

musique et inconscient *

(1927)

Pour ne pas susciter de fausses espérances, je tiens à dire par avance que je ne suis pas musicien. Je crois cependant que cette carence me donne précisément la possibilité de traiter mon sujet, la puissance de l'inconscient dans la musique. En effet, je suis mieux en mesure qu'un autre de prendre en compte des détails auxquels on n'attribue, sinon, aucune valeur.

C'est par exemple le cas du mot « musique ». Tout un chacun sait qu'il vient du grec et qu'il est dérivé du mot « muse »; mais que *musa* (μυσα) était à l'origine *montia* (μοντια) et signifiait « qui fait sens », « qui veut dire » (lat. *mens*, angl. *mind* sont de la même famille), rares sont ceux qui le considèrent. De là il ressort que le fondement de la musique est autre chose que la ratio (*reason*). La ratio est de l'ordre du décompte qui a partie liée avec le calcul. Le mot « musique » prouve que le musical ne peut être ni produit ni reçu par le décompte de la ratio, au contraire il ne peut être que mis en ordre par elle. Dans le mot « musique », il y a déjà que le musical est un attribut fondamental de l'humain, que tout homme par nature fabrique en soi-même de la musique et par ailleurs est fécondé, sans y être pour rien, par de la musique qui lui est étrangère (les mots *human*, *man*, *music* viennent d'une racine commune *men*, en haut allemand moderne *Mensch*, en suédois *människa*). Toute musique trouve sa source dans l'humain originaire; s'il en était autrement, on expliquerait difficilement qu'elle agisse sur les nourrissons et que les idiots la pratiquent.

Tout ceci n'est pas nouveau, mais quand on voit les tentatives toujours réitérées d'appréhender le musical scientifiquement, avec la raison, et dans la mesure du possible de le produire également ainsi — le mot « composer » = « assembler » prouve jusqu'à quelle profondeur s'enracine la croyance en la possibilité de produire de la musique à l'aide de la ratio —, quand on voit cela, on se sent justifié et presque contraint à dire : la musique ne vient pas de la partie consciente de l'âme et ne s'adresse pas au conscient, mais sa force afflue de l'inconscient et agit sur l'inconscient. Celui qui veut trouver la clef des portes sacrées de la musique doit explorer l'humain de l'homme, c'est seulement là qu'il peut la trouver. Car ni l'oreille, ni le son qui nous parvient, ni la main dans son exercice, ni l'instrument musical ne sont nécessaires à la musique; elle est quelque chose d'intérieur, une propriété immanente de l'homme (donnée par le destin), un de ses organes (organon, « organon » : outil, organe) également utiles par naissance à l'oreille, l'œil, le gosier, bien que ce ne soit ni avec un mètre, ni avec un microscope qu'on puisse détecter cet organe.

J'ai choisi intentionnellement le mot « clef » dans ce qui précède parce que la clef est utilisée dans la pratique musicale comme charnière; quiconque écrit ou lit des notes, tombe sur la clef. Il existe, au moins dans la musique moderne, un lien étroit, entre clef et note; la clef sans notes est dépourvue de sens et les notes sans clef, tout pareil. Examinons l'idée qu'il y a dans le mot « clef » : l'anglais *key* se disait en anglo-saxon *caege*. Sont de la même famille que ce mot en haut allemand moderne : *Kiel* [1] (angl. *keel*), *Kegel* [2] (angl. *cone*; *ninepin* pour le jeu de quilles), *Keil* [3], *Keim* [4] (*Keil* = *wedge*, dérivé de *wing*, *Keim* = *bud*, de même racine que *bhel*, *ball*, *belly*). Ainsi toutes les langues indo-européennes ont pour le signifié « clef » des mots qui doivent être ramenés à la même racine *kla-clev* (grec *kleis* (κλεισ), lat. *clavis*, *claudo*, français *clef*, suédois *nyckel*). La signification de « clef » en musique en donc que quelque chose est mis sous clef, protégé des influences extérieures. Certaines dérivations dans différentes langues nous aident à déterminer ce qui est enfermé, ainsi le latin *claustrum*, provenant de cloître, le grec *clobos* (χλοβος) = cage, *calia* (χαλια) = cabane, coque; l'allemand *Lade* [5] = *drawer*, *Laden* [6] = *schutter*. Il serait favorable à mon objectif, comme le lecteur va le voir tout de suite, que l'anglais *lap* puisse être rangé avec *clavis*, mais malheureusement l'étymologie ne nous donne à ce sujet aucun éclaircissement, au contraire elle affirme que *lap* est la même chose que *Lappen* [7], plis dans le vêtement; mais l'étymologie a toujours de semblables affirmations quand elle touche à la reproduction et à la

grossesse. De toute manière la clôture concerne un espace vide, elle est réalisée grâce à la clef.

Examinons maintenant quel genre d'espace vide la clef musicale ferme. Il n'y a pas de doute : c'est l'espace des cinq lignes de la portée. Mais ce qui importe ce ne sont pas les cinq lignes, mais les notes qui appartiennent aux lignes. Prenons alors les cinq lignes et les quatre intervalles où sont les notes, on obtient le nombre neuf. Et neuf est le nombre de l'achèvement, de la grossesse. L'espace des notes serait par là le symbole de la mère nourricière, et la clef le symbole du masculin qui féconde et ferme l'intérieur féminin.

C'est aussi à cette conception que mène le mot « note », lat. *nota*. La racine dont procède le mot *nota* est *gen*, qui s'est maintenue dans *genus*, *genitalia*, *genius*. *Gen* est l'une des racines les plus fécondes de l'indo-européen. Tous ses mots dérivés ont en commun le concept de reproduction, de développement.

Si l'on considère les dérivations de la racine *clef* mentionnées ci-dessus, le noyau érotique de la musique est à nouveau indiqué. Tout d'abord, l'inconscient a besoin de la clef dans le rêve et dans la psychopathologie quotidienne comme symbole des parties sexuelles mâles; ceci vaut pour toutes les langues indo-européennes. Le mot *Kiel*, dans trois de ses significations, la quille d'un bateau, bateau, et port, est symbole de la femme, cependant que dans *Federkiel* [8] il a conservé la connotation mâle. *Kegel* a conservé en allemand sa signification sexuelle dans la locution *Kind und Kegel* [9] où il désigne un enfant naturel, mais avant tout dans *Kegelspiel* [10] dont le sens apparaît clairement dans le mot anglais *ninepin* (*nine* = neuf = la grossesse, *pin* = l'aiguille, les parties mâles, *nähen* [11] = *copulate*). *Keil* est tout comme *clavus* = clou, un objet qui pénètre dans une ouverture (fente); l'anglais *wedge*, dérivé de *wing* exprime la relation avec l'Éros ailé. *Keim*, finalement, met l'accent sur la notion de développement; de même les mots grecs *clobos* = cage, *kalia* = cabane ont trait à la féminité de l'homme.

En prenant pour guide ces caractéristiques de la langue écrite musicale, nous nous trouvons en face de l'élément fondamental du musical : la musique est enfant de l'Éros, et, comme tel, gouverne et dirige l'Éros. C'est en effet ce qu'il y a d'étrange chez l'enfant qu'il soit, malgré sa faiblesse, roi (*König* [12], *King* [13] viennent de la même racine *gen*) et qu'il soit source de paix, joie et ordre (l'anglais *kind* est la même chose que *King*).

On peut bien supposer que les origines de toute musique humaine se trouvent dans le chant, le chant des oiseaux, le bruissement du vent et le murmure de la mer. On sait bien que l'oiseau chante sa chanson à l'époque des amours, de même qu'il se montre un peintre exemplaire en donnant couleur à ses plumes. La relation étroite entre le vent, dont les mélodies puissantes saisissent profondément l'âme humaine, et l'Éros se retrouve dans les mythes de tous les peuples, à toutes les époques et s'inscrit encore maintenant dans des mots comme *Psychê*, en français *âme* (*animus*), *esprit* et ainsi de suite. Le chant éternel de la mer est d'autant plus saisissant que la mer et l'eau sont pour tout homme symbole de la mère originaire, du devenir et de l'écoulement du temps (l'enfant dans les eaux maternelles).

La dépendance réciproque de la musique et de l'amour apparaît nettement dans l'art pictural. Dans certaines fresques - par exemple celle de Paul Meyerheim à la Berliner Nationalgalerie - le printemps (angl. *spring*) est présenté comme le temps de la reproduction, de la croissance et de la naissance (le mot anglais le signale) en la figure d'une bande d'oiseaux chanteurs dont le chef d'orchestre est un petit Éros ailé. Il n'est pas rare non plus que les notes soient peintes sous l'apparence d'oiseaux, d'enfants, de petits amours : ils sont assis ou grimpent sur et entre les lignes de portée. Ce lien est clairement prouvé par l'habitude qu'ont les peintres de montrer les anges, ces successeurs chrétiens des amours, en train de faire de la musique. La construction et l'appellation des instruments de musique montrent spécialement bien les rapports inconscients entre l'Éros et la musique. Je rappelle ici les mots *Fiedel* (*fiddle*) et *Geige* [7]; pour l'inconscient le violon est le symbole du féminin, l'archet le symbole du masculin; de là vient que lors de conflits intérieurs érotiques non résolus le violoniste est pris de crampes. (Ceci est valable aussi pour le jeu de piano et surtout pour le chant. Il est regrettable que les professeurs de chant en sachent si peu à ce sujet.) À y regarder de plus près, il apparaît que la plupart des instruments de musique n'ont pas été inventés par la raison, mais que c'est la contrainte de symbolisation inconsciente de l'homme qui a donné précisément à l'instrument la forme qu'il a et pas une autre.

Tout ceci se comprend si l'on considère que nos perceptions de sens sont, sans exception, symboles pour l'inconscient de l'unification du masculin, du féminin, de l'infantile; aussi bien pour l'oreille que pour la voix, la chose s'établit sans peine; conception, grossesse,

naissance, croissance gouvernent tout l'humain.

Je suis contraint de me limiter ici à des allusions, mais je voudrais encore me pencher brièvement sur quelques points. Les données physiologiques de la période qui précède la naissance, où l'enfant n'a rien d'autre à découvrir par ses impressions que le rythme régulier du cœur maternel et du sien propre, mettent en lumière les moyens dont se sert la nature pour inculquer aussi profondément à l'homme le sentiment du musical, c'est d'ailleurs là que le mot « accord » et sa signification prennent racine. (« Accord » est dérivé du mot *cor* = cœur, il décrit originellement la résonance harmonique des cœurs de la mère et de l'enfant.) Il est bien compréhensible que le balancement de l'enfant dans le corps de la mère intervient lors de l'apparition du sens du rythme et de la mesure. À cette constatation — que le musical trouve son origine avant la naissance — est liée une considération qui va beaucoup plus loin : le musical est un patrimoine indestructible de l'homme et habite tout homme depuis Adam et Ève, car — et j'en arrive ici au cœur de mon propos — la musique peut se servir du bruit, mais tout aussi souvent elle est muette, elle peut être entendue, mais elle peut aussi être vue, elle est essentiellement rythme et mesure, et, comme telle, ancrée au plus profond de l'humain. L'homme et le monde que l'homme se crée — le seul monde que nous connaissions est le monde humanisé — requièrent du rythme, de la mesure et de l'harmonie, et tous les événements qui en sont dénués appellent nécessairement l'harmonie rythmée et la bonne mesure. On peut s'en convaincre facilement quand on examine au microscope la fécondation de la cellule de l'œuf : elle est, au sens le plus vrai du mot, de la musique.

En conclusion de ce bref développement, j'aimerais mentionner un autre phénomène musical, qui montre la parenté du musical et de l'humain, c'est l'accord à trois notes qui contient en lui l'unité dans le trois et le ternaire dans l'un, exactement comme pour l'homme. L'individu particulier est lié à l'humain, il est toujours et sans exception homme, femme et enfant. C'est la loi qui le régit. Et parce que l'homme est trinité, il ne peut pas faire autrement qu'exiger de sa vie musicale la même trinité.

On peut penser que notre époque s'est tellement éloignée de la véritable musique - que l'on appelait avec raison musique des sphères - qu'il faille désormais la qualifier de non musicale, mais je ne suis pas fondé à répondre à de telles questions. S'il est assez clair que la musique ne s'adresse pas à l'oreille mais à l'humain, alors le lecteur comprendra comment je m'explique, en tant que médecin, que de si nombreux musiciens soient devenus sourds. Cela n'a rien d'étonnant que l'inconscient de l'homme, supérieurement intelligent aussi bien que supérieurement bête, pense : « Les sons que mon oreille matérielle entend couvrent la musique élevée de mon âme, je veux donc paralyser cette oreille pour jouir plus. » La pensée semble être juste mais ne conduit pas au but, car la musique humaine n'a d'existence qu'entre deux bornes, la musique intérieure et celle des sphères, et nous devons nous satisfaire de cette chose intermédiaire.

Notes

* *in* « Écrits psychanalytiques pour la littérature et pour l'art » (Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, Wiesbaden, Limes verlag, 1964).

[1] Quille de bateau.

[2] Quille à jouer.

[3] Coin.

[4] Germe.

[5] Coffre.

[6] Boutique.

[7] Lambeaux.

[8] Pointe de la plume.

[9] « Armes et bagages ». jeu de quilles.

[10] Coudre.

[11] Roi.

[12] Enfant.

[13] Violon.

Texte au traducteur anonyme publié dans la revue trimestrielle Musique en Jeu (1970 - 1978) n° 9 du mois de novembre 1972 éditée par les éditions du Seuil. EEA 2009.