

Le « pouvoir obscur » de la musique. Freud, la musique et la communauté

Georges Leroux

Volume 32, Number 1, 2024

Les antichambres du langage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1114611ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1114611ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroux, G. (2024). Le « pouvoir obscur » de la musique. Freud, la musique et la communauté. *Filigrane*, 32(1), 135–150. <https://doi.org/10.7202/1114611ar>

Article abstract

Freud's resistance to music is well known and distinguishes him from analyst colleagues like Theodor Reik who, for his part, maintained an attitude of openness and sensitivity. In this article, the author examines diverse testimonies making it possible to document Freud's positions, notably his analysis of the "obscure power" of music. By reinterpreting these testimonies through Reik's criticism, some elements of interpretation are proposed that may shed light on several unconscious reasons for this particular aversion of Freud—who called himself "entirely non-musical"—having to do with his related conception of community. The author will particularly show that found in the theses of Freud's religious anthropology (*Totem and Taboo*, *Moses and Monotheism*, *The Future of an Illusion*) are several echoes of this conception of community, of which music would be the emblematic expression, and the unconscious' symmetrical symbolic space: a place of traces, depository of originary signifiers, dramatic antechamber of language and the subject.



Le « pouvoir obscur » de la musique. Freud, la musique et la communauté

Georges Leroux

Résumé : La résistance de Freud à l'égard de la musique est bien connue et le distingue de collègues analystes comme Theodor Reik, qui maintenait pour sa part une attitude d'ouverture et de sensibilité. Dans cet article, l'auteur examine divers témoignages permettant de documenter les positions de Freud, notamment son analyse du « pouvoir obscur » de la musique. En relisant ces témoignages à travers la critique de Reik, il propose quelques éléments d'interprétation susceptibles d'éclairer plusieurs raisons inconscientes de cette aversion particulière de Freud qui se disait lui-même « entièrement non musical », raisons qui ont à voir avec sa conception relative à la communauté. L'auteur montrera notamment que l'on trouve dans les thèses de son anthropologie religieuse (*Totem et Tabou*, *L'Homme Moïse, L'avenir d'une illusion*) plusieurs échos de cette conception de la communauté dont la musique serait l'expression emblématique, et l'espace symbolique symétrique de l'inconscient : lieu de traces, dépôt des signifiants originaires, antichambre dramatique du langage et du sujet.

Mots clés : Freud ; Theodor Reik ; traces mnésiques musicales ; résistances inconscientes ; *chofar* ; chant choral ; communauté ; sentiment océanique ; anthropologie religieuse freudienne

Abstract : Freud's resistance to music is well known and distinguishes him from analyst colleagues like Theodor Reik who, for his part, maintained an attitude of openness and sensitivity. In this article, the author examines diverse testimonies making it possible to document Freud's positions, notably his analysis of the "obscure power" of music. By reinterpreting these testimonies through Reik's criticism, some elements of interpretation are proposed that may shed light on several unconscious reasons for this particular aversion of Freud—who called himself "entirely non-musical"—having to do with his related conception of community. The author will particularly show that found in the theses of Freud's religious anthropology (*Totem and Taboo*, *Moses and Monotheism*, *The Future of an Illusion*) are several echoes of this conception of community, of which music would be the emblematic expression, and the unconscious' symmetrical symbolic space: a place of traces, depository of originary signifiers, dramatic antechamber of language and the subject.

Keywords : Freud ; Theodor Reik ; Musical mnesic traces ; unconscious resistance ; *chofar* ; choral singing ; community ; oceanic feeling ; freudian religious anthropology

Dans son essai sur une mélodie obsédante de Gustav Mahler, le psychanalyste Theodor Reik¹ rappelle une conversation de Freud avec son ami Sandor Ferenczi, suivant la mort de Karl Abraham. Ce dernier avait été l'analyste de Reik, que sa mort avait profondément bouleversé. Ce souvenir est associé en effet à une discussion que Reik avait eue avec Abraham sur le rituel de *Yom Kippour*, et notamment sur l'une des pièces musicales entonnées lors de la fête par la communauté : le *Kol Nidre*, une formule d'annulation de tous les vœux prononcés et non respectés dans l'année écoulée et qui ouvre à la synagogue la célébration de *Kippour*, la fête du Grand Pardon². Malgré qu'elle soit l'objet d'interprétations très différentes, cette prière qui supprime la promesse rend en effet possible l'absolution et le pardon. Repris par Max Bruch (1938-1920) dans son *Adagio pour deux violoncelles* (op. 47 ; 1881) portant ce titre, ce thème biblique du pardon incorpore deux mélodies hébraïques : d'abord la prière du *Kol Nidre*, et à la suite un poème de Lord Byron, extrait de ses *Mémoires hébraïques*, à quoi il faut ajouter la sonnerie du *chofar*, instrument traditionnel de la psalmodie juive. Empreinte d'une grande mélancolie, cette musique porte avec elle tout le rituel du jour saint de *Kippour* et en rappelle l'importance dans la tradition³.

Que Reik ait été « hanté » ou « obsédé » par cette mélodie de Mahler peut s'expliquer en grande partie par la place de Gustav Mahler dans ce qu'on peut considérer comme le cœur de l'auto-analyse qu'il mena pendant de nombreuses années, alors qu'il devait affronter ce qu'il percevait comme le rejet de son analyste, Karl Abraham. De la même manière en effet que Mahler dut lutter contre le jugement négatif de Hans von Bulow qui ne reconnaissait pas sa musique, Reik aura trouvé en lui une figure de courage et d'affrontement susceptible de fortifier sa confiance et consolider son identité. Le thème de la deuxième symphonie de Mahler qui en vient à l'obséder s'empare en effet de lui alors qu'il doit préparer l'éloge funèbre de son maître, Karl Abraham⁴.

Reik insistait sur la richesse de la trace musicale, à l'occasion d'une analyse où cette trace avait permis d'ouvrir pour l'analysant un chemin, de provoquer un déblocage⁵. Freud pour sa part n'y voyait, semble-t-il, aucun intérêt. La résistance – comment la qualifier autrement ? – qu'il exprimait à l'égard de la musique est bien connue. Dans une lettre de janvier 1928, à un destinataire non identifié, référant à la musique de Ernest Bloch (1880-1969), un compositeur juif nourri lui aussi de thèmes hébraïques, Freud déclare qu'il est lui-même « *ganz unmusikalisch* » (Freud, cité dans Caïn et Caïn, 1982, p. 105-106 ; voir aussi Ardeven, 2017, p. 109-119), ce qui fait de

lui un homme « amoindri dans ce domaine de la sensibilité ». En quel sens est-il « entièrement non musical » ? S'agit-il d'abord d'un détachement de la communauté dont ces musiques proviennent ou de quelque chose de plus profond ? De la part d'un Viennois, contemporain de Mahler, cet aveu, qui confine à une forme d'humilité, demeure incompréhensible : si Freud reconnaît l'importance de la musique, il avoue en être pour ainsi dire « privé ». Le regretterait-il donc ou n'est-ce qu'une formule rhétorique exprimant une concession obligée à la culture musicale de Vienne ?

Cet aveu demeure énigmatique et mériterait un long commentaire⁶ : pourquoi Freud, contrairement à Reik, refuse-t-il de reconnaître l'importance, voire la réalité de ces traces musicales dans l'inconscient ? Pour le comprendre, il faut sans doute rapprocher cet aveu troublant de sa conception de la communauté et plus généralement de sa critique des dangers de la fusion de l'individu au sein d'un groupe, favorisée par les religions dans le maintien d'illusions négatrices de la réalité. Pour s'en convaincre, il faut sans doute retourner à sa description des rituels totémiques, mais également à l'ensemble de son anthropologie religieuse. Il suffit de rappeler à cet égard sa critique du « sentiment océanique », un concept introduit par Romain Rolland dans la foulée de son étude de la mystique indienne pour exprimer cette impression de se fondre dans le « grand tout ». C'est en effet dans la correspondance de Freud avec Romain Rolland, qui était par ailleurs grand amateur et spécialiste de musique, que nous trouvons l'essentiel de sa conception de la fusion religieuse, laquelle vient selon lui recouvrir la détresse infantile à la mort du père (Vermorel et Vermorel, 1993)⁷. Qu'il s'agisse d'une communauté particulière, comme celle de la synagogue, qu'il s'agisse encore de ce tout englobant évoqué par Romain Rolland dans la foulée de son étude du mysticisme indien, l'attitude de Freud semble n'avoir guère varié. Fondée sur sa conception du narcissisme, et toujours inquiète du risque d'absorption dans le maternel, sa conception du sentiment océanique demeure une posture défensive.

Cette critique est reprise dans *Malaise dans la culture*, un essai qui sera dédié à Romain Rolland, et dans *L'avenir d'une illusion*, où Freud a sans doute le mieux présenté sa critique de l'exaltation des « sentiments d'identification propres à chaque groupe culturel ». Produite par l'expérience d'une jouissance collective qui sert d'abord une « satisfaction narcissique », cette exaltation poursuit un but fondamental, rappeler à toutes les communautés la préséance de leurs idéaux et leur rôle dans le maintien de l'identité (Freud, 1927 et 1930). La musique participerait d'une telle menace, car à travers elle,

dans l'exercice d'une influence englobante, la communauté menace toujours le sujet individuel, qu'elle risque à tout instant d'absorber ou de dissoudre. La résistance de Freud à l'endroit de la proposition de Reik nous invite donc à considérer l'ensemble de sa pensée relative à la communauté, dont la musique serait pour ainsi dire l'expression emblématique. Dans la mesure où cette communauté, et à vrai dire toute communauté, se constitue de cette extériorité sans nom où l'individu se forme et dont il doit ultimement se libérer pour accéder à l'autonomie du sujet, la communauté apparaît comme l'espace symbolique symétrique de l'inconscient : lieu des traces, dépôt des signifiants originaires, antichambre dramatique du langage et du sujet.

Sans m'engager plus avant dans une relecture de ces textes bien connus, je souhaite néanmoins les relier ici, au titre du contexte nécessaire pour interpréter l'expression de l'aversion, ou selon une formule moins rude, de l'insensibilité de Freud à l'endroit de la musique. Nous retrouvons, d'abord dans *Totem et tabou*, un essai de théorie de la culture publié en 1913, et plus tard, en 1939, dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, les éléments de ce qu'on peut appeler son anthropologie religieuse : mêlés au sein de la horde primitive, que Freud présente comme la forme la plus archaïque de toute communauté, les fils se révoltent contre le père, le tuent et le dévorent rituellement. C'est ainsi, affirme-t-il, que le clan totémique en vint à succéder à la horde patriarcale. Le rituel qui en découla fut une grande fête communautaire, célébrant l'animal totémique représentant le père au son de musiques exaltantes, favorisant la transe et la sortie de soi. L'évolution subséquente des religions totémiques vers le monothéisme vient consacrer ce schéma rituel, dont il importe, notamment dans le christianisme, l'événement central : le sacrifice de la victime propitiatoire. Cette théorie a été, avec raison, beaucoup critiquée, mais tel n'est pas mon propos : seul importe ici le rôle de cette hypothèse dans l'anthropologie de Freud, le totémisme constituant l'exemple primordial d'une pensée dramatique de la communauté, fondée sur le meurtre du père. Que cette hypothèse ait joué un rôle central dans sa conception de la musique me semble indiscutable.

Le fils de Freud, Martin, rappelle que son père ne supportait pas qu'on joue du piano dans leur appartement, et qu'il avait la même attitude vis-à-vis tous les instruments. Il écrit aussi que Freud se bouchait les oreilles si, par exemple, il y avait des musiciens dans un restaurant. Ce rejet, de quoi exactement est-il le symptôme ? Où vient-il se loger dans la pensée de la psychanalyse et comment convient-il de l'articuler sur les thèses de son anthropologie religieuse fondamentale ? Dans l'essai de 1915, « L'inconscient », Freud

n'écrit-il pas que la perception du temps est indispensable à la construction du moi (Freud, 1915, p. 205-244.)? Indiscutablement, c'est ce rapport symétrique qui doit ici être interrogé, le rapport de la musique à l'inconscient (Imberty, 2004, p. 398). Si la musique est par essence l'art du temps, de l'expression du temps autant que de la durée, comment se trouve-t-elle mesurée à l'intemporalité de l'inconscient, sinon parce qu'elle représente le danger d'une régression, d'un enfoncement dans le hors-temps?

Dans une lettre du 8 décembre 1929 à Desiderius (Dezsö) Mosonyi, analyste hongrois et auteur d'une *Psychologie de la musique* (1934), un livre qu'il avait reçu de son auteur et dont un long résumé avait paru en 1935, à la demande même de Freud, dans *Imago*, Freud persiste et signe :

Vous supposez à juste titre que la musique m'est étrangère, mais ne pouvez naturellement pas savoir dans quelle mesure elle me demeure étrangère, incompréhensible et inaccessible. Instruit par la force d'expériences précédentes, je n'ai fait aucun effort pour lire votre travail... (Freud, cité dans Michel, 1991, p. 5; voir aussi Michel, 1965 et Schneider, 2013)

Cette déclaration, qui dans son insistance sur l'aversion de Freud frappe par sa dureté, est confirmée par le témoignage de Lydia Flem, qui rappelle les noms de musiciens venus rendre visite à Freud ou le consulter, au nombre desquels Alban Berg, Paul Hindemith ou Gustav Mahler lui-même. Intriguée par le recours de Freud aux métaphores musicales pour décrire sa relation aux malades, elle écrit : « Freud déclarait à qui voulait l'entendre qu'il se sentait aussi éloigné de la musique que de la mystique. Mais comme l'inconscient ne connaît pas la négation, il fait lui-même appel à ce type d'images. » (Flem, 1986, p. 64-65 et p. 142)

En quel sens Freud parle-t-il dans la lettre à Mosonyi d'une « inaccessibilité »? De quelle musique parle-t-il en évoquant des « expériences précédentes »? Pense-t-il d'abord aux musiques populaires ou ethniques, ou encore aux musiques expressives de la culture allemande, comme celle de Mahler dont le dernier romantisme imprégnait la Vienne où il avait grandi? Dans la pensée de Freud, l'inaccessibilité qualifie d'abord l'inconscient, et c'est cette symétrie de l'inconscient et de la musique qui frappe d'abord ici. Mais pourquoi refuser de voir dans les traces laissées par des segments musicaux, sortes de dépôts sédimentaires inscrits déjà dans la première enfance, et même dans des stades où le langage n'est pas encore formé, des amorces, des indices, des signifiants susceptibles justement, à rebours, d'ouvrir cet

accès? Que Freud ait d'emblée refusé de suivre ce chemin demeure difficile à comprendre.

N'est-ce pas là pourtant la suggestion de Reik lui-même, qui évoque à cet égard un « détournement », dont il fait sans hésitation le motif d'une interprétation de l'expérience de Freud? En l'attribuant à une décision volontaire, Reik vient en effet accentuer ce qui dans l'attitude de Freud confine à un véritable rejet.

Il est probable que ce détournement, cette aversion [pour la musique], fut le résultat d'un acte de volonté qui lui permit de se protéger et, plus ils étaient énergiques et violents, plus les effets de la musique étaient vécus par lui comme indésirables. Il se convainquit progressivement qu'il devait préserver la clarté de sa raison et contenir ses émotions. Sa réticence à céder à l'obscur pouvoir de la musique ne fit alors que croître. On rencontre parfois cette façon de refuser les effets émotionnels des mélodies chez les gens qui se sentent menacés par l'intensité de leur sentiment. (Reik, 1984, p. 29; voir Kohn, 2007, p. 287-295)

Reconnaître aux traces le pouvoir qu'elles possèdent, ce serait donc reconnaître d'abord celui de provoquer l'anamnèse, de reconstituer le symbolique et ultimement de s'engager dans l'analyse. S'agissant de la musique, reconnaître l'« *obscur pouvoir de la musique* », au point d'en faire l'objet d'une aversion, n'est-ce pas l'associer directement à l'inconscient? Je cite sur ce point un commentaire de Jacques Caïn et Anne Caïn, qui rappellent avec force le passage célèbre de l'*Odyssee*, le chant des Sirènes :

l'attrait de la musique apparaît comme un retour à un moment où les fonctions symboliques qui entourent le sujet n'ont pas encore été intégrées. Il s'agit bien d'une régression, c'est-à-dire d'une attirance vers le bas si on se place dans le système topique, mais tout autant dans le temps, vers des moments très archaïques. Or nous connaissons les avantages et les inconvénients de telles régressions et nous savons aussi que si certains s'y abandonnent facilement, sachant qu'ils ne feront pas comme les marins d'Ulysse, d'autres, à l'image de ces derniers, se bouchent les oreilles pour ne pas entendre. (Caïn et Caïn, 1982, p. 128)

Dans le rappel de la conversation de Freud avec Ferenczi, évoquée par Reik, nous trouvons sans doute l'élément nous permettant d'expliquer ce

refus et cet éloignement : l'expérience musicale, rappelée par exemple par l'émergence soudaine et imprévue d'un motif musical dans le champ de la conscience, ne doit-elle pas, comme je viens de le noter, nous rendre sensibles au lien étroit de la musique et de l'inconscient ? Le motif n'en est pas anodin, s'agissant de thèmes référant à la prière du *Kol Nidre* et du son d'un instrument, le *chofar*, associé à une célébration communautaire à la synagogue. Que Freud ait développé ce que plusieurs ont considéré comme un mécanisme de défense face à la musique, comme Guy Rosolato le fait observer, n'est sans doute pas étonnant, compte tenu de la force de ce lien. « Il semble, écrit-il, qu'il y ait eu chez lui un potentiel que l'on peut dire formidable d'affects très spécialement éveillés par la musique. » (Rosolato, 2016, p. 153-176). Le contexte religieux introduit par la célébration de *Kippour* vient accentuer ce qui déjà dans l'approche générale induite par son anthropologie religieuse allait dans le sens d'un tel renforcement de l'exclusion, d'un rejet de la menace.

Voudra-t-on parler d'une crainte de l'émotion, d'une volonté de la contenir par l'analyse ? Comme dans la lettre à Romain Rolland, publiée en janvier 1936 à l'occasion de son anniversaire, sous le titre *Un trouble de mémoire sur l'Acropole* (Freud, 1936, p. 220-236), lettre où il évoque ce sentiment d'une « inquiétante étrangeté », l'attitude de Freud à l'égard de la musique nous met en présence d'un écart insoutenable entre l'abandon exalté à l'inconnu de l'œuvre figée dans le souvenir et la perception d'un danger inquiétant, celui d'une perte fusionnelle dans le signifiant maternel. La comparaison avec l'expérience mystique confirme cette lecture, dans la mesure où la mystique est l'expérience même de ce qui se trouve au-delà du langage et par là même confronte le sujet avec l'épreuve de l'ineffabilité. La lecture des écrits de Romain Rolland, comme le confirme sa correspondance avec Freud, favorisait ce lien fondamental. « On comprend, écrit encore Rosolato, que pour un théoricien scientifique comme Freud la musique ait pu représenter un appel maternel dont le sensible ne pouvait que le détourner de ses objectifs "spirituels" » (Rosolato, 2016, p. 159).

Tous ces affects furent refoulés et demeurèrent enfouis, et avec eux la possibilité de penser les liens de l'analyse et de la musique. Dans ses *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Freud revient sur la profondeur de cet enfouissement des désirs inscrits dans des traces du *Ça* : il écrit qu'elles y sont « virtuellement impérissables », mais que seul le travail analytique peut les rendre conscientes, et parvenir à les identifier au passé, c'est-à-dire à les rendre à la conscience comme éléments du passé (Freud, 1916). Plusieurs

analystes après Reik sont à leur tour revenus sur la capacité d'approfondir l'analyse à partir de ces traces, même incomplètes, fugaces, inachevées et préverbales (Lasvergnas, 2017). Pour Freud, la musique appartient au monde primaire, et elle ne saurait accéder au registre de l'analyse sans avoir été préalablement réélaborée verbalement.

Certains analystes ont évoqué une « antinomie entre la musique et la parole » (Rosolato, 2016, p. 159). Rythme et pulsion peuvent certes être rapprochés, au-delà du principe même de l'analyse qui les associerait dans la topique, mais l'expérience du rythme, de l'alternance des sons et du silence, et même du chant choral dans la vie fusionnelle de la communauté, ne peut-elle être élaborée à son tour dans l'analyse ? Cette question fait débat chez les analystes eux-mêmes : plusieurs soutiennent que la musique appartient au pur monde de l'affect, du non-représentable ; d'autres pensent, au contraire, que dès qu'on perçoit la musique, on rend possible le langage à son sujet. Renvoyant au texte de Freud, « Pulsions et destins des pulsions », publié en 1915, Rosolato insiste sur le lien qui pour Freud fait de la musique une « métaphore des pulsions » (Rosolato, 2016, p. 162). L'expression est forte et, s'agissant de la musique liturgique et chorale, elle révèle la puissance de l'affect communautaire, tout autant par le rappel de l'origine que par la désignation de la finalité : constituer et servir la communauté. Le concept même de la musique comme métaphore montre comment pour Freud la musique n'était pas seulement du domaine de l'expression, mais pour ainsi dire le substitut de la pulsion.

De tous les éléments par rapport auxquels une telle défense a pu s'élaborer, les plus importants sont en effet certainement ceux qui affleurent dans la vie de la communauté, notamment dans les rites, véritables épisodes collectifs de la vie symbolique, qui se présentent comme formes intemporelles de l'expérience des individus : les rituels totémiques ne sont que l'exemple le plus net de cette négation du temps, qui rapproche l'inconscient et la musique, tout comme la communauté se présente comme la négation de l'individu. Dans la *Métapsychologie*, Freud insistait sur cette intemporalité des processus du système inconscient : « ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps » (Freud, 1915, p. 1707-1720). N'est-ce pas cela même qui fait percevoir à Freud très tôt, pour ne donner qu'un exemple, le danger de l'esthétique wagnérienne ? Une interprétation plus générale ferait voir que c'est l'absence du langage, et pas seulement le fond totémique primitif, qui tient Freud à distance de la musique : les traces

laissées par des paroles, des injonctions et, de manière générale, par des éléments accessibles au langage comme les signifiants associés à des œuvres d'art visuelles, seront toujours plus aisées à récupérer dans l'analyse que les souvenirs inconscients d'un moment collectif, de la participation à une transe, de l'événement émotionnel vécu dans la communauté, notamment la musique.

Le paradoxe exprimé par l'attitude de Freud était donc parfaitement observé par Reik, lui qui pensait, au contraire, que l'accès à l'expérience musicale inconsciente était à la fois plus dense et plus riche que l'accès au souvenir/image ou au souvenir/parole⁸. Pour Reik, en effet, la musique donnait accès à la communauté juive primitive, à travers le souvenir du deuil du Temple détruit : pour lui, la religion juive avait supprimé la liturgie instrumentale, pour se replier sur le chant choral, ne retenant que la sonnerie funèbre du *chofar*, dont le son exprime la mélancolie d'une communauté disparue (Reik, 1974). Se pourrait-il par ailleurs que ce soit précisément la dimension juive de l'exemple soumis par Reik qui ait suscité la réaction hostile de Freud (1926, p. 29-36) ? Notons déjà que dans l'auto-analyse de Reik, gravitant autour du thème obsédant de la symphonie de Mahler, plusieurs éléments entrent en résonance : d'abord, bien sûr, la thématique juive de *Kippour*, mais également la poétique métaphysique de la résurrection, présente dans les vers du poète F. G. Klopstock, que Mahler avait choisi de mettre en musique pour le chœur final de la symphonie et qui donnent son titre à l'œuvre, « *Résurrection* ». Le thème est en effet celui de la vie éternelle, motif associé à une forme de survivance de l'artiste par son œuvre après sa mort⁹. En 1926, Freud évoque, au sujet de sa judéité, « beaucoup d'obscurcs puissances de sentiment, d'autant plus violentes qu'elles se laissaient moins saisir en des mots » (Freud, 1926, p. 149). On ne peut s'empêcher de relever ici la présence de ce thème de l'obscur, toujours associé à la force de l'inconscient.

La prière de *Kippour* n'est-elle significative que pour les juifs eux-mêmes ? Reik posait la question, évoquant de « mystérieux motifs » pour les fidèles de la religion juive. Ailleurs, Reik note la remarque d'un collègue, rappelant que « seul le peuple juif ne connaît aucun mythe de naissance de la musique, et ne la fait pas dériver non plus d'un dieu » (Ardeven, 2017, p. 114), puisque les instruments musicaux (harpe et chalumeau) sont attribués à Jubal, descendant de Caïn (*Genèse*, 4,21). Reik nous rend en fait sensibles à l'ambivalence de la religion juive face à la musique, une ambivalence que Freud lui-même éprouvait sans doute depuis son enfance : entre la musique exaltée

dans les *Psaumes* et la littérature sapientielle, musique essentiellement associée au chœur liturgique, et le deuil exprimé dans la sonnerie du *chofar*, nous assistons à une forme de délestage, de purification mélancolique de l'éthique musicale du chœur. Cette question est toujours active dans l'esthétique juive contemporaine, qui va chez certains jusqu'à proposer un retour aux sources musicales du hassidisme, seule tradition réputée susceptible de pouvoir maintenir un lien authentique avec l'origine biblique.

L'exemple juif peut être retrouvé dans toutes les musiques dont l'expérience trouve sa signification dans une pratique communautaire. Le deuil du Temple n'est en effet que l'exemple le plus prégnant de la réalité du sujet choral, sujet fusionné dans un réel qui l'absorbe, mais qui incorpore, dans ce hors temps qu'est la vie inconsciente, les signifiants déposés par la croyance, la foi, le rituel, le lien des frères et des sœurs, et le rappel de leur histoire. Où donc s'enracine la sensibilité musicale, si ce n'est dans l'expérience de cette fusion, dont la psychanalyse, Freud le premier, nous apprend qu'elle concerne d'abord l'attachement à la mère ? Le désir de retrouver cette relation première, ou au contraire le désir de la refouler profondément, ne sont-ils pas les éléments déterminants dans la structuration des traces musicales ?

On ne doit donc pas se surprendre de voir Freud refuser de s'engager sur le chemin ouvert par Reik, dans la mesure où ce chemin concerne d'abord le sacrifice d'Isaac (*Genèse*, 22), tel qu'il est évoqué dans la liturgie de *Kippour* : si toute religion doit s'établir sur le deuil du père, la musique qui pourrait l'évoquer ne peut exprimer qu'absence et mélancolie. Reik donne ailleurs l'exemple d'un analyste qui, contrairement à Freud, avait voulu réinvestir l'écoute de traces mnésiques musicales, comme dans cette analyse avec un patient qui entendait monter au fond de lui, de manière récurrente, la mélodie du deuxième mouvement de la quatrième symphonie de Tchaïkovsky (Ardeven, 2017). Ce moment faisait en effet resurgir en lui le deuil oublié d'un frère, qui se révélait central pour la cure. Reik ne craignait pas le danger d'un envahissement du sujet par les forces de la communauté, il pensait au contraire que les traces inconscientes de la communauté, et en particulier celles de la musique, quelle qu'elle soit, liturgique, populaire ou savante, pouvaient ouvrir les chemins de la libération du sujet. Rappelons pour accentuer le contraste qui les sépare cet aveu de Freud dans son essai *Le Moïse de Michel Ange* :

les œuvres d'art font sur moi une impression forte, en particulier les œuvres littéraires et les œuvres plastiques, plus rarement les tableaux. J'ai

été [...] amené [...] à en contempler longuement, pour les comprendre à ma manière, c'est-à-dire saisir par où elles produisent de l'effet. Lorsque je ne puis pas faire ainsi, par exemple, pour la musique, je suis presque incapable d'en jouir. Une disposition rationaliste ou peut-être analytique lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint. (Freud, 1933, p. 9-10)

Ce passage est notable, dans la mesure où il relie la place de l'œuvre musicale dans la pratique de l'analyse et l'expérience même de la musique chez Freud. Commentant cette confession de Freud, Reik fait appel à la doctrine du refoulement. Cette aversion pour la musique résulterait, comme nous l'avons noté plus haut, « d'un acte de volonté qui lui permet de se protéger » (Reik, 1984, p. 29) des effets qu'il jugeait destructeurs de la musique. Son idéal rationaliste, marqué par un héroïsme exorbitant, lui dictait de résister au « pouvoir obscur » de la musique. Était-ce possible ? Comment pouvait-il réconcilier cet idéal héroïque avec sa connaissance des traditions anciennes, et en particulier des idéaux de mesure du monde grec auquel il n'a cessé de revenir ?

Freud connaissait assez l'histoire des religions antiques pour savoir que les traditions orphiques, tant occidentales qu'orientales, reproduisent toutes le sacrifice de Dionysos. Il connaissait aussi les grands travaux d'Erwin Rohde sur l'émergence de la *psyché* dans l'évolution de la culture grecque. Comment la pensée grecque était-elle parvenue à la position de cet élément subsistant et immortel après le démembrement et la manducation collective ? Telle était la question de Rohde (1928). Freud avait aussi lu les écrits de Nietzsche sur la tragédie et le dithyrambe. Mais c'est au chœur, au dithyrambe de Dionysos, qu'il accorde la plus grande importance. « Les membres du chœur, écrit-il, s'épuisent en lamentations, comme si le héros était la cause de ses souffrances [...] C'est ainsi qu'à l'encontre de sa volonté le héros tragique est promu rédempteur du chœur. » (Freud, 1913, p. 233-234) La question centrale est en effet l'émergence du sujet héroïque au sein du dithyrambe, le dégagement de la voix individuelle se détachant de la fusion communautaire et se libérant de l'oppression archaïque de la horde¹⁰.

Toutes les études de la transe, que ce soit dans les cultures balkaniques où le témoignage musical populaire présente une proximité frappante avec l'héritage choral grec de l'épopée et de la tragédie classique, que ce soit dans des aires culturelles aussi éloignées que l'Afrique ou l'Asie, où les célébrations communautaires semblent montrer une proximité de même nature,

ont mis en relief cette tension entre la fusion extatique et la libération d'une parole, l'accès au langage. Le sentiment qui s'empare de Freud au spectacle de la transe primitive, telle qu'il la reconstitue dans la horde totémique, le renvoie à la menace que représente toute fusion, et le met en présence de l'impuissance à se constituer comme sujet en même temps que de la nécessité d'y parvenir. Ce sentiment renforce par ailleurs un engagement à concevoir la psychanalyse comme un dépassement prophétique de la fusion primitive. Que Freud en soit venu à considérer toute musique comme la répétition de cette menace primitive demeure le noyau central de son attitude.

Le rituel grec orphique, nous le savons, ne s'est pas maintenu dans la tragédie, où il n'est représenté que par un exemple unique, les *Bacchantes* d'Euripide. Il a toutefois été supplanté par une liturgie civique et politique, qui transforme le recours aux mythes en récits fondateurs de la justice, comme nous le voyons déjà chez Eschyle, Sophocle et Platon. Cette liturgie politique ne connut pas davantage une longue durée, puisque nous la voyons s'éteindre après à peine un siècle. Nous ne disposons pas non plus d'exemples de la musique de la tragédie, hormis deux courts péans d'allure sévère, retrouvés sur des stèles à Delphes, et aujourd'hui reconstitués par les musicologues. Les parallèles ethnologiques sont certes nombreux, et ce dans la quasi-totalité des cultures, principalement africaines : le chœur précède, et de toutes les manières, l'avènement du chant ou de la voix individuelle, et dans plusieurs cultures le rend impossible, au point de le bannir et de limiter l'exercice de la musique à une pratique collective. Nous disposons enfin de la critique que Platon fait de la musique au livre II de sa *République*, alors qu'il dénonce explicitement le dionysisme inhérent au théâtre et n'accepte qu'un seul mode, le mode dorique ou militaire, essentiellement orienté vers la chorégie.

Le schéma nietzschéen d'un conflit symbolique entre Apollon et Dionysos, les deux dieux concurrents de la musique, malgré qu'il ait été l'objet de nombreuses critiques historiques, demeure le paradigme indispensable pour la compréhension de cette évolution. Si la victoire de la raison et de la parole, qui est aussi le triomphe grec de la philosophie, semble la conclusion naturelle et historique de ce conflit, elle nous met également en présence d'un conflit plus fondamental, le conflit relatif à l'essence de la musique : entre la transe dionysiaque et l'écriture apollinienne, la musique se révèle déchirée depuis l'origine. Du tambour à la lyre, le chemin est à la fois violent et rempli de dangers. La résistance de Freud témoigne exemplairement de ce déchirement et confère à son choix tragique le contexte nécessaire pour son interprétation.

Qui est en effet le dieu de la musique ? Si la lyre d'Apollon doit se substituer au dithyrambe de Dionysos, c'est par l'effet d'un mythe supplémentaire, le mythe d'Orphée. Ce mythe, plus que tout autre, met à nu l'ambivalence nietzschéenne face à la puissance de la communauté, et par voie de conséquence l'attitude de Freud : héritier du pouvoir dionysiaque de vaincre la mort, Orphée renaît et le cadeau que lui offre Apollon, la lyre, est le don de la musique. Musique dégagée des ombres funestes du rituel communautaire, musique inspirée par la proportion et le nombre, ouvrant le chemin de la raison et de la philosophie. Orphée aurait abandonné le culte orgiaque de la fusion dionysiaque et, ancêtre vénéré des poètes, il quitte sa fonction chamanique de maître des animaux pour faire accéder le héros dans l'écriture au triomphe sur la mort. C'est ainsi que Monteverdi en réinvestira la figure dans son *Orfeo*¹¹, exemple qui inaugure le détachement de la voix individuelle et la libère de l'emprise du chœur.

Freud n'a pas développé d'analyse du mythe orphique, pas plus qu'il n'a commenté la thèse nietzschéenne du conflit d'Apollon et de Dionysos, mais tout dans ses écrits sur la culture exprime à la fois une frayeur, un effroi face aux forces dionysiaques de l'inconscient et un rejet de l'expérience qui pourrait vouloir les reprendre, les revivifier, même si, comme Reik le suggérait, ce devait être au bénéfice de l'analyse. La fête musicale de la horde totémique, si mythique soit-elle dans la pensée de Freud, n'est en effet que la représentation primitive d'un inconscient turbulent, que la musique vient solliciter au risque de la destruction des constructions fragiles du Moi. Mais le courage téméraire d'Orphée représente bien la volonté de l'analyste : en s'aventurant au royaume des morts, pour retrouver son amante disparue, Orphée trouve consolation dans la musique qui lui renvoie l'écho de sa souffrance, mais il comprend que sa plainte est inutile et ne le consolera pas de la mort d'Eurydice. Il doit rester seul, face à l'Absence (Imberti, 2004, p. 398). Le chœur peut-il encore le consoler ? La grande importance de l'*Orfeo* dans l'histoire de la musique réside justement dans cette solitude qui sépare désormais le sujet héroïque de la musique de la communauté originelle chantant dans le chœur et se représentant à travers lui : c'est par l'épreuve de la mort que le sujet peut advenir, en raison justement de son attachement au pouvoir consolateur du chœur.

Notes

1. Theodor Reik (1888-1969). D'origine juive et hongroise, ce psychanalyste de la première cohorte s'est intéressé à la musique dans plusieurs écrits. Essentiels à bien des égards, ces écrits mettent en jeu l'ensemble des rapports de la musique et de l'inconscient, tels que Reik croyait en repérer la dynamique dans la pensée, mais aussi dans la vie de Freud lui-même. Voir Reik, 1972 et 1979.
2. Voici, dans une traduction de l'original araméen, avec en italique le verset en hébreu, le texte de cette prière : « Tous nos vœux, serments, renoncements, bannissements, malédictions, jurements, et toute expression pouvant passer pour telle que nous pourrions prononcer, et dont nous pourrions charger notre âme, *depuis ce jour jusqu'au prochain jour du grand pardon*, tous ces engagements, nous les regrettons ; qu'ils soient dénoués, pardonnés, rejetés, anéantis. Qu'ils perdent force et valeur. Nos renoncements ne sont pas des renoncements. Nos serments ne sont pas des serments. » Cette prière a-t-elle d'abord une portée rétroactive, c'est-à-dire dans l'après-coup, ou implique-t-elle une portée proactive pour l'année à venir, comme semble l'indiquer le verset hébreu ? Cette question demeure débattue et je ne m'y aventure pas ici, me contentant de renvoyer à Reik (1974).
3. Rappelons que Max Bruch n'était pas juif, mais qu'il avait développé durant toute sa vie un intérêt pour les musiques associées à la tradition juive.
4. Cette lecture est élaborée dans la remarquable étude de Jean-Michel Vives, « L'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne, ou portrait de Theodor Reik en Gustav Mahler » (2017, p. 45-62).
5. Il écrit : « Le souvenir, ou de la mélodie, ou de son thème principal, s'imposera de soi-même à l'auditeur après quelques mesures. C'est de la même façon que, chez l'analyste, l'affect induit est en quelque sorte éveillé à titre de vérification quand il y a reviviscence des traces mnésiques inconscientes. » (Reik, 1976, p. 252)
6. J'ai bénéficié au cours de la rédaction de cette étude des conseils de plusieurs collègues et amis. Parmi ceux-ci, je voudrais remercier spécialement Charles Blattberg, Ellen Corin, Olga Hazan, Renée Houde, Jean Larose, Anne Legaré, Robert Leroux et Ginette Michaud, pour leur lecture attentive, ainsi qu'Isabelle Lasvergnas qui accueille cette contribution dans le livre issu du colloque où son invitation m'avait conduit à explorer cette difficile question des traces musicales et qui m'a guidé dans le labyrinthe des textes de Freud.
7. L'expression « sentiment océanique » apparaît dans la lettre de Romain Rolland datée du 5 décembre 1927, où il écrit : « Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est [...] le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique) ». Freud fait écho à ce passage dans une lettre datée du 14 juillet 1929 (Vermorel et Vermorel, 1993). Voir Vaillancourt, *Sur le sentiment océanique*, 2018.
8. Jacques Lacan est lui-même revenu sur les essais de Reik (Lacan, 1963, p. 271 et suivantes).
9. Philippe Lacoue-Labarthe parle à ce sujet d'une forme de « *Stimmung* inconsciente », exprimant le rapport au temps (1979, p. 273). Les voix chantent en effet les vers suivants : « *O glaube, mein Herz / O glaube, es geht dir nichts verloren! / Dein ist, ja dein, was du gesehnt, / Dein was du geliebt, / Was du gestritten.* » (« *Ô crois-le mon cœur, / Ô crois que rien n'est perdu pour toi ! / À toi, oui à toi, revient tout ce que tu as désiré, / Tout ce que tu as aimé, / Tout ce pour quoi tu as combattu !* »)

10. Ce thème était présent dans l'essai *Psychologie des foules et analyse du Moi* [1921]. On y retrouve la méfiance de Freud quant à la régression topique et pulsionnelle qu'implique l'état de foule chez le sujet, la dilution de son Moi dans l'indifférencié de la foule, mais aussi l'émergence du héros, objet de transfert idéalisé dans les foules qu'il va qualifier d'« organisées ».
11. Je suis ici les analyses de Philippe Beaussant [2002]. Notons que la question du dégagement du héros/personnage se pose dans les mêmes termes dans l'histoire du théâtre grec, que je n'aborde pas ici.

Références

- Ardeven, F. (2017). Theodor Reik et l'amour de la musique. *Topique*, 139, 109-119.
- Beaussant, P. (2002). *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*. Fayard.
- Caïn, J. et Caïn, A. (1982). *Psychanalyse et musique*. Les Belles Lettres.
- Fejtő, K. (2016). L'oreille et l'esprit. Écoute musicale et écoute psychanalytique. *Revue française de psychanalyse*, 80, 1087-1095.
- Flem, L. (1986). *La vie quotidienne de Freud et de ses patients*. Hachette.
- Freud, S. (1913). *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Payot, 1996.
- Freud, S. (1915). L'inconscient. *Œuvres complètes XIII* (p. 205-252). Presses universitaires de France, 1988.
- Freud, S. (1916). Troisième conférence. Les diverses instances de la personnalité psychique. Dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1915-1916)*. Gallimard, 1971.
- Freud, S. (1921). Psychologie des foules et analyse du Moi. Dans *Essais de psychanalyse* (p. 83-176). Payot, 1968.
- Freud, S. (1926). Adresse écrite à l'occasion d'une réunion du b'nai b'rith le 6 mai 1926. Dans *Œuvres complètes XVIII* (p. 115-116). Presses universitaires de France, 1994.
- Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*. Presses universitaires de France, 2013.
- Freud, S. (1930). Le malaise dans la culture. *Œuvres complètes XVIII* (p. 243 -). Presses universitaires de France, 1994.
- Freud, S. (1933). Le Moïse de Michel-Ange. Dans *Œuvres complètes XII* (p. 127 -). Presses universitaires de France, 2005.
- Freud, S. (1936). Lettre à Romain Rolland (un trouble du souvenir sur l'Acropole). *Œuvres complètes XIX* (p. 325 -). Presses universitaires de France, 1995.
- Freud, S. (1939). L'homme Moïse et la religion monothéiste. Dans *Œuvres complètes XX* (p. 75 -). Presses universitaires de France, 2010.
- Imberty, M. (2004). La musique et l'inconscient. Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2: Les savoirs musicaux* (p. 390-418). Actes Sud.
- Kamieniak, J.-P. (2011). L'oreille de Freud. *Le Coq-Héron*, 207 (4), 128-133.
- Kamieniak, J.-P. (2016). « My name is Sigmund Freud ». Freud, le nom et l'identité. *Le Coq-Héron*, 224 (1), 138-150.
- Kohn, M. (2007). Yom kippour, la parole dévidée. Dans *Traces de psychanalyse* (p. 57-63). Lambert Lucas.
- Lacan, J. (2004). *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*. Seuil.
- Lacoue-Labarthe, P. (1979). L'écho du sujet. Dans *Le sujet de la philosophie. Typographies 1*. Aubier-Flammarion ; repris dans Lacoue-Labarthe, P. (2015). *Pour n'en pas finir. Écrits sur la musique*. Christian Bourgois.
- Lasvergnas, I. (2017). Transcrire la trace. Dans J.-F. Chiantaretto, C. Matha et F. Neau (dir.), *L'écriture du psychanalyste* (p. 141-154). Hermann.

- Michel, A. (1965). *L'école freudienne devant la musique*. Scorpion.
- Michel, A. (1991). *Psychanalyse freudienne du fait musical*.
- Mosonyi, D. (1934). *Psychologie der Musik*. Tonos, 1975.
- Press, J. (1997). Temps et pulsion. *Revue française de psychanalyse*, 61 (5), 1707-1720.
- Press, J. (2010). *La construction du sens*. Presses universitaires de France.
- Reik, T. (1972). *Variations psychanalytiques sur un thème de Mahler*. Denoël.
- Reik, T. (1974). *Le rituel. Psychanalyse des rituels religieux*. Denoël.
- Reik, T. (1976). *Le psychologue surpris*. Denoël.
- Reik, T. (1984). *Écrits sur la musique*. Les Belles Lettres.
- Rohde, E. (1928). *Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance en l'immortalité*. Payot.
- Rosolato, G. (2016). La haine de la musique. Dans J. Caïn et A. Caïn (dir.), *Psychanalyse et musique* (p. 153-176). Les Belles Lettres.
- Schneider, M. (2013). *Voix du désir. Éros et Opéra*. Buchet-Chastel.
- Vaillancourt, Y. (2018). *Sur le sentiment océanique*. Presses de l'Université Laval.
- Vermorel, H. et Vermorel, M. (1993). Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936: de la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole ». Presses universitaires de France.
- Vives, J.-M. (2017). L'hétéro-auto-analyse, une pratique reikienne ou portrait de Theodor Reik en Gustav Mahler. *Topique*, 139 (2), 45-62.