux. Elle donne à Gina (une jeune fille belle, séduisante et créative) le rôle de l'oiseau qui vole en premier et à Aris (un jeune homme fin, musicien) le rôle de l'oiseau qui tombe. Une identification d'elle-même avec ce jeune homme est apparente en premier lieu mais son transfert n'est pas aussi simple. A moi, elle donne le rôle de la tribu d'oiseaux, qu'elle donne aussi à elle-même : nous avons le même rôle. Transfert fraternel ? Sur le moment, je me sens un peu "dévalorisée" par ce rôle, comme si elle ne me donnait pas ma place de thérapeute dans le groupe en refusant de m'adresser un transfert central. Mais par la suite, je me rends compte que le groupe (mon rôle) est, pour elle, le lieu du transfert d'une figure maternelle toute puissante qui a le pouvoir de tout guérir. De plus, en me donnant le rôle qu'elle réserve pour elle-même, elle s'identifie quelque part à moi. Si on tient compte du fait que je suis chanteuse, qu'elle connaît mon parcours et que c'est par estime pour ce parcours qu'elle a choisi de venir

dans mon groupe, c'est peut-être une raison de plus pour s'identifier à moi — mais pas directement — de façon camouflée, par diffraction!

Les "rôles" choisissent leurs propres instruments : Magda prend une harpe malienne "ngoni", qui ressemble à celle que nous avons écoutée auparavant. C'est un instrument grand et impressionnant, qui devient objet symbolisant le phallus souvent dans les groupes à cause de son long manche et de sa belle décoration, ainsi que de son son de cordes doux et lumineux. Moi je prends des percussions à peau, mais aussi des petites clochettes en bois et un petit tambourin à cymbalettes. Gina, qui fait le premier oiseau qui vole, prend un balafon (instrument africain ressemblant au xylophone, également très bel objet avec un son qui rappelle l'eau) et Aris, le jeune homme qui fait l'oiseau qui tombe prend un derbuka (grosse percussion originaire du Magreb) et une flûte à bec soprano.

Nous allons ensuite commenter la musique improvisée que nous avons produite dans ce musicodrame. Nous conseillons au lecteur d'écouter cette musique⁹⁸⁰, avant de continuer. Tout d'abord, nous devons noter qu'il s'agit d'un morceau improvisé assez long (14 ': 39"), produit par un petit groupe de 4 personnes qui sont tous musiciens. La musique (ainsi que l'improvisation musicale) est la langue privilégiée d'expression, pour ce groupe.

Le morceau commence avec mes clochettes en bois, des tapements; une ambiance de jungle qui se réveille est évoquée par le groupe à la réécoute de cette improvisation. Le balafon, joué par Magda-tribu, accompagné par le tambourin joué par moi-même-tribu commence la musique, mais le balafon (Gina - le premier oiseau qui vole) devient vite soliste. Assurée, elle joue une petite mélodie répétitive qui rassemble autour d'elle les autres instruments. A ce moment, nous notons la petite flûte à bec soprano ; c'est Aris-l'oiseau qui va tomber, qui entre : il-Magda entre timidement, avec des petits tremoli qui rappellent le chant d'oiseau ; il suit au début mélodiquement le balafon. Quand le rythme s'installe, à l'aide de mes percussions qui fonctionnent comme un lien pour tout le groupe, tout le monde joue ensemble dans un équilibre fin et harmonieux pendant un bon moment. Le petit oiseau, Aris, dévient soliste, avec une mélodie improvisée qu'il joue. La chute est provoqué, musicalement, par Aris même : à un moment donné, on entend la petite flûte qui glisse, tombe, casse et, impuissante, sa mélodie rappelle la voix d'un petit oiseau blessé. Une longue pause suit, un sentiment de vide. Au début, il n'y a que des sons par-ci par-là, pas de musique. Pas de lien. Puis très doucement, progressivement, la musique se reconstruit autour de la harpe malienne ngoni (Magda-tribu) qui réintroduit la

⁹⁸⁰ Ecoute cd annexes, titre No 9 : Musicodrame Magda, Les oiseaux

pulsation, dans un rythme binaire, avec un tempo lent qui rappelle un cœur qui bat lentement ou bien une marche lente et lourde. Progressivement, la harpe malienne ngoni commence à jouer une petite mélodie minimaliste — l'ambiance est lourde, le volume sonore est bas. En ce moment, Magda-tribu se met à chanter — sa voix semble réconforter, caresser, avec son chant doux d'harmonies jazzy. La flûte (oiseau blessé) commence à imiter cette voix chantée timidement, il retrouve doucement sa propre voix. Magda-tribu s'arrête, et ensuite c'est moi-tribu qui reprend le chant, puis elle se met à chanter avec moi — nous sommes deux à caresser, réconforter : la tribu soutient son membre blessé. Les voix s'arrêtent, la flûte redevient soliste, elle commence à improviser de nouveau. Puis la polyphonie reprend, avec Gina qui se joint à nous, maintenant c'est vraiment toute la tribu qui chante-caresse-réconforte. Doucement, le tempo baisse de plus en plus, ça devient de plus en plus lent et la musique s'arrête.

Dans l'analyse de mon contre-transfert, je me souviens de deux choses : combien la chute avait été choquante pour le groupe, combien cela avait été difficile de recommencer à faire quelque chose musicalement, et aussi combien j'avais ressenti l'angoisse qui pesait sur moi-tribu, ensuite, pour lever, faire remonter l'ambiance musicale du groupe : j'avais essayé de faire cela avec ma voix, quand j'ai rejoint Magda, mais ceci s'était avéré impossible. Le groupe était lourd, il y avait un corps blessé parmi nous, impossible de le lever — il avait fallu faire face à un sentiment dépressif majeur et marcher avec cette émotion jusqu'à la fin de notre improvisation.

J'ai remarqué, aussi, combien l'attribution des rôles par Magda était juste par rapport aux personnages qu'elle avait choisi pour incarner musicalement son histoire : elle a donné le rôle du premier oiseau qui vole à la jeune Gina, belle et séduisante, et celui de l'oiseau qui tombe à Aris, jeune homme fin, artiste, envahi par sa propre sensibilité. Le petit oiseau "*a perdu sa concentration...*", dit-elle, dans l'histoire. Effectivement, Aris semble assez déconcentré, vivant parfois dans une réalité propre à lui. Remarquons aussi que tous les deux ont interprété leurs rôles avec beaucoup de talent et de sensibilité. A elle-même et à moi, elle a réservé le rôle de la tribu. Celui qui accompagne, qui soutient. Un rôle très approprié à moi finalement, en tant que thérapeute. Mais elle ? Au lieu de se mettre dans le rôle du protagoniste-l'oiseau qui tombe (tout le groupe a reconnu qu'il s'agissait d'elle !), elle a choisi d'incarner la tribu qui soutient. Nous pensons qu'elle voulait incarner son désir d'être accompagnée au mieux, très tendrement et solidairement, comme elle le décrit dans son histoire. Avec son jeu, elle nous montre ce désir : c'est elle qui commence la première à accompagner, à jouer avec la harpe malienne ngoni quand le

petit oiseau se blesse, et c'est aussi elle qui est la première à le caresser vocalement. Cette improvisation est comme un rêve : la réalisation de son désir d'être accompagnée par sa famille suite à la chute.

Tout le groupe a remarqué, dans la verbalisation qui a suivi l'écoute de cette improvisation, combien la chute avait été difficile et combien le sentiment qu'on avait eu après cette blessure était lourd. Le mot "lamentation" a même été utilisé, pour désigner la musique qui a suivi la chute.

Comme j'ai expliqué au début, j'ai choisi de présenter ce cas pour montrer la discordance qui peut apparaître entre parole et musique, concernant les informations que nous avons pour notre patiente. Encore une fois, c'est la mélodie et non pas la parole qui dit la vérité et qui montre la vraie émotion de la patiente : à aucun moment de l'histoire écrite ni de l'analyse verbale qui a suivi dans le groupe on n'avait l'impression que le petit oiseau et son groupe avaient autant souffert, même si ceci aurait pu sembler logique suite à une telle chute. Il y avait un déni de cette souffrance : pourtant, je me souviens avoir posé clairement la question à Magda et que sa réponse avait été non, il n'y avait pas de souffrance, juste un changement d'état de la tribu entière, suite à cette chute. La musique vient montrer, à travers le sentiment de contre-transfert de chaque membre du groupe qui se retranscrit dans son jeu, combien l'émotion réelle était beaucoup plus profonde et triste que celle que Magda nous montrait, et se montait à elle-même aussi. Suite à cette improvisation et à sa réécoute, elle a verbalisé elle-même qu'apparemment il y avait de sa part un déni de la profondeur de la blessure, et de la tristesse qui l'accompagnait. Mais elle nous a transféré inconsciemment son groupe interne qui était profondément triste, et nous l'avons interprété fidèlement. Elle a pu prendre conscience de sa réalité psychique douloureuse, quand elle a réécouté l'improvisation du musicodrame. Elle a décidé, suite à cette séance, de s'engager dans un processus thérapeutique pour faire face à cette blessure, qui a été bouleversante pour sa vie.

4.3. Laura

Nous allons analyser maintenant la prise en charge d'une jeune patiente de 20 ans qui a duré neuf mois, au sein d'une institution, dans notre atelier de musicothérapie. Nous avons choisi de présenter ce cas parce que, outre son intérêt clinique, il démontre comment nous pouvons aménager et utiliser le protocole du Musicodrame Analytique chez des patients qui ont un accès défectueux à la symbolisation et comment, à travers notre travail, on peut les aider à tisser les deux codes, verbal et musical.

Laura était rentrée dans la clinique avec un diagnostic de psychose dépressive ayant commencé à l'aube de son adolescence; elle avait fait une tentative de suicide à 14 ans et plusieurs hospitalisations depuis. Mais nous avons eu des indications cliniques qui montrent que son histoire clinique remonte à l'aube de sa petite enfance. Pendant notre prise en charge, elle prenait un traitement médicamenteux indiqué pour un trouble schizoaffectif de type dépressif (diagnostic DSM V). Ses troubles divers ont empêché sa scolarité universitaire d'études en mathématiques et en physique, malgré ses très bons résultats scolaires : elle s'était inscrite à l'Université trois années successives, sans jamais pouvoir terminer sa première année. Le projet d'études était son projet majeur, dans lequel elle était très investie et qui l'angoissait beaucoup.

Quand nous avons commencé son suivi, elle se présentait isolée, fermée sur elle-même, avec des propos de culpabilité, une mauvaise image de soi et en même temps très angoissée de réussir par rapport à son projet d'études. Elle parlait très peu, d'une voix monotone et de très basse intensité; son visage était inexpressif et elle ne souriait jamais. Corporellement, elle était tendue, marchait avec des petits pas hésitants et elle avait un contact très froid lors de la poignée de main. Elle ne fuyait pas le regard, au contraire son regard était profond, bien qu'un peu timide. Le contenu de sa parole était également pauvre malgré le fait qu'elle ait un bon niveau de langage (d'ailleurs elle avait de très bonnes notes scolaires), comme si elle n'avait rien à dire, ou bien aussi comme si elle se méfiait un peu à dire. Il fallait utiliser diverses techniques de questions pour qu'elle parle un petit peu d'elle-même — un simple "oui" ou "non" étaient des réponses fréquentes au début de nos séances.

Laura a été prise en charge en individuel parce qu'une prise en charge en groupe aurait été très mal supportée parce qu'elle se sentait très mal à l'aise dans les groupes ;

nous avons estimé qu'une prise en charge en groupe à ce moment de son suivi aurait fini par l'interruption des soins de sa part. Son suivi a commencé difficilement, car elle n'avait pas une indication classique pour la Musicothérapie : elle n'écoutait pas de musique, chez elle il n'y avait jamais de musique. De plus, elle semblait au début peu intéressée par les sons d'instruments et complètement intimidée par le rapport au chant. Le début de sa thérapie a donc été consacré à trouver une façon de travailler qui conviendrait à ses besoins.

Après avoir essayé la musicothérapie réceptive mais aussi la musicothérapie active, j'ai remarqué qu'elle n'avait aucun rapport avec sa voix mais aussi qu'elle se liait très peu aux voix chantées qu'elle entendait en musicothérapie réceptive — elle ne réagissait pas à la voix chantée, ce qui nous avait éveillé des questions par rapport à son lien avec la mère lors de la toute petite enfance, question que nous allons développer par la suite. En ce qui concerne les instruments de musique, elle était très intimidée et très critique vis-à-vis de son propre jeu, et c'est seulement avec un «holding» musical soutenu de ma part qu'elle a pu faire quelques improvisations. Elle choisissait toujours le même instrument : un métalophone (ou, parfois, un xylophone), d'une sonorité douce, infantile et enveloppante. Elle avait besoin de cette enveloppe sonore, qu'elle trouvait là. J'ai trouvé aussi intéressant le fait qu'elle cherchait une enveloppe sonore plus du côté d'un instrument inanimé que vers la voix humaine : j'avais déjà remarqué une conduite semblable chez certains patients schizophrènes auparavant. De plus, Laura se décourageait vite, arrêtait de jouer et me regardait en me demandant «*qu'est-ce qu'il faut faire*» et moi je répondais «*jouer, prendre du plaisir, communiquer*» mais à plusieurs reprises j'ai remarqué que c'était difficile pour elle de «jouer», mais aussi de jouer avec moi. Elle était enfermée dans un jeu «autiste», sans m'entendre, il fallait que je la suive d'une façon très discrète dans sa mélodie répétitive pour qu'on puisse se lier musicalement. Ses improvisations au métalophone ressemblaient à une espèce de mélodie répétitive, avec des gestes répétitifs, qui sonnait comme une berceuse douce, c'était presque toujours la même chose. J'ai vite abandonné le rôle d'«interlocuteur» musical et je me suis consacrée au rôle d'un "holding" musical maternel, qui l'accompagnait doucement dans son propre jeu. Ceci semblait fonctionner mieux. Néanmoins, même si elle se trouvait intimidée pendant le jeu, elle avait toujours un léger sourire lors de la réécoute de ses improvisations enregistrées, surtout quand nous étions en harmonie toutes les deux — un plaisir narcissique qui était peut être plus fort que le plaisir de jouer lui-même.

Quelques mois après le début de sa prise en charge, à un moment où elle avait abandonné l'Université, elle était dans un mouvement dépressif, destructif et elle venait à nos séances très négative, résistante; à ce moment, elle m'avait demandé d'arrêter la musicothérapie — cette demande avait été suivie d'une séance très forte : je lui ai demandé pourquoi, et elle m'a dit qu'elle se sentait mal à l'aise avec les instruments, ne pouvant pas s'exprimer avec. J'ai alors encouragé cette expression de son malaise, en lui disant qu'elle était très courageuse d'oser m'en parler car, nous le savons, d'habitude elle garde sa colère pour elle et son agressivité se retourne contre elle-même. Cette façon de réagir l'a surprise. Je lui ai dit qu'on pourrait changer de méthode de travail et trouver quelque chose qui lui conviendrait mieux, et elle a accepté. Au cours de notre travail, nous avons découvert qu'elle répondait très bien à la médiation dessin pendant l'écoute musicale; nous lui avons proposé donc un réaménagement du protocole du Musicodrame Analytique, qui serait le suivant : écoute musicale, choisie par moi-même suivant des critères de transfert-contretransfert, dessin de sa part pendant l'écoute musicale, puis verbalisation sur son dessin. Si possible, quand on le pourrait, on introduirait la dramatisation/représentation musicale à travers les instruments. Elle n'a jamais accepté de chanter ou vocaliser pendant l'atelier jusqu'à la fin de sa prise en charge, qui a été imposée par l'institution à cause de sa sortie de cette dernière. Cette méthode semblait lui convenir, elle qui, comme on l'a découvert, dessinait seule depuis toute petite, alors qu'elle ne parlait que très peu. Nous avons trouvé une façon d'échanger très forte, et depuis, le contact verbal s'est beaucoup approfondi aussi. A travers l'écoute musicale, elle se laissait aller à dessiner — depuis le début, ses dessins étaient très personnels, au cœur de ses troubles; elle investissait l'espace thérapeutique clairement. Doucement, nous avons commencé à régresser vers son enfance, où on a pu travailler sur des souvenirs qui ressortaient et établir un lien patient-thérapeute important, qui n'était pas imaginable au début de sa prise en charge.

Avec cette patiente, un réaménagement du protocole du Musicodrame Analytique avait été donc nécessaire pour que nous puissions travailler. Les raisons étaient, à notre avis, liées à la qualité de son enveloppe sonore⁹⁸¹, qui étaient défaillante. Jack Doron souligne combien la question d'enveloppes psychiques est importante pour penser les états dépressifs similaires à celui de Laura. Il écrit : "*le monde externe peut déferler et envahir l'appareil psychique, affects et cognitions sont indifférenciés; dedans et dehors,*

⁹⁸¹ Anzieu D. (1985), L'Enveloppe sonore, in Anzieu D., *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 2006, p. 183-198

*objets et contenus psychiques deviennent équivalents (...) le sujet vit dans un monde sans signification, prenant appui sur le contact avec les choses et éprouvant une souffrance psychique souvent insupportable*⁹⁸². Tout d'abord, nous pensons que chez Laura l'"*enveloppe vocale*"⁹⁸³ était trouée — nous nous interrogeons si la voix maternelle a été introjectée en tant que bon objet ou non. Nous avons eu des éléments contradictoires, à ce propos, pendant la prise en charge. Nous y reviendrons. Edith Lecourt émet l'hypothèse d'une "*enveloppe sonore musico-verbale*"⁹⁸⁴ et défend que ce qui, au niveau de la mentalisation, assure la surface, la continuité et la contenance au niveau du sonore est le code. Rappelons aussi que le tissage de la membrane met en relief l'importance de la trace et de la fonction de la peau psychique comme surface d'inscription, sur laquelle Didier Anzieu a insisté. La trace est l'amorce de la formation du symbole⁹⁸⁵. C'est donc avec le code que se tisserait l'enveloppe sonore musico-verbale. L'enveloppe sonore aurait, selon Lecourt deux faces : une face verbale et une face musicale. Nous pensons que chez cette patiente la face verbale serait tissée, bien que mal, comme nous allons le voir par la suite ; mais l'enveloppe musicale, qui à notre avis correspondrait pour cette patiente aussi à l'"*enveloppe vocale*" décrite par Castarède, ne serait pas tissée du tout. Le message émotionnel codé par les intonations vocales ne passerait donc pas...la voix de la mère serait introjectée, pas ; à notre avis, la voix de la mère aurait été introjectée avec une certaine ambivalence et la pensée logique de l'enfant aurait été brouillée avec des injonctions paradoxales⁹⁸⁶. Nous allons revenir sur ce sujet.

Nous pensons que la face verbale de l'enveloppe sonore ne peut être construite correctement si la face musicale (vocale) n'est elle-même pas construite correctement : pour que le message sémantique de la parole puisse passer, la signification contenue dans le mot doit être combinée avec l'intonation, le timbre, l'intensité, etc., de la voix qui énonce : paramètres encodés dans la musique. Un éventuel défaut donc dans la face musicale (vocale) de l'enveloppe sonore aurait des conséquences aussi dans la face verbale. C'est le cas de notre patiente.

⁹⁸² Doron J., Du Moi-Peau à l'enveloppe psychique, in *Les enveloppes psychiques*, introduction à la 2ème édition, Anzieu D. sous la direction de (1987), Dunod, Paris, 2ème éd., 2003 p. 7

⁹⁸³ Castarède M-F., "L'enveloppe vocale", *Psychologie clinique et projective* 2001/1 (No 7), p. 17-35

⁹⁸⁴ Lecourt E. (1987), L'enveloppe musicale, in Anzieu D. sous la direction de (1987), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 2003, p. 235

⁹⁸⁵ Houzel D., L'enveloppe psychique, concept et propriétés, in *Les enveloppes psychiques*, introduction à la 2ème édition, Anzieu D. sous la direction de (1987), Dunod, Paris, 2ème éd., 2003 p.65

⁹⁸⁶ Anzieu D. (1975b), Le Transfert paradoxal, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No.12, p. 49-72

Laura présentait, selon nous, des défauts sévères de la face musicale (vocale) et moins sévères de la face verbale de son enveloppe sonore. Dans tous les cas, puisque l'enveloppe sonore n'est pas tissée par le code musical chez elle, l'utilisation de la musique et de son code n'est pas accessible à la patiente puisqu'il ne fait pas sens. Ceci veut dire que la phase de dramatisation musicale du Musicodrame Analytique reste pour elle difficile à aborder à ce stade. D'ailleurs, même pendant la première phase de notre protocole, nous avons noté que ses dessins étaient souvent très éloignés de la thématique de la musique proposée, et donc du message transmis par le code musical. Par contre, elle restait sensible à notre échange transfert-contretransférentielle : elle ressentait *la raison* pour laquelle nous lui proposions tel morceau et pas un autre, et elle répondait avec son dessin par rapport à notre *intention*. Comme *moi* j'étais sensible au code musical et je choisissais les morceaux que je lui proposais aussi par rapport au message sémantique qu'ils portaient, qui était lié à mon *intention* de la séance, progressivement je faisais fonction de "rêverie maternelle vocale-musicale" pour elle : par la compréhension de mon *intention*, elle attribuait aussi un *sens au code musical* que je lui proposais. J'ai essayé, comme ça, de tisser doucement, progressivement son enveloppe sonore et de lui donner accès à un code dont elle avait été privée auparavant.

Nous estimons que, chez cette patiente, une analyse trans-générationnelle est nécessaire afin de comprendre l'origine des défauts sévères de ses enveloppes sonores. Nous allons, par la suite, procéder à une telle analyse qui examine la transmission du message affectif par la voix mais aussi du message sémantique par le langage dans sa famille.

Laura venait d'une famille de quatre membres, elle avait un frère qui avait 5 ans de plus qu'elle. Au début de son suivi en musicothérapie, elle parlait peu des membres de sa famille, et elle était toujours en train de présenter tout le monde comme «*gentil*», tout en tenant des propos très dévalorisants pour elle-même. Sa mère semblait être le membre de la famille qui était le plus proche d'elle. Elle ne travaillait pas jusqu'aux 4 ans de sa fille et a ensuite repris son emploi dans l'administration. Malgré le fait qu'au début de sa prise en charge Laura la présentait comme quelqu'un de «*gentil et courageux*», nous avons appris au cours de l'année, qu'elle était finalement assez sévère, parlait beaucoup dans la maison et se montrait souvent dévalorisante. Le contact corporel et les rapports tendres étaient rares avec elle, comme aussi avec les autres membres de la famille. Nous avons aussi découvert qu'elle-même venait, de son côté, d'une famille avec un père militaire, sévère et strict, et une mère vietnamienne, décrite gentille et souriante, amenée en France

par son mari, qui a eu dix enfants et n'a pas pu transmettre sa langue à ses enfants. Cette origine vietnamienne semble être plus ou moins «cachée» dans la famille, car au début de la prise en charge j'avais posé à Laura la question sur ses origines et elle avait nié toute origine non française.

Nous pensons qu'il est utile à ce moment de présenter un dessin qu'elle avait fait sous l'écoute de la composition "Houdetsi"⁹⁸⁷ de Ballaké Sissoko et Vincent Segal, un morceau pour harpe malienne "kora" et violoncelle, que je ressentais comme tendre, doux et lumineux et que je lui avais proposé d'écouter en raison de ses qualités enveloppantes, mais aussi de la dimension du jeu qu'il évoque. Dans ce dessin (Laura, dessin No1), nous voyons notamment le grand-père militaire avec la grand-mère vietnamienne et leur fille, la mère de Laura, qui est représentée un peu plus loin. Nous notons le regard sévère du grand-père envers la grand-mère ainsi que sa posture tendue, notamment au niveau de la bouche/mâchoire, ce qui peut être lié à l'agressivité. La grand-mère vietnamienne est détendue et souriante, et la mère de Laura ressemble à sa propre mère mais elle est moins souriante et plus tendue qu'elle. Nous notons là, qu'au niveau de la posture, Laura a très souvent la même posture tendue que sa mère au niveau corporel.

Laura, dessin No 1. : " *La famille de sa mère*"



Quel serait l'environnement vocal dans cette famille? En regardant le dessin, nous avons l'impression que c'est la voix paternelle qui impose la loi d'un ton strict et sévère, et que la grand-mère vietnamienne aurait une voix plus détendue et douce. Mais la mère de Laura se serait identifiée vocalement plutôt à la voix de son père, puisque Laura la décrit

⁹⁸⁷ Ecoute cd annexes, titre No 10 : Ballaké Sissoko et Vincent Segal, "Houdetsi", in album Chamber Music, No Format, 2009

"sévère, qui parle beaucoup et est souvent dévalorisante". Pourquoi ne pas s'identifier à sa mère douce et souriante, qui est en plus du même sexe? Rappelons que la grand-mère a fait face à un interdit de transmettre à ses enfants sa langue maternelle. Comment une voix maternelle qui parle à son enfant dans une langue qui n'est pas la sienne peut-elle véritablement transmettre l'affect ? Dans toutes les langues, celui-ci est transmis plutôt par la musicalité, les intonations de la voix; de plus, le vietnamien est une langue tonale⁹⁸⁸ dont le message sémantique passe non seulement à travers le mot mais aussi à travers la musique de la langue. Cette voix maternelle ne peut pas exprimer quelque chose lié à son identité profonde, qui est sa propre langue; c'est comme s'il lui était interdit d'être soi-même. Nous pensons qu'il y a là une impasse d'accès à la signification de la langue maternelle (le vietnamien), pour la mère de Laura, mais aussi qu'il pourrait y avoir des injonctions paradoxales entre le message affectif et le message sémantique portés par la voix de la mère (en français). La langue du père, le français, devient donc la langue de la raison et la langue maternelle à laquelle elle n'a pas eu accès et qui représente l'affect, lui est interdite ; il fallait la cacher, avoir honte d'elle, la faire disparaître. La féminité, élément maternel, s'associe avec cette mère qui se caractérise par la faiblesse et dont on a honte. L'enveloppe sonore de la grand-mère introjectée par la mère de Laura est défaillante; c'est pour cela qu'elle se tourne vers le père pour s'identifier à lui, à ce niveau. Tant vocalement qu'au niveau de la pensée-langage, la mère de Laura ressemble à son père, malgré son apparence physique qui rappelle sa mère.

Quand à Laura, elle a une voix basse et monocorde, inexpressive et elle a peur de l'expression vocale, qu'elle fuit. Ceci montre la défaillance de son enveloppe vocale (la face musicale de l'enveloppe sonore). En même temps, elle acquiert bien le langage, en français, et recherche la réussite en maths et physique, domaines valorisés par sa mère et son grand-père, d'où proviennent toutes ces identifications. La face verbale de l'enveloppe sonore est acquise, mais elle est aussi défaillante, comme nous l'avons expliqué, à cause du défaut de musique.

Que se passe-t-il dans son transfert envers moi? Je suis grecque, donc d'une langue maternelle étrangère à Laura, mais que j'assume et que j'aime, contrairement à sa grand-mère et à sa mère. De plus, je suis chanteuse, donc à l'aise avec l'expression vocale et musicale qui a été bloquée chez elle... Est-ce que je ne représenterais pas pour

⁹⁸⁸ Dans les langues tonales, la hauteur tonale à laquelle le mot est prononcé (= la mélodie) change la signification du mot. Non seulement l'affect, mais aussi le message sémantique, dans le sens strict du terme, passe par la musicalité dans cette langue.

elle le refoulement familial de la langue et identité grand-maternelle et conséquemment maternelle, qui a été violemment cachée, et le côté affectif et aussi sexué que celle-ci incarne ? Effectivement, son transfert envers moi est ambigu. Elle commence notre prise en charge méfiante et ne se laisse pas facilement porter par moi. Ce ressenti transférentiel me fait penser que son affect envers sa mère pourrait être semblable, méfiant et ambigu. Et encore, ça me fait penser à ce que Piera Aulagnier écrit par rapport à la mère du paranoïaque : l'enfant a l'impression que sa mère lui cache quelque chose; elle apparaît dans une position de complaisance passive et d'insincérité fondamentale⁹⁸⁹. Est-ce que, également, la grand-mère ne serait pas suspecte de cacher quelque chose si elle ne parle pas à sa fille dans sa vraie langue ? Et qui serait le coupable pour cette "victimisation" de la grand-mère, sinon le grand-père strict et sévère ? Voilà ce que peut penser un enfant face à cet interdit de la langue maternelle. Cela ressemble à ce que Piera Aulagnier désigne comme couple parental du paranoïaque. C'est peut-être la position de sa mère ? A propos de Laura, je pense qu'il n'y a pas de paranoïa en tant que telle, mais il est certain qu'une méfiance envers moi se déclare, et qu'il y a chez elle un noyau psychotique présent depuis la petite enfance. Aujourd'hui elle est plus proche de la schizophrénie.

Nous allons à présent examiner la famille de son père et son éventuelle influence sur l'évolution de la maladie de Laura. Son père, lui, semble déprimé : Laura le décrit comme étant passif, parlant peu et parfois ne répondant même pas quand on lui pose des questions ; il aurait été souvent absent de la maison, pendant la petite enfance de Laura. Elle se souvient des manifestations de tendresse de sa part pendant cette période, mais celles-ci remontent dans un très lointain passé. Elle culpabilisait de «*ne pas pouvoir comprendre que mon père était déprimé...*», en prenant sur elle ses problèmes de santé — mais pendant son adolescence elle se sentait en colère contre lui et lui avait reproché le fait qu'il ne parle pas. Il semblait aller un peu mieux les deux dernières années. Ce père était aussi passif et ne prenait pas ses responsabilités vis-à-vis de sa propre mère — la grand-mère paternelle de Laura. Il n'a pas su protéger sa fille, Laura, de l'influence de cette grand-mère dont nous allons parler en détail.

La grand-mère paternelle semble être très importante dans la vie de Laura. Celle-ci était forcée de lui rendre des visites pendant son enfance bien qu'elle ne le voulait pas. Elle pleurait en demandant à son père de la protéger mais ce dernier ne le faisait pas. Laura a fini progressivement par ne pas s'opposer à ce qu'on lui imposait. La grand-mère

⁹⁸⁹ Mijolla-Mellor S. de, *Penser la Psychose, une lecture de l'oeuvre de Piera Aulagnier*, Dunod, Paris, 1998, p.60

semblait être intrusive et possessive; Laura dit qu'elle parlait trop — elle n'aimait pas la mère de Laura et était toujours en train de se plaindre de ses propres problèmes de santé à sa petite-fille. Laura la décrit comme «*méchante et égoïste*». Au début, elle a essayé de «porter sur elle» la grand-mère, en prenant la place que son père n'occupait pas — elle s'occupait d'elle, la rappelait, faisait des vœux pour qu'elle aille mieux... Mais comme elle n'a jamais pu exprimer ses sentiments de colère contre elle (malgré le fait qu'elle faisait des rêves, quand elle était petite, où elle pouvait lui crier dessus), pendant son adolescence cette colère s'est retournée contre elle-même : au lieu de souhaiter la mort de la grand-mère, elle a culpabilisé et a commencé à souhaiter sa propre mort. Elle dit qu'à un moment donné elle avait souhaité la mort de sa grand-mère comme seule solution possible, puis qu'elle avait changé d'avis et avait souhaité sa propre mort — c'est là qu'elle avait fait sa tentative de suicide, avec des médicaments, à 14 ans.

Nous allons présenter là une série de dessins qui montrent la relation de Laura avec cette grand-mère. Commençons par un dessin qui a marqué le transfert positif vers moi, et le véritable début de sa prise en charge qui a eu lieu après l'aménagement du protocole du Musicodrame Analytique la première fois qu'elle a demandé d'arrêter la musicothérapie. Après avoir accueilli ses sentiments, je me suis permise de lui faire une interprétation, en lui disant qu'elle répète dans l'atelier l'attitude dévalorisante et destructive envers elle-même qu'elle a à l'extérieur ("*je suis nulle, je suis moche*" etc.) et que si elle arrête là, ce serait encore une répétition de ce cycle mortifère. Elle a reconnu la vérité de mon propos mais elle ne savait pas comment faire autrement. C'est à ce moment que je lui ai proposé de changer de méthode, un réaménagement du cadre du Musicodrame Analytique pour qu'il puisse lui convenir ("trouver son identité propre..."), ce que nous avons décrit auparavant. Laura écoute donc "Gymnopédie No 1"⁹⁹⁰ d'Eric Satie lors de cette séance, qui est une musique qui évoque plutôt le calme, la détente, la tendresse, le bien-être profond, et elle dessine, pour la première fois dans notre atelier, sous l'écoute de cette musique. Paradoxalement, elle associe cela, non pas avec un état de bien-être mais avec un état de viol psychique. Comme elle a ensuite continué à associer un état de malaise à une musique évoquant plutôt le bien-être dans d'autres séances, j'en ai déduit que ceci renforce notre hypothèse d'injonctions paradoxales lors de la phase où elle avait introjectée la voix de sa mère. Le résultat serait qu'aujourd'hui elle associerait un message sémantique vocal/musical tendre avec un état affectif tendu.

⁹⁹⁰ Ecoute cd annexes No 4 : Eric Satie - Gymnopédie 3, Arrangement pour Orchestre par C. Debussy

Laura, dessin No 2. : " *La grand-mère vampire* "



Dans ce dessin, Laura désigne la grand-mère paternelle et le temps qu'elle a été obligée de passer chez elle (Laura, dessin No 2). Nous voyons là, Laura en début d'adolescence, au moment où la dépression avait commencé et où elle avait fait sa tentative de suicide. Elle est dans les bras de la grand-mère, qui se montre dans le dessin en train de la vampiriser avec ses grands ongles, en aspirant son énergie vitale. Le visage de Laura est vide et elle est prête à tomber, on dirait à mourir.

Au cours de sa prise en charge, elle a fait aussi d'autres dessins qui montraient la nature de cette relation. Dans une séance ultérieure, et suite à l'observation qu'à chaque fois que la musique est apaisante, elle produit du mortifère, j'ai choisi de lui apporter un morceau profondément triste, qui évoque le désespoir, pour voir ce qu'elle allait en faire graphiquement : il s'agissait d'un morceau minimaliste de Ketil Bjornstad et David Darling pour piano et violoncelle, appelé "The River"⁹⁹¹. La tonalité affective du dessin était cette fois proche de la musique, ce qui m'a fait penser que, peut-être, elle projetait tout simplement sur toutes les musiques son émotion déprimée, indépendamment du contenu sémantique de la musique.

Elle dessine donc une scène des "mercredis après-midi" où elle était obligée, chaque semaine, d'aller chez sa grand-mère (Laura, dessin No 3). Nous pouvons voir là, Laura avec sa grand-mère au lit, en train de regarder la télévision. C'est encore l'époque de sa pré-adolescence où elle avait fait la tentative de suicide. Son visage cette fois n'était pas vide, mais désespéré, triste.

⁹⁹¹ Ecoute cd annexes, titre No 11 : Ketil Bjornstad and David Darling, "The River IV", in album "The River", Edition of Contemporary Music, 1997

Laura, dessin No 3. : " Télé avec la grand-mère"



En verbalisant sur ce dessin, on découvre pour la première fois, et elle aussi, la colère rentrée de Laura envers sa grand-mère, qu'elle n'a pas pu exprimer et qu'elle a retourné contre elle-même : elle dit qu'à l'époque elle rêvait souvent d'elle-même en train de crier sur la grand-mère, mais qu'elle n'avait jamais osé s'opposer à elle, ni même s'opposer aux visites obligatoires chez elle toutes les semaines. A ce moment, nous commençons à envisager un travail musical dans la direction d'une expression de cette colère, à travers un jeu musical avec des percussions. Cette expression a été très difficile pour elle; elle n'osait jamais jouer fort et exprimer de l'agressivité à travers l'instrument.

Le grand frère de Laura a aussi été une figure importante pour son développement, malgré le fait qu'elle en parlait peu. Selon ses dires, elle essayait toujours de lui ressembler, de lui plaire, pour attirer son attention et pour qu'il joue avec elle, mais sans succès. Il ne s'intéressait pas à elle, il lui donnait des ordres et parfois l'agressait aussi physiquement. En même temps, il était l'enfant «préféré» de la grand-mère paternelle, qui reprochait à Laura de ne pas être «belle comme son frère», «intelligente comme lui» etc. Nous avons pu travailler sur leur relation mais aussi sur la place de Laura dans sa famille à travers une autre séance où elle est arrivée en disant qu'elle voulait arrêter nos séances, parce qu'elle ne sentait pas quoi faire, ni avec les instruments ni à travers le dessin (= difficulté de "jouer"!). C'était la deuxième fois qu'elle réclamait d'arrêter, peu de temps après sa première réclamation. Pour ma part, j'entendais derrière sa plainte un cri, même une peur de sa part, que je la quitte, à ce moment de sa maladie où elle se montrait très

destructive et où elle était en train de tout abandonner. Je l'ai rassurée, et nous avons fait ensuite une séance très riche où non seulement elle a dessiné, comme d'habitude, mais aussi joué de la musique avec moi. Cette fois-ci, je lui avais proposé d'écouter "La Traversée"⁹⁹² de Bruno Coulais, extrait de la musique du film "Le Peuple Migrateur". Dans cette musique, je ressentais "l'effort d'aller vers", apaisé par une voix féminine qui chantait, une voix de jeune fille pure et belle, c'est une musique qui évoque pour moi l'espoir et le courage...peut-être je ressentais qu'il s'agissait là de son propre effort pour traverser sa maladie et aller vers la beauté que je voyais en elle ? Au début du morceau, on entend des vagues. Elle décrit un souvenir de son enfance (Laura, dessin No 4) : elle-même à l'âge de 4-5 ans, pendant des vacances au bord de la mer, en train de grimper sur un arbre. La grand-mère paternelle est aussi là mais ne semble pas aussi menaçante que sur les autres dessins, même si le vide de son visage peut faire peur. Ce qui m'a frappé, c'était qu'il n'était pas du tout évident qu'il s'agissait d'elle dans le dessin, puisque l'enfant ressemblait à un petit garçon ! Quand je l'ai interrogée, à ce sujet, elle m'a répondu que quand elle était petite elle avait les cheveux courts, portait des habits de son frère et de ses cousins et, de plus, elle voulait ressembler à son frère et "*être un garçon*". L'aspect de déni de son sexe que j'avais déjà ressenti, ressortait là. Mais à mon avis c'était quelque chose qui remontait non seulement à la relation avec son frère mais, plus loin encore, dans l'identification de la mère de Laura non pas à sa propre mère mais à son père, comme nous l'avons déjà évoqué. Je lui propose ensuite de faire une dramatisation musicale de ce vécu d'enfance, de jouer musicalement sur le thème "jouer avec mon frère".

⁹⁹² Ecoute cd annexes, titre No 12 : "La Traversée" de Bruno Coulais, Soundtrack du film "Le Peuple migrateur", Galatee Films, 2001

Laura, dessin No 4. : *Vacances au bord de la mer*



Comme dans le protocole du Musicodrame Analytique, elle attribue les rôles et décide qu'elle même ferait son frère (qu'elle voulait imiter, pendant son enfance..!) en me laissant à moi le rôle d'elle-même (identification projective...?). Elle me donnait ainsi les aspects difficiles de son psychisme à travailler par mon propre appareil psychique, pour voir comment j'allais le faire, et se réappropriier/introjecter ensuite ces éléments. Elle choisit le xylophone pour jouer son frère, et moi-même un tambourin pour incarner elle. Nous proposons maintenant au lecteur, d'écouter l'improvisation avant de lire la suite⁹⁹³. Mon vécu, pendant cette improvisation où je jouais Laura, était que j'essayais tout le temps de jouer avec le frère mais que lui, jouait tout seul ! Pour arriver à jouer avec lui-Laura dans le Musicodrame, j'ai été obligée d'élaborer un rythme qui suivait très précisément ses gestes mélodiques, mais je n'étais pas libre de jouer, moi-même, ce que je voulais et d'être créative. Puis, vers la fin, j'ai même essayé de jouer plus fort; c'était un "appel" à l'autre, mais qui est resté sans réponse. Je pense maintenant aux mots de Laura, quand elle se plaint de ne pas avoir d'idées, ne pas pouvoir être créative dans l'atelier : effectivement, elle ne peut pas "jouer", et cette expérience remonte apparemment très loin ! Je me sentais seule pendant ce jeu, j'avais l'impression de ne pas avoir un espace propre à moi. Quand je lui ai transmis verbalement ce vécu, lors de notre verbalisation qui a suivi le jeu, elle m'a répondu que lorsqu'elle était enfant, elle essayait effectivement de tout faire comme son frère voulait : il commandait et elle exécutait, pour qu'elle puisse jouer avec lui. Suite à cette séance, ma conclusion fut que Laura n'avait pas

⁹⁹³ Ecoute cd annexes No 13 : Improvisation Laura (xylophone) - Xanthoula (tambourin)

"existé" en tant qu'enfant ; elle n'avait pas son identité propre (son identité sexuelle non plus), ni sa propre volonté... elle faisait ce que les autres voulaient pour arriver à avoir un lien affectif minime, voir inexistant, avec eux.

Ce vide d'identité me fait penser à Piera Aulagnier, qui écrit par rapport au Je du schizophrène : "*Je ne suis pas ce Je que vous voyez, je ne suis pas ce jeu que vous pouvez enfermer, exclure, interner, je suis un identifiant auquel on a imposé un identifié qui n'est pas de son œuvre*"⁹⁹⁴. Sa famille avait imposé à Laura qu'elle n'aurait pas à avoir une identité, ni une personnalité propre à elle. A plusieurs reprises on constate ceci : son identité sexuelle est niée par la mère qui l'habille comme un garçon, le père ne tient pas compte de ses demandes (qui n'existent pas, pour lui), le frère ne prend pas en compte son être pour jouer avec elle, et la grand-mère paternelle aimerait qu'elle soit comme son frère... elle même finit par vouloir être un garçon, pour être acceptée par sa famille.

Au cours de son suivi, elle nous a révélé que pendant son enfance il y avait des éléments psychotiques déjà présents. Pendant l'écoute de la composition "Les nuages", issue de l'album "Le sourire de la Joconde" du compositeur grec Manos Hatzidakis, un morceau nostalgique et joyeux à la fois, qui peut inspirer pour moi la victoire; une fête colorée, joyeuse. Ce morceau évoque chez moi aussi des mémoires passées agréables liées à mes origines, puisqu'il s'agit d'un compositeur grec. Elle se dessine, cette fois, à l'âge de 3-4 ans, où elle avait peur de ses jouets qui «*deviendraient vivants*» et qui menaceraient de la tuer, ainsi qu'une grande peur de rester seule et de s'endormir (Laura, dessin No 5). Encore une injonction paradoxale, entre la thématique musicale et le dessin.

A l'époque, sa mère l'apaisait de temps en temps, mais pas toujours car, comme Laura nous dit, elle essayait d'être «*sévère*» avec sa fille pour qu'elle arrive à grandir, à pouvoir être seule. Cette situation nous évoque la capacité d'être seul⁹⁹⁵ dont parle Winnicott : si l'enfant n'arrive pas à se consoler tout seul, il n'y a bien évidemment pas d'objet ou d'espace transitionnel possible. Cela semble être le cas pour elle.

⁹⁹⁴ Aulagnier P., *Les Destins du Plaisir. Alienation, amour, passion*, Paris, PUF, coll. "Le fil rouge", 1979

⁹⁹⁵ Winnicott D. (1958), *La capacité d'être seul*, tr. fr., Paris, Payot, 2012

Laura, dessin No 5. : *Jouets menaçants*



Une mère "suffisamment bonne" n'avait pas pu être introjectée et donc le lien avec cette mère n'est pas symbolisable au travers d'un objet transitionnel. D'où aussi l'incapacité de Laura à "jouer" la musique, à investir cet espace transitionnel, et à rester seule. A travers notre travail nous essayons d'arriver justement à cette capacité de jouer, tâche qui n'était pas facile. A la fin de cette séance, je lui ai chanté une berceuse en langue judéo-espagnole (Durme⁹⁹⁶) et je lui ai dit qu'elle a pour but «*d'accompagner les enfants à s'endormir*»; je lui ai écrit les paroles⁹⁹⁷ et je lui ai dit que quand elle se sentirait seule, elle pourrait se chanter cette chanson. Quand j'ai réfléchi ensuite sur mon association, je pense que c'était une tentative de lui donner un chant-objet transitionnel, même si cela arrivait tardivement dans sa vie. Elle l'a bien accueilli, mais n'en a pas réclamé plus que ça dans les séances qui ont suivi. Il est aussi remarquable que, inconsciemment, parmi tant de berceuses que je connais et que j'ai chanté dans ma langue maternelle, j'ai choisi à ce moment là, une berceuse que j'aime beaucoup mais dans une autre langue (que je comprends toutefois) et où la mère parle à son jeune *fil*s et rêve qu'il deviendra *médecin*... N'est-ce pas la position de la mère de Laura, que sa propre mère vietnamienne aurait apaisé avec des chansons qui ne sonnaient pas dans sa propre

⁹⁹⁶ Ecoute cd annexes No 14 : Xanthoula Dakovanou et l'ensemble Anassa, "Durme", in album "La Dame et la Barque", Paris, Quart de Lune/UVM, 2015

⁹⁹⁷ *Durme, durme hermoso hijico, durme durme sin ansia ni dolor, cierra tus lucius ojicos, durme durme con savon. De la cuna saliras (doctorico te haras), a la escola tu entraras, y alli mi querido hijico, ameldar te abezaras. (Traduction : dors, mon petit fils sans anxiété ni douleur; ferme tes yeux..tu sortiras de ton berceau et tu entreras à l'école, tu devienras médecin...dors sans douleur ni anxiété)*

langue, qui avait elle-même une identité sexuelle ambiguë à cause de sa propre identification à son père, comme nous avons vu auparavant, et qui habillait ensuite sa fille comme un garçon, tout en rêvant qu'elle(il) deviendrait scientifique? Je pense qu'à ce moment, je répondais inconsciemment à une identification projective qu'elle m'avait transmise, de sa propre mère. Pour Laura, la terreur serait restée présente pendant toute son enfance, où elle faisait des rêves où on la poursuivait pour la tuer. La solitude en effet se manifeste dans tous ses dessins où elle représente son enfance.

Nous allons maintenant présenter une série d'œuvres faites par Laura, que nous allons nommer "Narcisses". Il s'agit d'une appellation qu'elle-même a donné à ses œuvres, et que je n'avais jamais évoquée verbalement auparavant. Mais le narcissisme était un aspect présent dans notre ressenti transfert-contretransférentiel que je lui avais proposé effectivement de commenter, à travers mes choix musicaux. Laura avait répondu cette fois au message sémantique musical d'une façon très appropriée, sans injonctions paradoxales. Le premier dessin a été fait sous l'écoute du chant baroque "*Pourquoy doux rossignol*"⁹⁹⁸ du compositeur français Jean-Baptiste Bousset, chanté par une belle voix féminine soprano, qui évoque la beauté, le merveilleux. Le dessin qu'elle a fait pendant cette écoute montre «*Narcisse qui meurt*», seul, étranglé par des belles fleurs dans la forêt (Laura, dessin No 6). Dans la verbalisation qui suit, je me permets une interprétation, je lui dis que je sens que c'est elle qui meurt là ; et je lui demande quoi d'aussi beau que les fleurs de Narcisse pourrait l'étrangler ; sa réponse me surprend par la profondeur de l'analyse — elle me dit que c'est l'idéal de soi.

⁹⁹⁸ Ecoute cd No 15 : "Pourquoy doux rossignol" du compositeur français baroque Jean-Baptiste Drouard de Bousset (1662-1725), interprété par "Les Musiciens de Saint Julien", album "A l'ombre d'un ormeau"

"Pourquoy, doux rossignol, dans ce sombre séjour

M'eeveillez-vous avant l'Aurore?

Venez-vous à mon coeur annoncer le retour

Du charmant objet que j'adore?Pourquoy, doux rossignol, dans ce sombre séjour

M'eeveillez-vous avant l'Aurore?

Mais si Climaine, à mon amour trop insensible encore, Abandonne mon coeur au feu qui le devore;

Pourquoy, doux rossignol, dans ce sombre séjour

M'eeveillez-vous avant l'Aurore?"

Laura, dessin No 6. : *Narcisse qui meurt*



Dans "*Pour introduire le narcissisme*"⁹⁹⁹ (1914), Freud distingue l'idéal du moi en tant que formation intrapsychique relativement autonome, qui naît à cause de la critique que les parents exercent à l'enfant et qui substitue le narcissisme perdu de son enfance ; pour Freud, en ce temps-là, l'enfant était lui-même son propre idéal. La critique des parents est responsable de l'abandon du narcissisme de la petite enfance que Freud compare à un véritable délire des grandeurs. La critique est ensuite intériorisée sous la forme d'une instance psychique particulière de censure et d'auto-observation, qui "*observe sans cesse le moi actuel et le mesure à l'Idéal*"¹⁰⁰⁰. Dans les "*Nouvelles conférences sur la psychanalyse*"¹⁰⁰¹, en 1932, Freud présente le surmoi comme une structure qui englobe trois fonctions : auto-observation, conscience morale et fonction d'idéal. Freud lie les sentiments de culpabilité à la conscience morale et les sentiments d'infériorité à l'idéal du moi. Notre patiente présentait les deux : des sentiments de culpabilité (elle se reprochait de ne pas aider suffisamment son père, sa grand-mère, etc.) et des sentiments d'infériorité ("*je suis nulle, je suis moche*" etc.). A travers ce dessin, elle nous montre d'une façon impressionnante que ce qui la pousse vers la mort est un étranglement par un côté d'elle-même, qui est son Idéal du Moi.

⁹⁹⁹ Freud S. (1914), *Pour introduire le Narcissisme*, Payot, Paris, 2012

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 95

¹⁰⁰¹ Freud S. (1932), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1915-16, 1916-17), tr. fr. Berman A., Paris, Gallimard, 1971, p. 37-50

Laura, dessin No 7. : *La Tombe de Narcisse*



Lors de la séance suivante, après les vacances de Noël, elle se souvient très bien de ce dessin puisqu'elle dessine la suite, sous l'écoute d'un ilâhi¹⁰⁰² turc chanté par des voix de femmes (*Trio Tzane - Can yine bülbül oldu*¹⁰⁰³). Il s'agit d'un morceau dans lequel je chante aussi, qui évoque l'idéal féminin, par la beauté des voix féminines qui le chantent, mais a aussi un caractère apaisant, berçant. L'enregistrement étant polyphonique, il ne laissait pas entendre spécifiquement ma voix. Par cette écoute, c'est comme si je voulais l'apaiser, la bercer encore une fois à travers ma propre voix, sans qu'elle comprenne forcément qu'il s'agit de ma voix. Par sa structure musicale de questions-réponses et canons, aussi, il évoque le lien, le tissage. J'ai réalisé beaucoup plus tard que les paroles étaient aussi liées au chant précédent, qui avait suscité Narcisse (*Pourquoi doux rossignol*); la traduction en français du titre turc de celle-ci serait "*Mon âme est devenu un rossignol*". Son dessin montrait une tombe, une personne sans visage à côté, qui se lamente. Encore une injonction paradoxale entre la musique apaisante et l'image associée, mais encore une fois elle a compris mon *intention*, par rapport au choix du morceau, qui était liée aussi inconsciemment à ses paroles, dont je connaissais la traduction. Elle a dit que c'est l'Idéal de Soi qui est mort, et c'est une partie d'elle-même qui reste triste à ses côtés (Laura, dessin No 7).

¹⁰⁰² Ilâhi : chant religieux soufi. Can yine bülbül oldu = mon âme est devenu un rossignol

¹⁰⁰³ Ecoute cd annexes, titre No 16 : Trio Tzane, "Nêva Ilâhi - Can yine bülbül oldu", Album "Gaitani", Naïve, Paris 2010. Il s'agit d'un poème soufie de Niyazi Misri (XVIIème s.)

Elle retourne à la thématique de Narcisse quelques mois après : à l'écoute du "Cygne"¹⁰⁰⁴ du Carnaval des Animaux de Saint-Saëns, que je lui amène pour évoquer de nouveau la beauté et l'idéal, elle dessine encore une fois la mort de Narcisse. Soulignons que, encore une fois, je réalise beaucoup plus tard que j'étais en train de lui "parler de narcissisme" par la musique que je choisisais, en évoquant d'une part, le rossignol (l'oiseau avec la plus belle voix) et d'autre part, le cygne (le plus bel oiseau). A ce propos, j'aimerais souligner aussi qu'à plusieurs reprises j'ai constaté qu'il faut laisser l'intuition du thérapeute choisir les morceaux à écouter dans le Musicodrame Analytique ; cette intuition, ce choix qui se fait inconsciemment, dérive de la relation transfert-contre transférentielle avec le patient et nous donne des réponses précieuses et surprenantes de sa part.

Laura, dessin No 8. : *Narcisse meurt au bord de la mer*



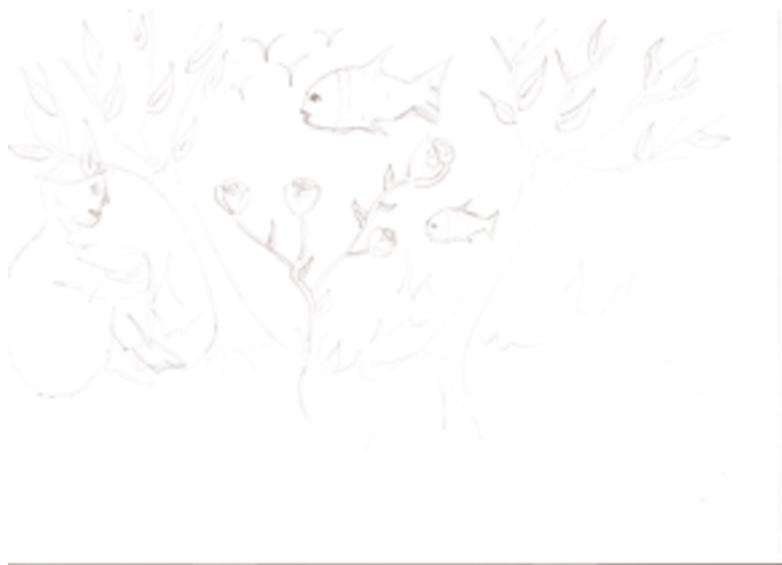
Cette fois-ci, Narcisse meurt à côté d'une mer, agitée, qui nous rappelle la mer qu'elle dessinait quand elle représentait les vacances de sa petite enfance avec sa grand-mère. (Laura, dessin No 8). Elle dit ensuite que, puisqu'elle-même ne veut pas mourir physiquement, elle doit accepter la mort de son idéal.

Je lui demande, pour cette fois exceptionnellement, de faire un deuxième dessin, en lui posant la question "*qu'est-ce qui reste, quand Narcisse meurt?*", sous l'écoute de

¹⁰⁰⁴ Ecoute cd annexes, titre No 17 : Camille Saint-Saëns, "Cygne", in "Le Carnaval des Animaux"

"*Aquarium*"¹⁰⁰⁵ de la même œuvre de Saint-Saëns. Ce morceau évoque pour moi la naissance, le nouveau, la magie de la création. Elle dessine quelque chose que je reçois comme la première œuvre apaisante, libre de poids morbide depuis le début de nos séances (Laura, dessin No 9). Il s'agit d'un homme assis calmement au fond de la mer au milieu de poissons et de coraux. Je me permets une interprétation, en lui disant qu'on dirait que c'est son imaginaire qui prend vie, quand Narcisse et l'Idéal de Soi meurent. Elle est d'accord. Nous parlons ensuite de cet imaginaire, vif, beau, et je lui dis que son héros, sur le dessin, me semble être un «poète». Je lui demande si elle n'avait pas songé à faire des études d'arts plastiques et on découvre que si. C'était un rêve ancien mais qu'elle avait trop peur de prendre cette voie là, peur d'être critiquée, surtout, pour son œuvre. Quand Narcisse et l'Idéal de Soi (les études scientifiques, que les autres avaient dessinées pour elle ?) meurent, c'est son imaginaire qui se réveille, mais elle a trop peur de le laisser vivre, pour l'instant.

Laura, dessin No 9. : *Aquarium*



A partir de cette séance, elle commence à faire, entre autres dessins qui tournent autour de sa pathologie, aussi des dessins qui montrent Laura en train de s'épanouir, et d'autres qui tournent autour de thématiques normales d'une jeune femme de son âge avec des rêves et des désirs (Laura en train d'étudier, un dessin inspiré d'un film qu'elle a vu, un souvenir d'école agréable, etc.). Par exemple sur le dessin No 10, sous l'écoute de

¹⁰⁰⁵ Ecoute cd annexes No 18 : Camille Saint-Saëns, "Aquarium", in "Le Carnaval des Animaux"

"Parade Finale"¹⁰⁰⁶ du Carnaval des Animaux de Saint-Saëns qui est un morceau très joyeux, elle se dessine épanouie, en train de travailler l'astrophysique.

Elle répond pour la première fois là, à la transmission affective de la joie, qui se fait ici au travers de la musique. Ses représentations graphiques commencent maintenant à se lier à la thématique de la musique proposée, à son sens. Elle commence à tisser son enveloppe vocale/musicale, et à réparer également la face verbale de son enveloppe sonore. Elle commence aussi à créer des liens avec les soignants et les autres patients de la clinique où elle se trouve hospitalisée, même si elle reste très fragile. Elle manifeste aussi une envie : celle de faire du dessin à partir de l'année prochaine et de suivre ainsi un désir qui lui est propre. C'est la première manifestation d'un désir propre à elle, qui marque la vie qui revient. Lors de notre dernière séance, suite à la prise de conscience du fait qu'elle n'a jamais pu contredire ou hausser la voix sur sa grand-mère, mais aussi sur toutes les personnes qui l'ont opprimée, je lui propose d'essayer de faire ça avec une percussion. Elle accepte et elle prend une percussion avec laquelle elle essaye de jouer fort, de taper, pour la première fois. Ce n'est pas facile pour elle, mais c'est une première voie d'expression de son agressivité, jamais exprimée pour elle jusqu'à présent, à part contre elle-même. Notre travail commence à porter des fruits. Mais sa thérapie nécessite encore du temps, bien plus de temps que celui dont nous disposons. La prise en charge est malheureusement interrompue par sa sortie définitive de la clinique, neuf mois après son début.

Laura, dessin No 10. : *Travailler l'astrophysique*



¹⁰⁰⁶ Ecoute cd annexes No 19 : Camille Saint-Saëns, "Parade Finale", in "Le Carnaval des Animaux"

5. Conclusions

Le Musicodrame Analytique est donc une méthode de thérapie analytique à médiation artistique qui combine la musicothérapie active et réceptive, mais aussi le dessin, l'écriture et le jeu théâtral. Il peut s'appliquer tant en individuel qu'en groupe. Il s'inscrit dans la pensée psychanalytique à travers l'analyse transfert-contretransférentielle, qui intervient à plusieurs étapes de son protocole : le choix des musiques pour l'écoute musicale, l'attribution des rôles aux membres du groupe, le choix des instruments à utiliser pour le musicodrame et, surtout, ce qui s'échange entre les membres du groupe pendant le jeu musical improvisé. Dans le cas où nous travaillons en groupe, notons que tous les transferts spécifiques de la situation groupale, mais aussi tous les phénomènes de dynamique groupale décrits dans l'analyse classique de groupes peuvent avoir lieu.

En se basant sur le fait qu'il y a du sens dans le discours musical, nous analysons celui-ci pour comprendre les niveaux préconscients et inconscients de l'appareil psychique de nos patients. Le protocole utilise l'alternance de plusieurs codes de représentation, allant des représentations musicales aux représentations verbales et aux représentations d'images, ce qui facilite l'expression d'un plus grand nombre de patients qui peuvent être inhibés dans un de ces codes et plus à l'aise dans l'autre. Le fait d'utiliser le code musical, moins maîtrisé que le code verbal, facilite la levée des défenses de résistance et nous arrivons plus vite au matériel inconscient que les thérapies verbales classiques. Le fait de dramatiser la situation à travers la musique amène un travail précis sur la problématique de nos patients qui se trouvent face à leurs peurs, angoisses, conflits et espoirs, dramatisés musicalement.

La musique étant un excellent moyen pour l'expression des affects, ce protocole se montre très utile pour obtenir leur expression, mais aussi pour reconnaître les états affectifs censurés par le moi de nos patients.

La réécoute de l'enregistrement sonore amène un travail supplémentaire sur le contact avec la réalité.

Enfin, le fait de proposer à nos patients un autre destin "créatif" pour l'expression, puis la sublimation, de leurs pulsions à travers la création musicale fait du Musicodrame Analytique un outil précieux à la thérapie.

Le Musicodrame Analytique peut s'appliquer cliniquement tant sur les pathologies névrotiques que psychotiques. Pour les névroses, il accélère le travail d'analyse, puisqu'il passe par un code autre que le langage verbal, où moins de résistances sont mises en place par le sujet : le code musical. Le travail comprend l'analyse transfert-contretransférentielle et aussi l'analyse sémantique du contenu musical joué pendant le musicodrame.

Pour les psychoses, notre travail ne passera pas tellement par l'analyse du contenu sémantique de la musique, comme cela se passerait chez les patients névrosés, parce que la face musicale de l'enveloppe sonore musico-verbale est souvent défectueuse chez ces patients, comme d'ailleurs aussi sa face verbale. Pour eux, nous allons plutôt viser à la création d'une néo-symbolisation dans le sonore, afin de représenter des expériences qui n'ont pas pu être symbolisées auparavant. Cette symbolisation passera d'abord par des *sonogrammes*, dans l'espace du primaire (Aulagnier), donnera ensuite des "*structures musicales de fond*" dans l'espace psychique du secondaire (Aulagnier), et enfin des structures musicales plus élaborées pendant l'improvisation musicale du musicodrame qui aura lieu par le groupe et qui appartiennent à l'espace psychique du secondaire (Aulagnier). C'est ainsi que, comme nous l'avons démontré dans le cas de Laura, nous allons essayer de tisser les deux côtés de l'enveloppe sonore musico-verbale dont parle Edith Lecourt.

Dans le cas de pathologies où la symbolisation par le code verbal est défectueuse, comme cela se passe chez certains patients alexithymiques qui utilisent, par exemple, la somatisation, le Musicodrame Analytique peut aussi être très utile afin de lier l'affect, représenté par la mélodie en musique, et le mot du langage verbal qui le décrit.

Enfin, le Musicodrame Analytique travaille dans une direction de liaison entre les différents codes de figuration / représentation de la pensée humaine et favorise ainsi la néo-symbolisation.

ANNEXES

Dans ces annexes nous avons inclus, avec l'accord de notre directrice Pr. Sophie de Mijolla-Mellor, certains extraits musicaux. Le but serait de mieux comprendre l'application du Musicodrame Analytique, que nous avons décrit dans la Partie V de notre thèse. Nous estimons que ces extraits sont indispensables afin que le lecteur puisse suivre notre analyse, dans le corps du texte écrit.

Dans le cd, le lecteur trouvera donc :

- A. Les extraits musicaux que les patients ont écoutés pendant la première phase du Musicodrame Analytique. Les patients ont dessiné ou écrit une histoire, pendant cette écoute.
- B. Les enregistrements de l'improvisation musicale de la phase du musicodrame qui a suivi ces écoutes, respectivement. Nous considérons ces extraits musicaux comme des représentations, dans le code du sonore, de la pensée de nos patients et nous les exposons tout comme nous exposons leurs dessins ou leurs écrits.
- C. L'improvisation sur clavier de Fannie, que nous analysons en Partie III. chapitre 3.5.

CD1 - playliste :

1. Fannie - Improvisation sur clavier
2. Ennio Moricone - Musique du film Cinema Paraíso, Theme final, Les films Ariane, 1988
3. Musicodrame Aïsha : L'accident
4. Eric Satie - Gymnopédie 3, Arrangement pour Orchestre par C. Debussy
5. Kodo, "Lion" , in album Kodo, "Irodori", composition de Leonard Eto, 1990
6. Musicodrame Aïsha : Le rituel
7. Angelo Bandalamenti - Musique du film "The Comfort of Strangers", Main title, 1990
8. Ross Daly, Soireci (featuring : Ballake Sissoko), in album Microcosmos, 2004
9. Musicodrame Magda : Les oiseaux
10. Ballaké Sissoko et Vincent Segal, "Houdetsi", in album Chamber Music, No Format, 2009
11. Ketil Bjornstard and David Darling, "The River IV", in album "The River", Edition of Contemporary Music, 1997
12. Bruno Coulais, "La Traversée", Musique du film "Le Peuple migrateur", Galatee Films, 2001
13. Improvisation Laura (xylophone) - Xanthoula (tambourin)
14. Xanthoula Dakovanou et l'ensemble Anassa, "Durme", in album "La Dame et la Barque", Paris, Quart de Lune/UVM, 2015

CD2 - playliste :

1. Jean-Baptiste Drouard de Bousset, "Pourquoy doux rossignol" , interprété par "Les Musiciens de Saint Julien, François Lazarevic, in album "A l'ombre d'un ormeau", Alpha Productions, 2007
2. Trio Tzane, "Nêva Ilâhi - Can yine bülbül oldu", Album "Gaitani", Naïve, Paris 2010
3. Camille Saint-Saëns, "Cygne", in "Le Carnaval des Animaux"
4. Camille Saint-Saëns, "Aquarium", in "Le Carnaval des Animaux"
5. Camille Saint-Saëns, "Parade Finale", in "Le Carnaval des Animaux"

Bibliographie

- Abella A., Contemporary art and Hanna Segal's thinking on Aesthetics, *Int. J. Psycho-Anal.* 91(1), 2010, p. 163-181
- Abrahams R., Gerhardt K., The Acoustic Environment and Physiological Responses of the Fetus, *Journal of Perinatology*, 2000; 20, p.30-35
- Aksoy B., Ottoman Classical music and the art of Improvisation, in *Gazeller II, Ottoman-Turkish Vocal Improvisations livret*, Kalan, Istanbul, 1997
- Andreoli E., Bennett C., Carpenter C., Plum F., *Cecil Essentials of Medicine, fourth edition*, Saunders, Philadelphia, Pennsylvania, 1997
- Anzieu D. (1975a), *Le groupe et l'inconscient, l'imaginaire groupal*, Paris, Bordas, 1981
----- (1975b), Le Transfert paradoxal, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No.12, p. 49-72
----- (1976) L'enveloppe Sonore du Soi, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, No 13, 1976
----- (1981) , *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981
----- (1985), *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985
----- (1987), Les signifiants formels et le Moi-peau, in *Les enveloppes psychiques* (ouvrage collectif), Paris, Dunod, 1987, p. 1-22
- Archer J., The influence of testosterone on human aggression, in *British Journal of Psychology*, 82 (Pt 1), 1991, p. 1-28
- Arom S., L'aksak, principes et typologie, *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 17/2004 "Formes Musicales", p. 11-48
- Assabgui J., *La musicothérapie*, Paris, J. Grancher, 1990
- Assoun P-L., *Leçons psychanalytiques sur le transfert*, Ed. Economica, Paris, 2011
- Aulagnier P., *Les Destins du Plaisir. Alienation, amour, passion*, Paris, PUF, coll. Le fil rouge, 1979
- Aziz-Zadeh, I. et al, Laterisation of the human mirror neuron system. *Journal of Neuroscience*, 26, 2006, 2964-2970
- Bajoria R. et al, Permeability of human placenta and fetal membranes to thyrotropin-stimulating hormone in vitro, in *Pediatric research*, No 43, 1998, p. 621-628
- Baumeister, R.F. & Leary M.R., The need to belong : desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychol. Bull.* 117, 497-529 (1995).
- Bejerano A., Résistance et transfert dans les groupes, in Anzieu D. et al, *Le travail psychanalytique dans les groupes*, 1. cadre et processus, Paris, Dunod, 1982, p. 65-140
- Bench, J., Sound transmission to the human foetus through the maternal abdominal wall, *J. Genet. Psychol.* 113, 1968, p. 85-87
- Benenzon, R., *Music Therapy Manual*, C.Thomas, Springfield Illinois, 1981
- Birraux A., Le sujet et l'autre : le narcissisme, in Miljolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, sous la direction de, *Psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 379-431
- Blacking J., *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle, 1973

- Blood A. and Zatorre R., Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc. Natl Acad Sci. USA* 98, 11818-11823, 2001
- Bremner, J. D., Does stress damage the brain? *Biol. Psychiatry* 45, 797-805, 1999
- Brousseau A., Un jeu de musique vicieux et sublime : la musique, *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, 1979, p. 943-970
- Brower C., A cognitive theory of musical meaning, *Journal of Music Theory*, 44 (2), 2000, p. 323-379
- Brun A. (2012a), Création artistique et sublimation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 223-335
 ----- (2012b), Didier Anzieu : processus créateur et corps de l'oeuvre, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 215-217
 ----- (2012c), Sophie de Mijolla-Mellor : le choix de la sublimation, Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 233-237
 ----- (2013a), Histoire de l'utilisation des médiations dans le soin, in *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Brun A., Chouvier B., Roussillon R., Paris, Dunod, 2013, p. 10-40
 ----- (2013b), Spécificité de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques, in *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Brun A., Chouvier B., Roussillon R., Dunod, Paris, 2013, p. 122-158
- Bzdock D. et al, ALE meta-analysis on facial judgments of trustworthiness and attractiveness, *Brain Struct. Funct.* 215, 2011, p. 209-223
- Carr, L. et al, Neural mechanisms of empathy in humans : a relay from neural systems for imitation to limbic areas. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 100, 2003, 5497-5502
- Castarède M-F. (2001a), Les notes d'or de sa voix tendre. Oralité et chant, *Revue Française de Psychanalyse* 2001/5 (Vol. 65), p. 1657-1673
 ----- (2001b), L'enveloppe vocale, *Revue de psychologie clinique et projective*, No 7, 2001, p. 17-35
 ----- (2004), *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004
 ----- (2007), Métapsychologie de la voix, *Champ Psy* 2007/4 (No 48), p. 7-21
- Castellengo M., La perception auditive des sons musicaux, in Zenatti A., *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, coll. Psychologie d'aujourd'hui, 1994
- Castoriadis-Aulagnier P., *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, PUF, Paris, 1975
- Catao I., Du réel du bruit au réel de la voix : la musique de l'inconscient et ses impasses, in *Insistance No 5, Inconscient et ses Musiques*, Editions Érès, Toulouse, 2011, p. 19-33
- Chailley J. (1950), *Histoire musicale du Moyen Age*, P.U.F., Paris, 1950
 ----- (1960), La musique post-gregorienne, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960
 ----- (1971), Rythme verbal et rythme gestuel, *Essai sur l'organisation musicale du temps*, *J. Psychol. norm. Pathol.*, 1971, 68, p. 5-14
 ----- (1977), *Traité historique d'Analyse Harmonique*, Paris, Editions musicales Alphonse Leduc, 1977
- Charles-Dominique L. (2006), *Musiques savantes, musiques populaires : les symboles du sonore en France (1200-1750)*, Paris, CNRS, 2006
 ----- (2008), *La mort et le sonore dans la France médiévale et le baroque*, Frontières vol.20, No2, print. Université de Québec, Montréal, 2008
 ----- (2011), Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure, in *Insistance No 5 L'inconscient et ses musiques*, Editions Érès, 2011, p. 83-96

- Chouvier B. (2002a), Le médium symbolique, Chouvier B. et al sous la direction, *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod, 2002, p. 1-4
- (2002b), Les fonctions médiatrices de l'objet, in Chouvier B et al. sous la direction, *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002 p. 41-43
- Colet H., *Chants et Chansons populaires de la France : Romances, Rondes et Complaintes*, Garnier, Paris, 1855
- Cook N., *A guide to musical analysis*, London, Norton, 1992
- Corbin S., Musique Chrétienne des premiers siècles : les plains-chants et le chant grégorien, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 647-718
- Cornut G., *La voix*, Paris, PUF, 1983
- Cross, E.S. et al, Building a motor simulation de novo : onservation of dance by dancers. *Neuroimage*, 31, 2006, 1257-1267
- Cross I., Tolbert E., *Music and Meaning*, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxdord University Press, 2009, p. 24-34
- Dakovanou X., Anagnostopoulou C., Triantafyllaki A., *The Reflexion of Psychiatric Semiology and Symptomatology on Musical Structure : A case study of a patient diagnosed with Obsessive-Compulsive Disorder*, Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition, p. 242-247, Thessaloniki, 23-28 July 2012
- Dakovanou X. (2012), Quand l'âme chante. La voix mélodique et son pouvoir affectif, in *Revue Topique No 120*, 3/2012, Paris, L'Esprit du Temps, 2012, p. 21-37
- (2014) , Le Musicodrame Analytique : entre musique et psychanalyse, une application clinique, in *Revue Topique, No 129*, 4/2014, Paris, L'esprit du Temps, p. 69-86
- (2015)., L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore "universel", in *Revue Topique, No 132*, 3/2015, L'Esprit du Temps, Paris, p. 145-163
- Dalcroze E-J., *Le Rythme, la Musique et l'Education*, Paris, Librairie Fischbacher, 1920
- Dappreto, M. and Bookheimer, S.Y., Form and content : dissociating syntax and semantics in sentence comprehension. *Neuron*, 24, 1999, 427-432
- Darwin C. (1871), *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, Génève, Editions Slatkine, 2012
- Davies, S., *Musical meaning and expression*, Ithaca and London, Oxford University Press, 1994
- De Casper, A.J., Sigafos, A.D., The intrauterine heartbeat: a potent reinforcer for newborns. *Infant Behav. Dev.* 6, 1983, p. 19-25
- Delbe A., *Le stade vocal*, Paris, L'Hartmann, 1995
- Deleuze G., *Mille plateaux*, Paris, Ed. de minuit, 1980
- De Lucia M., Clarke S., Murray M., A Temporal Hierarchy for Conspecific Vocalization Discrimination in Humans, *The Journal of Neuroscience*, vol.30, no 33, 2010, p. 11210-11221
- Di Pellegrino, G. et al, Understanding motor events : a neurophysiological study. *Experimental brain research*, 91, 1992, 176-180
- Donnet J-L., Green A., *L'enfant de ça*, Paris, Editions de Munuit, 1973

- Doron J., Du Moi-Peau à l'enveloppe psychique, in *Les enveloppes psychiques*, introduction à la 2ème édition, Anzieu D. sous la direction de (1987), Paris, Dunod, 2ème éd., 2003, p. 1-17
- During J., *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988
- Eswaran, H., Preissl, H., Willson, J.D., Murphy, P., Robinson, S.E., Rose, J., Vrba, J., Lowery, C.L., Short-term serial magnetoencephalography recordings of fetal auditory evoked responses, *Neurosci. Lett.* 331, 2002, p. 128-132
- Fadiga, L. et al, Motor facilitation during action observation, a magnetic stimulation study. *Journal of Neurophysiology*, 73, 1995, 2608-2611
- Fausch-Pfister H., *Music Therapy and Psychodrama, the benefits of integrating the two methods*, Zeitpunkt Musik, Reichert Verlag Wiesbaden, 2012
- Fawcett, A.J. and Nicolson, R.I., Persistent deficits in motor skill of children with dyslexia, *Journal of Motor Behavior*, 27, 1995, 235-240
- Ferenci S. (1909), *Introjection et transfert*, tr. fr. Dupont J. et Gamier P., Paris, Payot, 2003
- Fernald A. et al, A cross-culture study of prosodic language modifications in mother's and father's speech to preverbal infants, in *Journal of Child Language*, No 16, 1989, p. 477-501
- Fernald A., Prosody in speech to children : prelinguistic and linguistic functions, in *Annals of Child Development*, No 8, 1991, p. 43-80
- Fifter W.P. and Moon C.M., The role of the mother's voice in the organisation of the brain function of the newborn, in *Acta Paediatrica Supplement*, 397, 1994, p. 86-93
- Fine A., Expression et aménagement du pulsionnel, in *Psychanalyse*, sous la direction de Mijolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, PUF, Paris, 1996, p. 179-208
- Fitch W.T., Hauser M.D., Computational constraints on syntactic processing in a nonhuman primate, *Science* 303, 2004, p. 377-380
- Fogassi, L. et al, Parietal lobe : from action organisation to intention understanding, *Science*, 308, 2005, 662-667
- Frith C.D. (1992), *Neuropsychologie cognitive de la schizophrénie*, trad. B. Pachoud et C. Bourdet, Paris, PUF, 1996
- Fraisse P., *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974
- Francès R., *Psychologie de la Musique*, Paris, PUF, 1972
- Freud S. (1895), «*Esquisse d'une psychologie scientifique*», in La naissance de la psychanalyse, trad. fr., Paris, PUF, 1973, p. 315-396
 -----(1887-1904), *Projet d'une psychologie, Lettres à Wilhelm Fliess*, trad. Fr. Kahn et Fr. Robert, Paris, PUF, 2006
 -----(1900), *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien, 1900 (H Ερμηνεία των ονείρων, Επίκουρος, Αθήνα, 1993)
 -----(1905), *Dora, fragment d'analyse d'hystérie*, Paris, PUF, 2006
 -----(1905b), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1987
 -----(1908), Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität, tr.fr., *La morale sexuelle culturelle et la nervosité moderne*, G.W., t. VIII, p. 195-219
 -----(1909), *Le Petit Hans*, Paris, PUF, 2006
 ----- (1910), Eine Kindheitserinnerung des Leonard Da Vinci, G.W., t. VIII, p. 127-211, tr. fr., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, p. 107-108
 ----- (1910-1918), *Contributions à la psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Quadrige, 2011
 ----- (1911), *Le président Schreber, un cas de paranoïa*, Paris, Payot, 2011

- (1913), *L'intérêt de la psychanalyse*, in *Résultats, Idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984, p. 187-213
- (1914), *Pour introduire le Narcissisme*, Paris, Payot, 2012
- (1914b), Le Moïse de Michel-Ange, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971/ aussi : Le Moïse de Michel-Ange. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 82-125
- (1915), *Pulsions et destin des pulsions*, Paris, Payot, 2012
- (1915b), *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Paris, PUF, 2013
- (1915-1923), *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1967
- (1921), *Psychologie collective et analyse du moi*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélevitch S., Paris, Payot, 1968, p. 83-176
- (1923), *Le Moi et le Ça*, in *Essais de psychanalyse*, tr. fr Jankélevitch S., Paris, Payot, 1968, p. 177-234
- (1932), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1915-16, 1916-17)*, tr. fr. Anne Berman, Paris, Gallimard, 1971
- Friederici et al. (2000a), Auditory language comprehension: an event-related fMRI study of the processing of syntactic and lexical information, *Brain and language*, 74, 2000a
- (2000b), Segregating semantic and syntactic aspects of processing in the human brain: an fMRI investigation of different word types, *Cerebral Cortex*, 10, 2000b, 698-705
- Gabrielson A., The relationship between musical structure and perceived expression, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 141-150
- Gabrielson A. and Lindström E., The influence of musical structure on emotional expression, in Juslin P.N. and Sloboda J.A., *Music and Emotion : Theory and Research*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 223- 248
- Gallese, V. et al, Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119, 1996, 593-609;
- Geissemann T., Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective, in *The Origins of Music*, ed. Mallin, Merker and Brown, Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 103-124
- Golse B., *Besoin primaire*, in *Dictionnaire International de la Psychanalyse* sous la direction de Alain de Mijolla, Pluriel, 2002, p. 212-213
- Graf M. (1910), *L'atelier intérieur du musicien*, trad. française François Dachet, Buchet/Chastel Pierre Zech Editeur, Paris, 1999
- Green A. (1972), Cannibalisme : réalité ou fantasme agi?, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1972, no 6, p. 47-50
- (1994), *Un psychanalyste engagé*, Paris, Calmann-Lévy, 1994
- (2002), *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*, Paris, PUF, 2002
- (2005), *Preface : La voix, l'affect et l'autre*, in Castarède M.F. et Konopczynski G., *Au commencement était la voix*, Eres, Toulouse, 2005
- Grunberger B., *Le narcissisme*, Paris, Payot, 1971
- Guilhot M.A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., *La Musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, ESF, Paris, 1984
- Guiliani, E., Jean-Jacques Rousseau, musicien et mélomane, in *Études Tome 416*, 2012/6
- Hari, R. et al, Activation of human primary motor cortex during action observation : a neiomagnetic study. *Proceedings of the National Academy os Sciences of the United States of America*, 95, 1998, 15061-15065;
- Haslinger, B. et al, Transmodal sensorimotor networks during action observation in professional pianists. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17, 2005, 282-293

- Hatada S., Sawada K. et al, Impaired musical ability in people with schizophrenia, *J Psychiatry Neurosci* 2014; 39(2), p. 118-26
- Headington C., *History of Western Music*, London/Sydney/Toronto, ed. Putnam, 1974
- Henver K., Experimental studies of the elements of expression in music, *American Journal of Psychology*, 48, p. 246-268
- Hepper PG, Fetal Psychology : an embryonic science, in Nijhuis JG., *Fetal behaviour*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 129-156
- Holland P.C. and Gallagher M., Amygdala-frontal interactions and reward expectancy., *Curr. Opin. Neurobiol.* 14, 2004, p. 148-155
- Houzel D., L'enveloppe psychique, concept et propriétés, in *Les enveloppes psychiques*, introduction à la 2ème édition, Anzieu D. sous la direction de (1987), Paris, Dunod, 2ème éd., 2003, p. 43-73
- Imberty M. (1976), *Signification and Meaning in Music (in Debussy's preludes pour le piano)*, Groupe de recherches de sémiologie musicale, Faculté de Musique de Montréal, Université de Montréal, 1976
 ----- (1979), *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979
- Jacobson, L. & Sapolsky, R., The role of the hippocampus in feedback regulation of the hypothalamic-pituitary-adenocortical axis. *Endocr. Rev.* 12, 118-134 (1991)
- Janata P. et al, The cortical topography of tonal structures underlying Western music, *Science* 298, 2002, p. 2167-2170
- Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983
- Johansson, B., Wendberg, E., Westing, B., Fetal heart rate response to acoustic stimulation in relation to fetal development and hearing impairment, *Acta Obstet. Gynecol. Scand.* 71, 1992, p. 610–615
- Jürgenson-Rupprecht M., Suttner K., *Das Europäische Kunstlied*, Schott, Mainz, 1979
- Juslin P., Emotional communication in music performance : a functionalist perspective and some data, *Music Perception*, 14, 1997, p. 387-418
- Juslin, P. and Sloboda, J.A., *Music and Emotion : theory and research*. Oxford, Oxford University Press, 2001
- Kaës R. (1976), *L'appareil psychique groupal*, Paris, Dunod, 1976
 ----- (1999), *Les théories psychanalytiques du groupe*, Que sais-je?, Paris, PUF, 1999
 ----- (2002), Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires, in Chouvier B et al. sous la direction, *Les processus psychiques de la médiation*, Dunod, Paris, 2002, p. 11-28
 ----- (2004), Intertransfert et analyse inter-transférentielle dans le travail psychanalytique conduit par plusieurs psychanalystes, in *Filigrame, volume 13, numéro 2*, 2004, p. 5-15
- Kalin N.H. et al, Assymetric frontal brain activity, cortisol and behavior association with fearful temperaments in Rhesus monkeys, in *Behavioural Neuroscience*, No 122, 1998, p. 286-292
- Kantorowitz J.T. et al, Amusia and protolanguage impairments in schizophrenia, in *Psychol Med.* 2014 Oct;44(13), p. 2739-48
- Kepler J. (1596), *Le secret du monde*, trad. fr. Segonds A., Paris, Gallimard, 1993
- Khalfa S. et al, Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans, *Neurosci. Lett.*, 328, 2002, p. 145-149

- Klein M. (1952), *Notes on some schizoid mechanisms*, in *International Journal of Psychoanalysis*, 27:99-110
 ----- (1968), *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1978
- Koelsch S. et al, Interaction between syntax processing in language and music : An ERP study, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17, 2005, p. 1-13
 ----- (2005b)., Adults and children processing music : an fMRI study, *Neuroimage* 25, 2005, p. 1068-1076
 ----- (2006), Brain correlates of music-evoked emotions, *Nat Rev Neurosci*, 15 (3), 2014, p. 170-180
 ----- (2007), A cardiac signature of emotionality, *Eur. J. Neurosci.* 26, 3328-3338 (2007).
- Koelsch, S., Fritz, T., Cramon, D.Y., Müller, K., & Fiederici A., Investigating emotion with music: and fMRI study. *Hum. Brain Mapp.* 27, 239-250 (2006).
- Koelsch S., Kasper E., Sammler D., Schultze K., Gunter T. and Frederici A., Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing, *Nature Neuroscience*, 7(3), 2004, p. 302-307
- Koelsch S., Walter S., Towards a neural basis of music perception, *Trends in cognitive science*, Vol.9, No 12, Dec. 2005, p. 578-584
- Kohut H., Observations on the psychological functions of music, *Journal of American Psycho-Analytic Association*, 1957, V3, p. 389-407
- Konopczynski G., Les enjeux de la voix, in Castarède M.F. et Konopczynski G., *Au commencement était la voix*, Toulouse, Érès, 2005, p. 43-44
- Kreutz et al, The effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol and emotional state, *J. Behav. Med.* 27, 2004, p. 623-635
- Kristeva J., *La parole déprimée, La voix*, colloque d'Ivry, Paris, La Lysimaque, 1988
- Lacan J. (1949), Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, in *R.F.P.*, 1949, XIII, 4, p. 449-55
 ----- (1959-1960), *Le Séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986
 ----- (1964), *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 2005
 ----- (1975-1976), *Le Séminaire, XXIII, Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005
- Lamont A., Music in the school years, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 235-241
- Laplanche J., Problématiques, t. 3, *La sublimation*, Paris, PUF, Bibliothèque de la Psychanalyse, 1980
- Laplanche J.-Pontalis B., *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, édition 2009
- Leader et al., The assessment and significance of habituation to a repeated stimulus by the human fetus, in *Early Human Development*, 7, 1982, p. 211-219
- Lecourt E. (1984), Actualité et développement de la musicothérapie, in *La musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*, Guilhot M-A., Guilhot J., Jost J., Lecourt E., Paris, ESF, 1984
 ----- (1987), L'enveloppe musicale, in Anzieu D. sous la direction de (1987), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 2003, p. 199-222
 ----- (1991), Le Dieu Pan, grand excité-exciteur, de la pulsion au psychique, *Psychologie Médicale*, 23, 6, 1991, p. 709-714
 ----- (1992), *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*, Paris, L'Hartmann, 1992
 ----- (1993), *Analyse de groupe et musicothérapie, Le groupe et le sonore*, Paris, ESF, 1993
 ----- (1994), *L'expérience musicale résonances psychanalytiques*, Paris, L'Hartmann, 1994
 ----- (2004), The psychic functions of music, *Nordic Journal of Music Therapy*, 2004, 13:2, p. 154-160
 ----- (2005), *Découvrir la musicothérapie*, Eyrolles, Paris, 2005
 ----- (2010), Le son et la musique: intrusion ou médiation?, *Le Carnet Psy*, 2010/2 (No 142), p. 36-41

- (2011), L'intervalle musical : entre l'Autre et l'autre, *Insistance 2011/2 (No 6)*, Editions Érès, 2011, p. 119-132
- Lévi-Strauss C. (1964), *Le cru et le cuit*, Mythologiques, Plon, Paris, 1964
- (1971), *L'Homme nu*, Mythologiques, t. IV, , Paris, Plon, 1971, p. 578-579
- Levitin D., *De la note au cerveau, l'influence de la musique sur le comportement*, tr. fr. Éditions Héloïse d'Ormesson, 2010
- Lheureux-Davidse C. (2007), Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix, *Champ psychosomatique 2007/4 (No 48)*, p. 185-203
- (2014), Regard, traitement de l'espace et particularités de la pensée des personnes autistes, in Amy M-D. sous la direction de, *Autismes et psychanalyses, Évolutions des pratiques, recherches et articulations*, Érès, Toulouse, 2014, p. 141-172.
- Liébert, G., *Nietsche et la Musique*, Paris, PUF, 2012
- Lieu, D. et al, Maternal care, hippocampal glucocorticoid receptors hypothalamic-pituitary-adrenal responses to stress. *Science 277*, 1659-1662 (1997)
- Lortat-Jacob, B. et Roving-Olsen, M., Argument : Musique - anthropologie : la conjonction nécessaire, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie, 171-172*, 2004, p. 7-26
- Lutz, N.P., Auditory evoked responses of the human fetus: simplified methodology, *J. Perinat. Med. 19*, 1991, p. 177-183
- Mâche F-B., The necessity of and problem of a universal musicology, in *The Origins of Music*, ed. Mallin, Merker and Brown, Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 473-480
- Mahler M., (1969), Symbiose et séparation-individualisation, in *Le Coq-Héron 2013/2 (No 213)*, p. 59-73; tr fr. Dupont J. issue de Mahler M., *On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Individuation, tome I, Infantile Psychosis*, Chatto and Windus, 1969
- Mahler, M.S., Pine, F., Bergman, A., *The psychological birth of the human infant*. Basic Books, New York, 1975
- Maiello S. (1991), L'Oracolo, Un 'esplorazione alle radici della memoria auditiva, *Analysis, Rivista Internazionale di psicoterapia clinica, Anno 2 N.3*, 1991, p. 245-268, trad. fr. *L'objet sonore. L'origine prénatale de la mémoire auditive ; une hypothèse*, *Journal de la psychanalyse de l'Enfant*, n° 20, p. 40-66
- (2000), Trames sonores et rythmiques primordiales, *Journal de la psychanalyse de l'enfant, No 26*
- Mastropieri D. and Turkewitz G., Prenatal experience and neonatal responsiveness to vocal expressions of emotion, in *Development Psychobiology, 35*, 2001, p. 204-214
- Mavridis I., The role of nucleus accumbens in psychiatric disorders, in *Psychiatriki, 2015, 2(4):282-94*
- McClellan R., *The Healing Forces of Music*, Rockport, Element Inc., 1991
- Mc Craty R. et al, Music enhances the effect of positive emotional states on salivary IgA, *Stress Med. 12*, 1996, p. 167-175
- Meier M. (1622), *Chansons intellectuelles sur la résurrection du phénix*, J-C Bailly-Gutenberg reprints, Paris, 1984
- Melikoff Sh., Préface, in Hadjibeyov U., *Leyli et Medjnun suivi de Köroghlu*, Editions l'espace d'un instant, Paris, 2002, p. 7-11

- Menon, V. & Levitin D.J., The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage* 28, 175-184 (2005)
- Meriam, A.P., *The Anthropology of Music*, Evaston, Northwestern University Press, 1964
- Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Londres, The University of Chicago, 1956
- Michel A., *Psychanalyse Freudienne du fait musical, de l'affect à l'acouée*, Autoédition André Michel, Gentilly, 1991
- Michels U., *Guide Illustré de la Musique*, Volume I, Paris, Fayard, 1988
- Mijolla A. de, *En guise d'ouverture*, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 7-17
- Mijolla-Mellor S. de (1996), Les destins du pulsionnel, in *Psychanalyse*, sous la direction de Mijolla A. de et Mijolla-Mellor S. de, PUF, Paris, 1996, p. 209-236
- (1998), *Penser la psychose, Une lecture de l'oeuvre de Piera Aulagnier*, Paris, Dunod, 1998
- (2002), *Le besoin de savoir - Théories et mythes magico-sexuels dans l'enfance*, Paris, Dunod, Psychismes, 2002
- (2002b), *Besoin de Causalité*, in Mijolla A. de sous la direction de, *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, Pluriel, Paris, 2002, p. 210-211
- (2003), Les ivresses sacrées, in *Topique No 85, Les spiritualités*, Paris, L'Esprit du Temps, 2003, p. 35-52
- (2004), *Le besoin de croire - Métapsychologie du fait religieux*, Paris, Dunod, Psychismes
- (2005), *La sublimation, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2005
- (2009), *Le choix de la sublimation*, Paris, PUF, 2009
- (2012a), Ce qu'est la sublimation pour Freud, in *Traité de la sublimation*, Mijolla-Mellor S. de sous la direction, Paris, PUF, 2012, p. 43-108
- (2012b), Ernest Jones : sublimation de l'érotisme anal, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 199-203
- (2012c), Gérard Mendel : sublimation de l'érotisme oral et sentiment artistique, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 213-214
- (2012d). de, Jacques Lacan : la sublimation de la Chose, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012 p. 206-207
- (2012e), La sublimation, entre Eros et Thanatos, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 109-170
- (2014a), *Au péril de l'ordre*, Paris, Odile Jacob, 2014
- (2014b), Le sublime wagnernien, in *Revue Topique No 128*, Paris, L'esprit du temps, septembre 2014, p. 35-46
- Mijolla-Mellor S. de et Brun A., Melanie Klein : la sublimation comme réparation, in Mijolla-Mellor S. de sous la direction, *Traité de la sublimation*, Paris, PUF, 2012, p. 184-191
- Miller, G. F., Evolution of human music through sexual selection. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, 2000, pp. 329-360
- Mithen S., *The Singing Neanderthals, the Origins of Music, language, mind and body*, London, Phoenix, Orion Books, 2006
- Molnar-Szakacs, I. & Overy, K., Music and mirror neurons : from motion to emotion, *Soc Cogn Affect Neurosci* 1 (3), Oxford University Press, 2006, p. 235-241
- Monnot M., Function of infant-directed speech, in *Human Nature, No 10*, 1999, p. 415-443
- Mueller, K. et al, Investigating brain response to music : a comparison of different fMRI acquisition schemes. *Neuroimage* 54, 337-343 (2011)
- Murooka, H., Koie, Y., Suda, N., Analyse des sons intra-utérins et leurs effets tranquillisants sur le nouveau, *J. Gynecol. Obstet.: Biologie de la Reproduction* 5, 1976, p. 367-376

- Murray E.A., The Amygdala, reward and emotion, *Trends Cogn. Sci.* 11, 2007, p. 489-497
- Narasimhan S., *Indian Music*, Veepani Center for Arts, Bangalore, 2003
- Nattiez, J-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., 1975
- Nieto, M-M., *The Titius Bode Law of planetary distances : its history and theory*, Pergamon press, Oxford, 1972
- Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982
- Ogden T-H. (1979), On projective identification, in *International Journal of Psychoanalysis*, 60 : p. 357-373
- Overy K. et al, Dyslexia and music : measuring musical timing skills, *Dyslexia* 9, 2003a, 18-36
- Overy K., Dyslexia and music. From timing deficits to musical intervention, *Annals of the New York Academy of sciences*, 999, 2003b, 497-505.
- Pardridge W.M., Mietus L.J., Transport of steroid hormones through the rat blood-brain barrier, in *Journal of Clinical Investigation*, No 64, 1979, p. 145-154
- Parncutt R. (1993), Prenatal experiences and the origins of music, in Blum T., *Prenatal perception, learning and bonding*, Leonardo, Berlin, 1993, p. 252-277
- (2006), Prenatal development, in Mc Pherson GE, *The child as a musician*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 1-31
- (2009), Prenatal development and the phylogeny and ontogeny of music, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 219-228
- Patel A.D., Language, music, syntax and the brain, *Natural Neuroscience* 6, 2003, 674-681
- Pinker S. (1997), *Comment fonctionne l'esprit*, tr. fr. Editions Odile Jacob, Paris, 2000
- Poizat M., *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.M. Métailié, 1991
- Porcarro C. et al., Fetal auditory responses to external sounds and mother's heart beat: Detection improved by Independent Component Analysis, *Brain Research*, 1101, 2006, p. 51-58
- Querleu, D., Renard, X., Boutteville, C., Crepin, G., Hearing by the human fetus? *Semin. Perinatol.* 13, 1989, p. 409-420
- Rameau J.P. (1772), *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Nabu Press, 2014
- Rank O. (1924), *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 2002
- Reik Th. (1953), *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, tr. fr. Ph. Rousseau, Denoël, 1972
- (1953), *Écrits sur la Musique*, trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 1984
- Revesz G. (1946), *Introduction to the Psychology of Music*, New York, Dover Publications, 2001
- Richards D.S. et al, Sound levels in the human uterus, in *Obstetrics and Gynecology*, 80, 1992, p. 186-190
- Rizolatti, G. and Arib, M., Language within our grasp. *Trends in Neurosciences*, 21, 1998, 188-194
- Rizolatti G. and Craighero L., The mirror-neuron system, *Annu. Rev. Neurosci.* 27, 2004, 169-192
- Rosner B.S., Doherty N.E., The response of neonates to intra-uterine sounds, *Developmental Medicine and Child Neurology*, Vol. 21, 1979, p. 723-729

- Rosolato G. (1969), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969
 ----- (1977), Les hallucinations acoustico-verbales et les champs perceptifs du corps, in *L'évolution Psychiatrique*, III, 2, 1977, p. 729-741
 ----- (1978), *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978
 ----- (1982), La haine de la musique, in Mijolla A. sous la direction de, *Psychanalyse et Musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p.153-176
- Rouchy J-C. (1980), Processus archaïques et transfert en analyse de groupe, *Connexions*, No 31, Toulouse, Érès, 1980, p. 36-60
 ----- (1998), *Le groupe, espace analytique, clinique et théorie*, Toulouse, Érès, 2008
- Rouget, G., (1980) *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard, 1990
 ----- (2004), L'efficacité musicale : musiquer pour survivre, le cas des Pygmées, in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 171-172, 2004, p. 27-52
- Rousseau J-J. (1817), *Essai sur l'origine des langues*, version électronique saisie à partir du livre Rousseau J-J. (1971), *Essai sur l'origine des langues*, édition A. Berlin, Paris, 1817 (mis en ligne par D. Banda (prof. de philosophie-esthétique à Paris I-Sorbonne)
 ----- (1838), *Écrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979
- Rousseau-Dujardin J., Génération de la musique, du côté compositeur, in Schneider M. et al, *A la musique*, Les belles Lettres, Paris, 1993
- Roussillon R., Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable, in Brun A., Chouvier B., Roussillon R., *Manuel des Médiations Thérapeutiques*, Paris, Dunod, 2013
- Rûmî D., *Odes mystiques : Divân-e Shams-e Tabrizî*, Le Seuil, Paris, 2003
- Sachs O., *Musicophilia*, Picador, New York, 2008
- Sadler T.W., Langman J., *Embryologie médicale*, 8ème ed., tr. fr. Pagès R., Groupe Liaisons S.A., 2007, p. 456-459
- Salk, L., Mother's heartbeat as an imprinting stimulus, *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 4, 1962, p. 753–763
- Sankar P., Bergman K., O'Connor T.G., Glover V., Maternal antenatal anxiety and amniotic fluid cortisol and testosterone: possible implications for foetal programming, *Journal of Neuroendocrinology*, Apr;20 (4), 2008, p. 489-496
- Sauvanet P., Nietzsche, Philosophe-musicien de l'éternel retour, in *Archives de Philosophie*, 2001/2, Tome 64, Centre Sèvres, p. 343-360
- Schaeffner A., Genèse des instruments de musique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 76-130
- Schoen M. and Gatewood E.L. (1927), The mood effects of music, in Schoen M., *The Effects of Music*, International Library of Psychology, 1999
- Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1984
- Schott-Billmann F., *Possession, Danse et Thérapie*, Sand, Paris, 1978
- Segal H. (1952), A psycho-analytical approach to aesthetics, *Int. J. Psycho-Anal.* 33, 196-207
 ----- (1947-1980), *Délire et créativité*, Paris, ed. Des Femmes, Paris, 1987
- Silverthorn U. et al, Physiologie humaine : une approche intégrée, Quatrième Edition, tr. fr. Brun J-F., Paris, Pearson Education France, 2007

- Smith C.R., Steinschneider A., Differential effects of prenatal rhythmic stimulation on neonatal arousal states, *Child Development*, Vol. 46, 1975, p. 574–578
- Smith et al., Intelligibility of sentences recorded from the uterus of a pregnant ewe and from the foetal inner ear, in *Audiology and Neuro-Otology*, 8, 2003, p. 347-353
- Sloboda J., Music structure and emotional response : some empirical findings, *Psychol. Music* 19, 1991, p. 110-120
- Steckler T., Holsboer F., Corticotropin-releasing hormone receptor subtypes and emotion - suppression of pituitary ACTH release and peripheral inflammation, in *Biological Psychiatry*, No 46, 1999, p. 1480-1508
- Stein, M.V., Koverola, C., Hanna, C., Torchia, M. & McClarty, B., Hippocampal volume in women victimized by childhood sexual abuse. *Psychol. Med.* 27, 951-959 (1997)
- Street A. et al, Mother's attitude to singing to their infants, in *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM conference*, Hanover, Hanover University of Music and Drama, 2003, p. 628-631
- Stevens C. and Byron T., Universals in music processing, in *The Oxford handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, 2009, p. 14-23
- Susman E.J. et al, Maternal prenatal, postpartum and concurrent stressors and temperament in 3-year-olds: a person and variable analysis, in *Development and Psychopathology*, No 13, 2001, p. 629-652
- Tagg P., Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L'expression musicale de l'angoisse, in J.-J. Nattiez (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, 5. L'Unité de la Musique, Arles-Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2007, p. 743-772
- Thompson W.F. and Robitaille B., Can composers express emotions through music? *Empirical Studies of the Arts*, 10, 1992, p. 79-89
- Tiby O., La Musique dans l'antiquité classique, in *Histoire de la Musique* sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pleiade, tome I, Gallimard, 1960, p. 377-452
- Tillmann B. et al., Implicit learning of tonality : a self-organized approach, *Psych. Rev.* 107, 2000, p. 885-913
- Titon J.T., Slobin M., The music-culture as a world of music, in Titon J.T., *Worlds of Music : an Introduction to the music of the world's peoples*, p. 1-15, Schirmer Books, New York, 1996
- Tomatis A., *L'oreille et le langage*, Paris, Le Seuil, 1963
- Touma H., *The music of the Arabs*, trad. Schwarz L., Amadeus Press, Oregon, 1996
- Trehub S. et al. (1993), Adults identify infant-directed music across cultures, in *Infant Behaviour and development*, No 16, 1993, p. 193-211
- (2009), Music lessons from infants, in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p.229-234
- Trehub S. and Schellenberg E., Music : its relevance to infants, in *Annals of Child Development*, No 11, 1995, p. 1-24
- Trost, W., Ethofer, T., Zentner, M & Vuilleumier, P., Mapping aesthetic musical emotions in the brain. *Cerebr. Cortex* 22, 2769-2783 (2012)
- Uddin, I.Q. et al, rTMS to the right inferior parietal lobule disrupts self-other discrimination, *Social Cognitive and affective Neuroscience*, 1, 2005, 65-71
- Vanier A., La musique, c'est du bruit qui pense, *Insistance* 2011/2 (No 6), p. 13-21

- Verdeau-Paillès J. (2004), *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Fuzeau, Paris, 2004
 ----- (2006), *Expression corporelle, musique et psychothérapie*, Fuzeau, Paris, 2006
- Vervliet F., *Sappho : Le désir*, Arléa, Paris, 2004
- Videbech, P. & Ravnkilde, B., Hippocampal volume and depression : a meta-analysis of MRI studies. *Am J Psychiatry* 161, 1957-1966 (2004).
- Vignal M. sous la direction de, *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, Paris, 2005
- Viret J., *Entre Jubilus et lamento : les affects cries, parlés, chantés*, in La Revue de Musicothérapie XXVIII, No1, 2008
- Vivès J-M. (2002), Pour introduire la question de la pulsion invocante, in *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, sous la direction de Vivès J-M., Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 5-20
 ----- (2008), *Approche psychanalytique d'une voix inouïe : une histoire des castrats*, in La Revue de Musicothérapie XXVIII, No1, 2008, p. 21-28
 ----- (2012a), *La voix sur le divan, Musique sacrée, opéra, techno*, Aubier, Paris, 2012
 ----- (2012b), *La mélo-manie ou la voix objet des passions*, Topique No 120, L'esprit du temps, Paris, 2012, p. 7-19
- Wallin N.L., Merker B., & Brown S. (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, 2000
- Warner-Schmitt, J.L. & Duman, R.S., Hippocampal neurogenesis : opposing effects of stress and antidepressant treatment. *Hippocampus* 16, 239-249 (2006).
- Winnicott D. W., (1951), Transitional Objects and transitional phenomena, In *Collected Papers : Through Padiatrics to Psycho-Analysis*, London, Tavistock Publications, 1958, p. 229-242
 ----- (1958), *La capacité d'être seul*, tr. fr., Paris, Payot, 2012
 ----- (1960), The theory of parent-infant relationship, in *Int. J. Psycho-Anal.*, 41, 1960, p. 585-595
 ----- (1968), *La Famille suffisamment bonne*, tr. fr., Paris, Payot, 2010
 ----- (1971), *Jeu et réalité*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1975
- Witliet, C. and Vrana, S., The emotional impact of instrumental music on affect ratings, facial EMG, autonomic response, and the startle reflex : Effects on valence and arousal. *Psychophysiology, Supplement*, 91, 1996
- Wolff, P.H., Timing precision and rhythm in developmental dyslexia. *Reading and Writing* 15, 2002, 179-206
- Wolfson L., *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970
- Wray A., *Formulaic language and the lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- Zappasodi, F., Tecchio, F., Pizzella, V., Cassetta, E., Romano, G.V., Filligoi, G., Rossini, P.M., Detection of fetal auditory evoked responses by means of magnetoencephalography, *Brain Res.* 917, 2001, p. 167-173
- Zarlino, G. (1558), *The Art of Counterpoint : part three of Le Istitutioni Harmoniche*, tr. angl. Marco G., Palisca C., Yale University Press, 1968
- Zenatti A. (sous la direction de) , Gout musical, émotion esthétique, in *Psychologie de la musique*, Paris, PUF, 1994
- Zuchetto G., *Terre des troubadours*, Paris, Editions de Paris-Max Chaleil / Les Presses Multimédia-Max Chaleil, 1996-1998

Bibliographie en langue grecque¹⁰⁰⁷

- Ανδριάκινα Ε., "Η διαμάχη για το ρεμπέτικο : η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους", in *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμέλεια Κοταρίδης Ν., Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σελ. 225-258
(Andriakena E., "La querelle sur le rébétiko : l'élément grec", in *Rebetes et Chant Rébétiko*, Kotaridis N. sous la direction de, Plethron, Athènes, 2003, p. 225-258)
- Αριστόξενος, Άπαντα - Αρμονικά Στοιχεία, Ρυθμικά Στοιχεία, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 'Οι Έλληνες', Κάκτος, εκδ. Οδυσσέας Χατζόπουλος, Αθήνα, 2005
(Aristoxène, Ouvres Complètes (éléments harmoniques, éléments rythmiques), éditions Kaktos, Athènes, 2005)
- Βασιλόπουλος Δ., Πάνας Μ., Καλφάκης Ν., Νευρολογία, *Επιτομή θεωρίας και πράξης*, Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδης, Αθήνα, 2003
(Vassiliopoulos D., Panas M., Kalfakis N., *Neurologie : théorie et clinique*, Editions médicales Paschalides, Athènes, 2003).
- Ηλιόπουλος Δ., *Μέθοδος Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα, 1993
(Iliopoulos D., *Méthode de musique ecclésiastique byzantine*, Athènes, 1993)
- Καστοριάδης Κ., Η Δύση, το Βυζάντιο και η σχέση μας με την παράδοση, in Παπαδοπούλου Τ., Του Κορνήλιου Καστοριάδη, Πόλις, 2000, σελ. 107-121
(Castoriadis C., L'Occident, Byzance et notre relation avec la tradition, in Papadopoulou T., *De Cornelius Castoriadis*, Polis, 2000, p. 107-121)
- Keil-Βέλλου Α, Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία, Παπαζήσης, Αθήνα, 1978
(Keil-Vellou A., Markos Vamvakaris - Autobiographie, Papazisis, Athènes, 1978)
- Κορνάρος Β., *Ερωτόκριτος*, απόδοση Αλεξίου Σ, Αθήνα, Ερμής, 2008
(Kornaros V., *Erotocritos*, Alexiou S. sous la direction de, Athènes, Ermis, 2008)
- Κουρούσης Σ., Κοπανίτσης Κ., Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά, Orpheum Phonogram, Αθήνα, 2016(Kourousis S., Koranitsis K., Milie mou Kriti ap'ta palia, Orpheum Phonograph, Athènes, 2016)
- Μαυροειδής Μ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα, 1999
(Mavroeidis M., *Les modes musicaux de la Méditerranée de l'Est*, Fagotto, Athènes, 1999)
- Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ, Αθήνα, 1998(Bampiniotis G., *Lexico tis néas ellinikis glossas*, Centre de Lexicologie, Athènes, 1998, p. 287)
- McClellan R., *Οι θεραπευτικές δυνάμεις της μουσικής*, Αθήνα, Fagotto, 1997
(McClellan R., *Le rouvoir thérapeutique de la musique*, Athènes, Fagotto, 1997)
- Hargreaves D., *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986
(*Η Αναπτυξιακή Ψυχολογία της Μουσικής*, Fagotto, Αθήνα, 2004)
- Moreno J., *Ερμηνεύοντας την εσωτερική μας μουσική – Μουσικοθεραπεία και Ψυχόδραμα*, Εκδόσεις Πρίνος, Αθήνα 2006
(Moreno J., *Acting your Inner Music - Music Therapy and Psychodrama*, Barcelona Publishers, 2006)
- Παπαδοπούλου Ε., Μουσικοκινητικά Δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008

¹⁰⁰⁷ L'index des ouvrages originaux utilisés, en langue grecque. Sous chaque texte original se trouve la traduction personnelle de son titre, en langue française.

Πλάτων, *Πολιτεία*, 398 Ε.
(Platon, *La République*, 398 Ε.)

Σπυριδάκη Γ., Περιστερή Σ., *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τόμος Γ*, Ακαδημία Αθηνών, 1968
(Spiridakis G., Peristeris S., *Chansons traditionnelles grecques, tome III*, Centre de Recherche Folklorique Grec, Académie d'Athènes, 1968)

Σπυρίδης Χ., *Η Μουσική των Σφαιρών των Πυθαγορείων, Σημειώσεις προς φοιτητές του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ*, 2012, σελ. 1-11
(Spiridis H., *La musique des Sphères des Pythagoriciens, Notes aux étudiants de Musicologie de l'Université Kapodistrienne d'Athènes*, 2012, p. 1-11)

Φρουτ Σ. (1900), *Η Ερμηνεία των ονείρων*, μετ. Λ. Αναγνώστου, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1995
(Freud S. (1900), *Die Traumdeutung*, Fischer, Taschenbuch, Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982, Studienausgabe, II, trad. gr. L. Anagnostou, Editions Epikouros, Athènes, 1995)

Ψαρουδάκης Σ., *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής : Αρμονική και Μελοποιία*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τέταρτη Έκδοση, Αθήνα, 1999
(Psaroudakis S., *Théorie de la Musique Grecque Antique : Harmonique et mélodie*, Université d'Athènes Département d'Etudes Musicales, Quatrième édition, Athènes, 1999)

Bibliographie électronique

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
<http://www.cnrtl.fr/definition/gamme> consulté le 18 avril 2017
<http://www.cnrtl.fr/definition/unisson>, consulté le 25 avril 2017

Ducange, J.-M.; « *Lénine, Staline et la musique* », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 114 | 2011, mis en ligne le 22 juin 2011, consulté le 30 juin 2017. URL : <http://chrhc.revues.org/2256>

Encyclopédie Britannica
<https://www.britannica.com/art/raga>, consulté le 27 avril 2017

Encyclopédie Larousse
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/cluster/166876> consulté le 22 juillet 2017

Exposition "Musique Populaire Brésilienne", 17 mars 2005-26 juin 2005, Musée de la Musique, Paris - site web : <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/exposition-musique-populaire-bresilienne.aspx> consulté le 3 juillet 2017

Montebello, P., Nietzsche et la musique, *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 09 avril 2017. URL : <http://leportique.revues.org/210>

Société Canadienne de Cardiologie
http://www.ccpe-cfpc.com/fr/pdf_files/drug_lists/constants_bio.pdf, consulté le 18 avril 2017
http://campus.cerimes.fr/semiologie-cardiologique/enseignement/cardiologie/site/html/2_2.html consulté le 13/4/2017
http://www.ccpe-cfpc.com/fr/pdf_files/drug_lists/constants_bio.pdf consulté le 18 avril 2017