



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Musique, émotion, inconscient : logiques d'une perlaboration**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Musique, émotion, inconscient : logiques d'une perlaboration / G. Guerra. - In: INSISTANCE. - ISSN 1778-7807. - STAMPA. - 5:(2011), pp. 105-113. [10.3917/insi.005.0105]

*Availability:*

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/580497> of the repository was last updated on

*Published version:*

DOI: 10.3917/insi.005.0105

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

# MUSIQUE, ÉMOTION, INCONSCIENT : LOGIQUES D'UNE PERLABORATION

**Giovanni Guerra**

**ères | *Insistance***

**2011/1 - n° 5**  
**pages 105 à 113**

**ISSN 1778-7807**

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-105.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Guerra Giovanni , « Musique, émotion, inconscient : logiques d'une perlaboration » ,  
*Insistance*, 2011/1 n° 5, p. 105-113. DOI : 10.3917/insi.005.0105  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour ères.

© ères. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# MUSIQUE, ÉMOTION, INCONSCIENT : LOGIQUES D'UNE PERLABORATION

*Giovanni Guerra*

La relation entre musique et émotion peut apparaître comme banale. Pourtant, elle constitue l'expérience majeure de l'auditeur (plus ou moins naïf) et, dans le même temps, fait l'objet d'un débat infini entre les musicologues, les philosophes, les psychologues et, bien entendu, les compositeurs eux-mêmes. Débat bien loin d'être résolu au moment où l'on essaie d'établir quels sont les termes qui justifient cette relation.

Nous reprendrons, dans les grandes lignes, les différentes positions sur ce thème pour arriver à poser la question de la nature de l'émotion mise en jeu. Une lecture psychanalytique de l'émotion nous permettra de poser une hypothèse quant à la spécificité de l'écoute musicale.

## MUSIQUE ET ÉMOTION

Il n'est pas trop schématique d'affirmer que, au fond, il n'y a que deux positions rendant compte des rapports entre musique et émotion (voir par exemple Nussbaum, 2001, même si elle articule différemment les positions).

*Giovanni Guerra,  
département des  
sciences neurologiques et  
psychiatriques, université de  
Florence.*

D'une part, il y a celle formulée d'une manière paradigmatique par Eduard Hanslick à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la musique n'exprime pas des sentiments, puisque la musique ne contient pas d'attitudes formulables en termes linguistiques, ce qui est, par contre, une composante essentielle de l'émotion. On peut admettre qu'elle exprime le dynamisme des affects mais seulement s'ils sont donnés de l'extérieur puisque la musique ne peut pas les déterminer. La musique, de même que tout art, doit être reconduite à sa technique. Cette position a une noble et longue tradition qui remonte aux stoïciens et arrive jusqu'à nos jours. Il n'est pas inutile de noter que Hanslick, dans le moment même où considère que s'il doit y avoir un contenu dans la musique, ce n'est que de « formes sonores en mouvement », utilise quand même un langage plein d'expressions émotives.

D'autre part, on trouve les théoriciens qui, selon des modalités différentes, subordonnent la valeur esthétique de la musique à la relation aux affects (Schopenhauer, Langer). Pour Schopenhauer, la musique rejoint l'âme avec le langage universel du sentiment, en exprimant non un sentiment particulier et déterminé mais l'essence d'un sentiment : la joie, la douleur, etc.

Les choses sont naturellement beaucoup plus compliquées non seulement entre les deux champs mais également à l'intérieur de chaque champ. Je me limiterai ici à évoquer les réponses concernant la question sur le pouvoir de la musique d'évoquer des émotions. Il y a l'hypothèse dite *arousal theory of emotions* – qui vient de Platon en passant par la *camerata fiorentina* jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : une musique est triste ou

heureuse parce qu'elle a le pouvoir de susciter justement ces sentiments chez l'auditeur. À cela s'oppose la théorie qui attribue l'expressivité de la musique à la musique elle-même : l'auditeur reconnaît les émotions contenues (pour ainsi dire) dans la forme musicale.

Pourtant, pour la discussion que je propose ici, il suffit de remarquer que tous les auteurs parlent de l'émotion. En effet, le débat, dont nous avons essayé d'évoquer seulement certaines lignes de force, tourne autour d'un terme qui est tout à fait ambigu ou, du moins, polysémique : l'émotion.

La position à la Hanslick ou à la Schopenhauer donne la même place centrale à l'émotion soit pour l'éviter et rejoindre la forme musicale pure soit, au contraire, pour en souligner l'importance. Mais, justement, qu'est-ce que l'émotion ?

Dans le langage commun, peut-être, n'a-t-on pas besoin d'être plus précis. Mais dans un débat plus technique on ne peut éviter la question. En effet, la psychologie et la psychanalyse ont quelque chose à en dire de très spécifique (et peut-être utile). On se limitera ici à proposer un point de vue psychanalytique sur l'émotion sans le confronter avec d'autres théories des émotions.

Encore, je veux préciser que je plaide en faveur de l'hypothèse selon laquelle l'écoute de la musique permet la reconnaissance d'une émotion présente dans la forme musicale : le sujet trouve à sa disposition un matériel émotionnel dont il fera ce qu'il veut ou ce qu'il peut. L'émotion perçue à l'occasion de la rencontre avec la musique est une émotion que le sujet peut reconnaître et sur laquelle il peut éventuellement s'interroger. Ce qui ne veut pas dire que le sujet vit l'état d'âme

typique de l'émotion (tristesse, joie, mélancolie, etc.). Par la suite nous essaierons de préciser le sens de la « reconnaissance » de l'émotion.

## PSYCHANALYSE ET MUSIQUE

Avant de discuter de l'émotion d'un point de vue psychanalytique, il peut être utile de revenir sur les modalités les plus typiques de l'interrogation psychanalytique sur l'art en général.

Si on se réfère, comme il se doit, à l'œuvre de Freud, on notera qu'il y a deux grandes lignes de recherche. D'une part, on trouve les travaux dédiés à l'interprétation de l'œuvre ou à l'exploration de la relation entre la biographie et la production de l'artiste : *Le délire et les rêves dans la Gradiva* de W. Jensen (1906) ; *Le Moïse de Michel Ange* (1913), *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* (1910). Par ailleurs, nous trouvons les travaux qui explorent les processus de la création artistique ou du mot d'esprit : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905) ; *Le créateur littéraire et la fantaisie* (1908) ; *L'inquiétante étrangeté* (1919) [Oneroso et Sorgente, 2000].

La position que nous suivrons ici est la seconde, en avançant l'hypothèse que les processus psychiques de la création et de la jouissance de l'œuvre artistique sont les mêmes bien qu'ils suivent des parcours opposés et non superposables : le parcours du symétrique à l'asymétrique pour le créateur et de l'asymétrique au symétrique pour celui qui jouit de l'œuvre (nous expliquerons cette terminologie dans le paragraphe suivant).

Il est également intéressant de rappeler ici le rapport de Freud à la musique. Dans la lettre à Romain Rolland (1929), Freud avoue que la mystique est pour lui quelque chose de barré « ainsi que la musique ». Dans *Le Moïse de Michel Ange* (1913) il avait déjà déclaré qu'il s'essayait de comprendre à travers quelles voies l'art, en particulier la littérature et les arts plastiques, produisaient ses effets sur lui. Mais lorsque cela ne lui était pas accessible, et c'est le cas justement de la musique, il était incapable de toute forme de plaisir : « Une disposition rationaliste ou peut-être analytique s'oppose à ce que je me laisse émouvoir sans savoir pourquoi et par quoi. »

Il me semble qu'ici Freud reconnaît, bien qu'en négatif, la capacité de la musique à confronter le sujet avec des émotions non facilement maîtrisables. Sur ce sens de la maîtrise de l'émotion nous reviendrons.

### L'ÉMOTION : UNE PERSPECTIVE PSYCHANALYTIQUE

Pour aborder la question de l'émotion dans la psychanalyse je me réfère à l'œuvre de Ignacio Matte Blanco (1975) dont je vais présenter schématiquement les éléments majeurs.

Matte Blanco reproche à la psychanalyse post-freudienne de s'être éloignée d'elle-même à partir du moment où elle a négligé la proposition freudienne d'explorer l'inconscient, ce monde où tout est si différent de ce que nous percevons dans la vie consciente. Il faut éviter le risque de traiter les contenus inconscients comme s'ils étaient régis par les mêmes lois de la conscience. On peut trouver le sens de la recherche de Matte Blanco dans l'effort de penser la réalité psychique en termes de relation entre conscient et inconscient. Cette relation est proposée moins en termes de qualité d'être conscient ou inconscient qu'en termes de contraposition entre deux modalités de fonctionnement de la psyché.

L'inconscient est non seulement et non tant un contenant de contenus refoulés qu'une manière spécifique de fonctionner de notre psyché.

En reprenant les lois de l'inconscient identifiées par Freud, Matte Blanco essaie d'arriver jusqu'à l'inévitable (à ses yeux) conclusion : étudier la présence de l'inconscient dans toutes les mani-

festations mentales ainsi que sa relation avec le conscient.

Reprenons les lois de l'inconscient :

- absence de contradiction entre la présentation motions pulsionnelles contradictoires et absence de négation ;
- déplacement : mécanisme essentiel de la symbolisation, du transfert, projection, introjection, sublimation ;
- condensation qui, avec le déplacement, caractérise le processus primaire ;
- absence du temps : il n'y a ni ordre temporel ni altération dans le temps ;
- substitution de la réalité psychique à la réalité externe, sur le modèle de l'interprétation littéraire de la métaphore.

Ces lois définissent une modalité spécifique du fonctionnement psychique. On peut saisir cette spécificité en la différenciant du fonctionnement du système conscient exemplairement représenté par la logique aristotélicienne. Logique basée sur les principes d'identité, de non contradiction, du tiers exclu et est définie par Matte Blanco comme *asymétrique* justement parce qu'elle distingue et différencie les objets et les représentations. En reprenant les lois freudiennes du fonctionnement de l'inconscient, Matte Blanco remarque que nous sommes en présence d'une autre logique pouvant être définie comme *symétrique*, que l'on peut retrouver typiquement dans la manière dont les symptômes et les rêves se présentent. Les principes qui gouvernent la logique symétrique sont :

- *principe de généralisation* : le système inconscient traite une chose individuelle (personne, objet, concept) comme si c'était un élément

d'une classe contenant d'autres éléments ; il traite cette classe comme une sous-classe d'une classe plus générale et ainsi de suite. Dans le choix des classes et de classes de plus en plus grandes, l'inconscient préfère les fonctions propositionnelles qui, d'un côté, expriment une généralité croissante et, de l'autre gardent certaines caractéristiques particulières de la chose individuelle à laquelle elles appartiennent ; on peut justement trouver un exemple de généralisation dans *Pulsions et destin des pulsions*, où Freud écrit que « l'extérieur, l'objet, le haï seraient en fait identiques » ;

– *principe de symétrie* : l'inconscient traite la relation contraire de toute relation comme si elle était identique à la relation : les relations asymétriques sont traitées comme si elles étaient symétriques : par exemple, le père peut aussi être le fils et vice-versa. Il s'ensuit que : a) il ne peut y avoir de succession ; b) la partie est identique au tout (le bras est le corps). Tous les membres d'une classe sont traités comme s'ils étaient identiques et interchangeables, abstraction faite de la possibilité d'appartenir à d'autres classes.

Ces caractéristiques de l'inconscient cohabitent avec la logique aristotélicienne. Ce qui permet d'affirmer que l'esprit humain est un système bi-logique, c'est-à-dire formé de deux logiques : asymétrique et symétrique, la première fonctionnant en termes propositionnels-relationnels, la seconde en termes de généralisation et de symétrie. L'interaction entre les deux logiques est un aspect fondamental de l'action de penser (activité propositionnelle-relationnelle, propre à la logique asymétrique) qui est constamment induite à l'activité du fait d'être entourée de symétrie : la pensée asymétrique découpe des « poches » de symétrie, introduit une rupture de symétrie, crée une différenciation. Le symétrique fournit à la pensée une source inépuisable de connaissances, une matière infinie d'où naissent les significations, le sens, la connaissance.

Il y a plusieurs niveaux de mélange des deux logiques, différentes structures bi-logiques, en partant d'un niveau totalement symétrique pour arriver à un univers totalement asymétrique

Pour donner une petite note psychopathologique, on peut dire que le conflit psychique pathologique se place au niveau le plus bas de la conscience et au niveau le plus haut de l'inconscient, là où il y a une proportion relativement équivalente de symétrie et de asymétrie.

Quoi qu'il en soit, Matte Blanco propose un aspect résolument novateur quant à l'interaction entre la conscience et l'inconscient : sans un certain degré de symétrie on est privé de la richesse de possibilités et de potentialités propre à cette logique ; sans l'asymétrie on risque de rester prisonnier de la confusion symétrique.

Les émotions ont un rôle important dans la théorie bi-logique. Par leurs caractéristiques, elles apparaissent comme douées de la même logique que l'inconscient (symétrique).

L'émotion apparaît composée de différents éléments : la sensation-sentiment et la pensée ou bien une activité propositionnelle qui établit des relations. En ce qui concerne le premier élément, on doit reconnaître que la *pure* expérience sensorielle de départ donne toujours une image qui se développe jusqu'à ce qu'elle devienne une expérience perceptive. L'expérience sensorielle initiale est soumise à un processus d'activité propositionnelle, à un processus de pensée qui se termine éventuellement par une perception pouvant être définie comme le lieu de convergence de la sensation et de la pensée. Par sa nature, la sensation se place, par rapport à la conscience, dans une zone périphérique, un peu opaque jusqu'à ce que la pensée la place dans une zone plus centrale. À son tour, la pensée des émotions se caractérise par :

- a) une généralisation de certaines caractéristiques concrètes de l'objet ;
- b) ces caractéristiques sont à leur niveau maximum ;
- c) l'objet représente donc tous les objets semblables (processus de généralisation, maximisation, irradiation).

Ces caractéristiques de symétrie déterminent une similarité précise entre les émotions et la manière de fonctionner de l'inconscient et proposent une relation entre l'émotion et la logique asymétrique identique à celle qui existe entre l'inconscient et la conscience. En effet, dans sa dernière œuvre Matte Blanco pose la question – sans y répondre en manière définitive : inconscient et émotion sont-ils la même chose ?

Quel est le destin de l'émotion ? Elle peut être déchargée dans l'action ou être soumise à un processus d'élaboration. L'élaboration de l'émotion est réalisée le travail de la pensée consciente qui déploie la densité de l'émotion à travers la création de relations ou de « poches » de signification (provisoires, à remettre en mouvement potentiellement à l'infini).

À partir de là, on peut comprendre l'affirmation de Matte Blanco : l'émotion est la matrice de la pensée.

Dans ce sens, « reconnaître » l'émotion n'est pas l'identifier dans un catalogue, mais « l'utiliser » comme une espèce de matériel à déployer dans les directions que le sujet sera capable d'entreprendre. Dans le même temps, ce travail de perlaboration peut constituer une forme de maîtrise de l'émotion mais, bien entendu, en termes de créativité, de sollicitation à la pensée, de divergence et non de rationalisation ou de répression.

Nous pouvons nous arrêter ici sur les questions générales concernant l'émotion et revenir à la musique et aux rapports entre musique et émotion.



## LA MUSIQUE ET L'ÉMOTION

L'émotion produite dans la rencontre avec la musique présente la caractéristique d'être une sensation-sentiment qui, en soi, ne se relie pas à une proposition mais se présente presque comme sensation pure. Peut-être rejoint-on ici la position de Schopenhauer citée plus haut. Le bonheur, la mélancolie, l'enthousiasme etc. n'ont aucun contenu, sont ouvertes à n'importe quelle association propositionnelle de bonheur, mélancolie, enthousiasme, etc.

L'auditeur *peut* ainsi reconnaître (dans le sens indiqué plus haut) et vivre l'émotion (primaire) dans sa forme infinie. Il pourra aussi la relier (ou pas) à une ou à plusieurs propositions.

Permettez-moi de prendre ici un exemple qui bien que littéraire n'en est pas pour autant moins réel. L'écoute de la sonate en fa dièse pour violon et piano de Vinteuil, jouée pour piano solo lors de sa première soirée chez les Verdurin, est l'occasion pour Swann de se souvenir de la première fois qu'il avait entendu la sonate. Je reprends seulement quelque passage : « D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments [...] Mais à un moment donné... il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme [...]. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inentendues, entièrement originales, irréductibles à tout ordre d'impression. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. » L'émotion convoquée par la petite phrase sera de plus en plus reliée à Odette : parmi les possibles voies de déploiement de l'émotion, Swann a sélectionné celle qui inévitablement le reconduit du côté de chez Odette.

Il est surprenant de remarquer comment Proust arrive à décrire les passages de perlaboration de la sensation que nous avons essayé de présenter avec l'aide de Matte Blanco.

Il est amusant de rappeler aussi que pour madame Verdurin l'écoute de la même sonate de Vinteuil avait pour effet de provoquer, à force de pleurer, un « rhume de cerveau avec névralgies faciales ». Décharger l'émotion dans l'action (en l'occurrence : les larmes) au lieu d'entamer

un travail de perlaboration, peut produire des effets désagréables. Mais chacun a sa manière et ses possibilités d'élaborer l'émotion.

À partir de la sensation-sentiment confuse on arrive, donc, à déployer des propositions très personnelles. Ce qui ne veut pas dire, pour autant, qu'elles ne peuvent pas être partagées. Je me réfère, sans la développer, à l'idée de Winnicott selon laquelle l'expérience culturelle et esthétique appartiennent à l'aire transitionnelle. Dans le travail d'élaboration, un point crucial est que la forme de la musique et notamment sa *temporalité* réintroduisent constamment la logique asymétrique. On se souvient de l'atemporalité qui caractérise le fonctionnement de l'inconscient. Or la musique, à la différence de tous les autres objets esthétiques, se déploie non dans l'espace mais dans le temps et la séquence temporelle oblige à une linéarité conséquentielle typique de la pensée asymétrique.

Peut-être rejoint-on ici Descartes qui dans le *Compendium Musicae* souligne le rôle du rythme – un substrat biologique primaire avant que d'être culturel – en tant qu'ordre du devenir : on abandonne sans cesse la forme qu'on vient d'écouter et on attend, en suspens, la forme nouvelle. Le couler de la musique active la mémoire de la musique écoutée, l'attention sur la présentation actuelle des notes, l'attente de ce qui va venir.

Dans ce sens, donc, l'auditeur vit sa bi-modalité de fonctionnement psychique dans une expérience qui, peut-être, n'est permise que par la musique, puisqu'elle porte en elle, dans sa structure même, le formalisme le plus abstrait

(produit de la pensée asymétrique) et l'infini (produit de la pensée symétrique). D'où ce sentiment de surprise et de plénitude, d'intérêt et de plaisir, de redécouverte et d'inattendu, de déplacement et de connaissance/découverte de soi et du monde – vécu dans l'écoute de la musique.

Bien évidemment, l'analyse proposée ici n'a pas l'ambition grandiose d'avoir trouvé la solution à la question du rapport musique/émotion.

Néanmoins, si l'on accepte l'idée que la musique est isomorphe à la structure bi-logique de la psyché, les discours sur la technique et l'émotion, la forme et la psychologie de l'auditeur peuvent garder leurs différences spécifiques dans le même temps où l'on reconnaît leur inextricable et nécessaire interaction pour donner lieu à l'expérience esthétique.

## BIBLIOGRAPHIE

- MATTE BLANCO, I. 1973. *The Unconscious as Infinite Sets. An essay in Bi-Logic*, Londres, Duckworth & C.
- NUSSBAUM, M. C. 2001. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Columbia University Press.
- ONEROSO, F. ; SORGENTE, F. 2000. *La concezione della creatività artistica nella teoria bi-logica di Ignacio Matte Blanco*, Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Salerno, anno VII (1999/2000), p. 169-187.

Résumé : La relation entre musique et émotion est au centre d'un débat entre ceux qui accordent une place centrale à l'émotion et ceux qui nient l'intérêt de l'émotion. On reprend l'interprétation de l'émotion empruntée à Ignacio Matte Blanco qui introduit la notion de structure bi-logique de la psyché. La musique aussi, d'ailleurs, se caractérise par une structure bi-logique analogue. L'écoute de la musique ainsi implique un travail de perlaboration qui met en jeu et la logique symétrique (inconscient) et la logique asymétrique (conscience).

Mots-clés : Musique, émotion, Matte Blanco.

Summary : The relation between music and emotion is at the heart of a debate on whether or not to give relevance to the emotional part. The interpretation of emotion according to Ignacio Matte Blanco who introduces the notion of the bi-logical structures of the mind. Music seems to also be characterized by an analogous bi-logical structure. Listening to music implies an elaborate job which touches on both the symmetric logic (unconscious) and the symmetric logic (conscious).

Keywords : Music, emotion, Matte Blanco.

Resumen : La relación entre la música y la emoción es el centro de un debate que separa frentes contrapuestos en dar relevanza o menos a la parte emocional. Viene represa la interpretación de la emoción según Ignacio Matte Blanco que introduce la noción de la estructura bi-lógica de la mente. La música también parece ser caracterizada de una análoga estructura bi-lógica. Escuchar la música implica un trabajo de elaboración que mete en juego ya sea la lógica simétrica (linconsiente) que la lógica asimétrica (consiente).

Parablas clave : Música, emoción, Matte Blanco.