

# CRÉATIVITÉ MUSICALE ET SEXUALITÉ:

Ubimior

Pubblicazione periodica online

Milano, [www.ubimior.org/ubimior-rivista.html](http://www.ubimior.org/ubimior-rivista.html)

Periodicità: aggiornamento continuo

Anno I, n9

luglio 2014

ISSN 2283-348X

**Samuel Same Kolle**

Département de Psychologie, Université de Douala

**Traduzione: Chiara Dragoni**

## Mots-clés

art, créativité, désir, fantasme, fixation, inconscient, musique, régression, rêve, stade.

Les références sont multiples en psychanalyse freudienne lorsqu'ils s'agit d'étudier ou de comprendre, dans le domaine de la tragédie et de la peinture, le rapport de la créativité de l'artiste à son œuvre (cf. Freud [1907 ;1910 ; 1913]). Les ouvrages postfreudiens qui traitent d'un rapport de l'œuvre d'art musical à son créateur sont pourtant plutôt rares<sup>i</sup>. Ceux qui existent consistent en études très générales qui occultent le problème-particulier de la créativité notamment d'un point de vue psychanalytique. Or, l'influence qu'exerce l'œuvre d'art musical sur les personnes est profonde et troublante. Reflet de l'affectivité, langage des émotions, la musique, qui est un instrument de communication, sert aussi à exprimer des sentiments tels l'angoisse, la tendresse, la tristesse, la joie, etc. Ainsi des effets de certains genres musicaux dans le psychisme : la musique japonaise relaxerait et provoquerait le sommeil, celle de Mozart stimulerait les capacités intellectuelles, celle de Grieg euphoriserait, tandis que le jazz renforcerait le système immunitaire, comme la techno exciterait et améliorerait les performances sportives, etc. Aussi peut-on s'étonner du très peu de recherches pour les études sur la créativité musicale.

C'est parce qu'en réalité, la nature du stimulus musical est d'une grande complexité, tout autant que sa réponse, qui varie d'un auditeur à un autre. Ceci tient à la diversité des variables qui entrent en jeu dans une étude psychomusicale. Sont en effet étudiés, entre autres, le rythme, la mélodie, le timbre et l'instrumentation. Il y a des variables liées à la réceptivité de l'auditeur que sont sa culture, son éducation musicale, ses expériences,



l'état mental dans lequel il se trouve, etc. Ainsi tel air musical peut provoquer une intense émotion chez un individu et en laisser indifférent un autre. On comprend donc que toute étude voulant établir un rapport entre la psychologie du sujet et l'œuvre musicale soit pratiquement vouée à l'échec, tant les moyens à investir sont gigantesques. Nous remarquons néanmoins qu'aussi loin qu'on remonte dans la biographie de la plupart des grands musiciens, on découvre une psychogenèse constituée essentiellement des liens libidinaux primaires ou de traumatismes prénataux subis alors par l'enfant, futur virtuose. Or l'importance de la nature sexuelle de la prime enfance a été établie<sup>ii</sup> par la psychanalyse, tout comme sa participation effective dans le processus de développement et de constitution de la personnalité<sup>iii</sup>. Ces éléments peuvent constituer une base d'étude du processus de création psychanalytique de l'œuvre d'art musical.

Une réserve doit cependant être observée ici. On ne peut pas se permettre de psychanalyser à distance un auteur qui n'existe plus, ou sur lequel des informations biographiques sont ténues. Car les accidents ou traumatismes subis par l'enfant ne peuvent expliquer la création de l'œuvre que s'ils viennent réveiller un inconscient appartenant

à l'enfance. Or, les éléments de biographie disponibles pour la petite enfance d'un musicien ou d'un artiste sont généralement très maigres et souvent difficiles à exploiter. Mais Xavier Hascher lève néanmoins cette possible objection en observant que ceci « pour autant, n'ôte pas tout intérêt a priori à une démarche de cet ordre, dès lors qu'on n'est pas tenté de trop en surestimer les possibilités et la portée (...). Le but n'est donc pas de déceler une pathologie particulière, mais de montrer comment certaines figures parentes dans la vie et dans l'œuvre peuvent recevoir une signification à la lumière des concepts de la psychanalyse. »<sup>iv</sup>

C'est de cette position que nous voulons partir pour poser, à travers le jeu des processus de fixation et de régression ainsi que de la sublimation, l'hypothèse qu'il existe un rapport profond entre la créativité musicale et les pulsions libidinales du compositeur. La musique n'est certes pas une exception parmi les arts quant à notre hypothèse. Aussi commençons-nous notre travail par une analyse de la créativité artistique en général, dans son rapport avec la sexualité. Par la suite, nous présentons le cas particulier de la création musicale et l'expression de la sexualité. En conclusion, nous verrons comment la créativité du compositeur est reçue par le public et par l'autre en étudiant la réceptivité de l'œuvre d'art et sa reconnaissance sociale.

### **De la création artistique en général**

Si l'œuvre artistique est un acte conscient dans sa réalisation, elle, comme toute œuvre, prend son origine dans l'inconscient, aussi bien par sa forme que par son fond. Michel Dufrenne le déclare aussi nettement : « en tout cas la création a son ressort dans l'inconscient »<sup>v</sup>. La création artistique se présente en effet comme une régression vers l'originair ; « l'art exige en effet, d'après Charles Mauron, comme geste préalable, un repli affectif à la fois sur nos expériences vécues, notre histoire d'être vivant, et sur nos réserves d'énergie »<sup>vi</sup>. Cette analyse est corroborée par J.F. Lyotard d'après qui, « ce que l'artiste exprime c'est la figure de l'inconscient »<sup>vii</sup>. L'œuvre d'art se présente ainsi comme un sens manifeste dont le sens latent est à découvrir, exactement comme le rêve. Et

tous les spécialistes d'étude des œuvres d'art ont établi cette analogie entre le rêve et l'art : « les œuvres d'art ne ressemblent-elles pas au rêve par ce qu'elles ont de gratuit, d'imaginaire, d'opaque ? »<sup>viii</sup>. On retrouve dans l'œuvre artistique, le même travail actif que dans le rêve. Ici en effet, les mêmes opérations de condensation, de déplacement, de figuration, qui, dans le rêve ou le symptôme n'ont pour fin que de travestir le désir parce qu'il est intolérable, sont employées pour écarter l'harmonieux, le rassurant, le familier, la bonne forme, autrement dit le processus secondaire. Ce travail est fait pour exhiber le laid, l'inquiétant, l'étrange, l'informe qui est le 'désordre' de l'ordre inconscient.

Si le rêve est donc la manifestation d'un désir, par analogie, l'œuvre d'art sera elle aussi la manifestation d'un désir. « Mais de quel désir s'agit-il ? » se demande M. Dufrenne. Il faut, répond-il, « distinguer le désir qui hante tout le monde (...), et le désir lui-même inconscient, de dire le désir. »<sup>ix</sup> Ainsi les poètes par exemple sont « ceux qui n'ont pas peur de dire le désir, ou plutôt de dire ce que le désir éveille en eux et qu'ils doivent dire comme l'étrange, l'inquiétant, l'invisible et presque à leur insu, sans jamais le connaître »<sup>x</sup>. Le désir s'accomplit dans le fantasme qui est la mise en scène du désir : « Les désirs non satisfaits sont les ressorts pulsionnels des fantasmes ; tout fantasme est l'accomplissement d'un désir »<sup>xi</sup>. Poursuivant son analyse, M. Dufrenne est encore plus précis : « Comment en effet, généralement le désir s'exprime-t-il ? Par une forme fantasmatique, ce que Freud appelle parfois une matrice ; le fantasme est cette image dont le désir non satisfait est le ressort pulsionnel et où ce désir s'accomplit originellement ». Le fantasme est la satisfaction d'un plaisir, et plus fondamentalement sexuel, se trouvant à la base de la création littéraire et artistique. Aussi P. Ricœur peut-il affirmer : « que nous puissions jouir de nos propres fantasmes sans scrupules, ni honte telle serait la visée la plus générale de l'œuvre d'art » ; et plus loin il ajoute : « seule l'œuvre d'art donne une présence aux fantasmes de l'artiste »<sup>xii</sup>. Désir fantasmagorique, telle est donc, d'après la psychanalyse, l'essence de l'œuvre d'art.

Cependant pour passer du système désir-fantasme à l'œuvre d'art proprement dite, c'est-à-dire du système inconscient au système conscient, la médiation se fait par un processus psy-

chologique complexe, lui aussi inconscient : la sublimation. Par celle-ci certaines pulsions sexuelles détachées de leurs objets primitifs sont déplacées vers les objets non sexuels et qui ont une valeur sociale positive (l'art, la science). Variété de déplacement, la sublimation permet d'intégrer des formes pulsionnelles primitives dans le moi, tout en satisfaisant aux exigences du surmoi et en sauvegardant une partie importante de l'énergie libidinale. Freud explicite cette idée en affirmant que toute pulsion sexuelle « met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces et cela, sans doute, par suite de la propriété particulièrement prononcée qui est sienne de déplacer son but sans perdre essentiellement en intensité. On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier »<sup>xiii</sup> « Toute sublimation, dit Freud, s'effectue par l'intermédiaire du moi, qui commence par changer la libido sexuelle objectale en une libido narcissique, pour lui proposer ensuite éventuellement un but différent »<sup>xiv</sup>, ce en quoi consiste la déssexualisation de la libido. Et « Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle »<sup>xv</sup>, disent Laplanche et Pontalis.

De l'analyse précédente, se dégage l'idée évidente d'un lien profond entre la création de l'œuvre d'art et la sexualité. Cette dernière est distincte de ce qu'entendait à son sujet un disciple de Freud, Wilhelm Reich, qui lui reprochait de n'avoir pas davantage *généralisé* la sexualité. La sexualité ausens freudien est « un pansexualisme » et entendu par lui dans un sens tout différent du sens commun : elle est « l'élan vital » actif au cœur de chaque cellule, le principe vital qui y manifeste sa présence par la recherche à vide du plaisir<sup>xvi</sup>. C'est à partir de cette précision qu'il est possible d'établir la procédure méthodologique par laquelle va se faire l'étude de la créativité musicale à proprement parler. Deux voies peuvent être prises séparément ou alors être fusionnées. Il s'agit de l'investigation biographique d'un côté et de l'analyse esthétique de l'autre. En effet comme le souligne Pierre Kaufman, « l'investigation psychanalytique des œuvres tient de la biographie par la restitution des conditions individuelles d'émergence du désir et de l'esthétique par la

forme d'universalité selon laquelle, par constitution, le désir s'ordonne au réel »<sup>xvii</sup>. Freud lui-même dans son analytique des œuvres a fait usage des deux orientations méthodiques. C'est dans ce même esprit que nous dégageons les éléments de la création musicale en liaison avec le développement sexuel de la personnalité toute entière.

### **Développement psychosexuel et organisation de la personnalité**

Dans la théorie psychanalytique, l'organisation de la personnalité se réalise progressivement à travers le développement des stades libidinaux par lesquels passe l'enfant. Freud pense que la personnalité adulte est déterminée par la manière grâce à laquelle les conflits entre les sources primitives de plaisir sexuel (localisées successivement dans les zones érogènes buccales, sphinctériennes et phalliques) et les exigences de la réalité sont résolus à travers les processus inconscients de fixation et de régression. La notion de fixation est comprise dans un cadre général qui implique la progression ordonnée de la libido à travers les stades oral, anal et phallique. Elle désigne l'inscription dans l'inconscient d'expériences, d'imagos, de fantasmes auxquels une pulsion sexuelle reste liée. Cette fixation prépare les positions vers lesquelles le sujet sera tenté de régresser lorsqu'il sera dans son existence ultérieure, il se heurtera à des difficultés lui paraissant insurmontables ou pénibles.

Une fixation-régression au stade oral (0-1 an) se traduirait par une personnalité caractérisée par l'égoïsme, la passivité, la dépendance et un besoin excessif d'amour inconditionnel, l'envie de boire, de mâchonner, le désir de sexualité orale.

Au stade anal sadique (1-3 ans), la fixation-régression se traduirait par des traits de caractères suivants : la pédanterie, la propreté excessive et le souci de l'ordre, la persévérance et l'entêtement, la parcimonie ou l'avarice, la grossièreté et la sodomie, le goût de certaines activités comme la collection.

Enfin la fixation-régression au stade phallique (3-6 ans) est plus complexe et plus fondamentale. Elle dépend de la relation triangulaire père-mère-

enfant, au lieu de la relation binaire mère-enfant des deux stades précédents. Ainsi une mère insatisfaite et se fixant à l'enfant le voue assurément à un devenir homosexuel. Si le désir de la mère va plus vers le père, l'enfant adopte des attitudes sado-masochistes et des conduites d'échec. Un père « effacé » oriente l'enfant vers l'impuissance, un père autoritaire peut le conduire vers l'agressivité ou l'incapacité virile.

Ces trois stades, d'après les psychanalystes, influencent profondément la créativité artistique et surtout musicale. Tout comme la prénatalité et la naissance, considérées aujourd'hui comme moments fondamentaux dans l'édification de la personnalité.

### **Création musicale et les stades psychosexuels**

#### **Prénatalité et naissance**

S. Freud et O. Rank ont soutenu l'importance de l'influence prénatale et de la naissance sur le développement psychique ultérieur de l'individu. Dans son ouvrage publié en 1923, *Le traumatisme de la naissance*, O. Rank accorde au choc de la naissance une importance universelle et primordiale. Il réduit tout le comportement humain, ou à un effet de cœtraumatisme, ou à un souvenir bienheureux du sein maternel. Aussi affirme-t-il que « la plupart des créations humaines (...) représentent autant de tentatives de réalisation de la situation primitive, c'est-à-dire de refoulement dans un lointain inaccessible du traumatisme de la naissance. »<sup>xviii</sup> Rank montre par la suite comment des productions humaines comme le langage et l'art naissent de ce traumatisme de la naissance : « La première réaction qui suit la naissance consiste dans des cris qui diminuent la tension affective de l'angoisse (...). Il serait facile de montrer que dans la formation des mots et de langues, qui subsistent avec le temps une sexualisation de plus en plus grande, le symbolisme entre pour une part et qu'il joue également un rôle important dans l'écriture et dans sa forme la plus primitive, le dessin, qui peuvent être considérées comme les premières substitutions du mot. L'artiste s'empare de ces symboles, les reproduit d'une façon particulière et les rend ainsi aptes à devenir les objets de jouissance esthétique »<sup>xix</sup>.

Mais l'art musical n'est pas uniquement lié, pour O. Rank au traumatisme de la naissance, il aurait une origine plus primitive encore : « Du cri qui s'échappe à la suite de la décompression des poumons, on aboutirait directement (...) à la formation de la voix et du chant. Quant à la musique, les analyses ont montré qu'elle se rattache non au traumatisme de la naissance, mais à la situation intra-utérine »<sup>xx</sup>. En effet si la musique est « composée de son et de silence, de son écrit sur du silence, ce silence est une perception qui suppose toujours l'expérience antérieure du silence intégral intra-utérine »<sup>xxi</sup> ; et ainsi la musique, selon le même auteur, est une réaction due à l'horreur du silence qui est en nous et dont nous avons tous éprouvé les premières et marquantes atteintes lorsqu'il nous est arrivé, enfants, de nous trouver seul dans une chambre. Georg Groddeck quant à lui situe la naissance du sentiment musical dans le lien qu'établirait l'enfant entre les premières impressions de rythme régulier du cœur maternel et probablement du sien propre. Il corrobore ainsi l'idée que le musical trouve son origine avant la naissance.

Le musicien qui, pour A. Michel, semble le mieux illustrer cette hypothèse prénatale de la créativité musicale est Chopin. « On dirait, dit-il, que Chopin a vécu comme s'il n'avait pas accepté sa naissance. Il semble qu'il ait tenu, de toutes ses forces, à retrouver par la mort, le bienheureux état fœtal »<sup>xxii</sup>. D'après l'abbé Alexandre Delowski cité par Ganche, F. Chopin « chante satiriquement d'être séparé de sa mère »<sup>xxiii</sup>. Cette séparation fut ainsi éprouvée par Chopin, « dès l'enfance, dès la première enfance et – pourquoi pas ? – dès la naissance », selon A. Michel.

Ainsi les chefs-d'œuvre de Chopin comme « La Fantaisie en Fa mineur », "La sonate en Si bémol" ou « poème de la mort, la marche funèbre » sont toutes des musiques qui expriment l'angoisse, donc cœtraumatisme de la naissance et ce silence du sein maternel. Dans sa musique, la phobie qu'éprouvait Chopin d'être enterré vivant, semble bien exprimer, déguisé, un désir inconscient de retourner au sein maternel.

#### **Le stade oral**

Deux compositeurs vont nous permettre d'illustrer l'expression de la sexualité dans la créa-

tion musicale liée à ce stade : Charles Gounod et encore Frédéric Chopin. Charles Gounod est un compositeur français né en 1818 et disparu en 1893. Ses principales œuvres sont: « Un opéra Sapha » (1851 – « Le médecin malgré lui » (1858) – « Faust » (1859) – « Mireille » (1864) – « Roméo et Juliette » (1867) – « Rédemption » (1882) – « Mors et Vitae » (1885) – « Requiem » (1893).

Ce compositeur a lui-même affirmé sa fixation au stade oral : « J'ai eu le bonheur d'avoir ma mère pour nourrice. L'allaitement contient plus d'éducation qu'on en croit (...). Ma mère m'avait certainement fait avaler autant de musique que de lait. Jamais elle ne m'allaitait sans chanter, et je peux dire que j'ai pris mes premières leçons sans m'en douter »<sup>xxiv</sup>. Pour Paul German cité par A. Michel, la musique de Gounod se rattache au stade oral. Les rythmes de sa musique sont « ceux de la tétée, de la mastication, des contractions stomacales et intestinales, de la masturbation et du berceau (...). Quant à sa mélodie (...), elle est la transformation, parl'inconscient, de la réponse maternelle qui apaisait ce cri »<sup>xxv</sup>.

Quant à Chopin, nous avons déjà eu à évoquer l'influence qu'a eue sur sa création musicale la période prénatale et celle de la naissance. Mais, « si la naissance fut peut-être la première catastrophe de son existence, le sevrage fut à coup sûr la plus importante ». En réalité la fixation de Chopin à l'oralité est attestée dans la relation qu'il eut avec George Sand. « Il fut avec elle, comme un enfant avec sa mère », affirme A. Michel. Cependant ses relations sexuelles sont nulles et A. Michel d'expliquer que : « Cette attitude régressive de Chopin en matière de sexualité est le signe d'un autisme prononcé, dont l'intuition de Sand a presque deviné l'origine orale »<sup>xxvi</sup>. Sand révèle que Chopin était passif, dépendant, manifestait un besoin excessif d'amour inconditionnel mais surtout égocentrique : « Chopin voulait posséder tout seul ». Le résultat musical de cette oralité est qu'il se confina au piano ; instrument de tous les tête-à-tête narcissiques avec soi-même. Or, comme le dit Freud, « La satisfaction sexuelle obtenue sans le concours du sexe opposé est symbolisée par toutes sortes de jeux, entre autre par le jeu du piano »<sup>xxvii</sup>, confirmant ainsi la fixation de Chopin à l'oralité.

### **Le stade anal**

Nous illustrons cette période par la création du compositeur russe naturalisé français Igor Stravinski (1882-1971). Ses principales œuvres sont « L'oiseau de feu » (1910) – « Petrouchka » (1911) – « Le Sacre du printemps » (1913) – « Le Rossignol » (1914) – « Pulvinelle » (1920) – « Le baiser de la pie » (1928) – « Oedipus Rex » (1927) – « Orpheus » (1948) – « Requiem » (1958). Un des éléments de la maîtrise des sphincters au stade anal est l'émission par l'enfant de pets sonores. Ainsi « le comportement expansif et triomphal qui paraît accompagner chez l'enfant l'émission d'un pet s'amplifie et se répète chaque fois que l'enfant crée un bruit approchant à l'aide de tambours et de trompettes » A. Michel (*op. cit.*, p. 47). Aussi pense-t-on que les instruments à percussion, la fanfare, les cuivres proviendraient d'une fixation au stade anal.

La musique de Stravinsky semble être la manifestation la plus tangible de cette analité. D'après A. Corto,<sup>xxviii</sup> « le zèle avec lequel le futur compositeur du « Sacre » s'appliquait à reproduire cette gamme de « sons suspects mais bien rythmés » émis de sous des haillons lui valut, comme dérision, la verte réprimande familiale qui lui en fit perdre l'habitude, mais non pas le souvenir ». Ainsi dans ses compositions telles « L'oiseau de feu » ou « Feu d'artifice », on trouve une agressivité rythmée, une cruauté harmonique, une sonorité offensive sous la forme d'une décharge continue. « Autant de traits qui sont l'expression typique d'un comportement sado-anal de destruction mis au service d'une esthétique essentiellement soucieuse de construire »<sup>xxix</sup>, ainsi que l'affirme A. Michel.

L'analité qu'on appelle aussi le stade sadique anal, est en effet une période de grand développement de l'agressivité de l'enfant entre 1 et 3 ans. Avec l'apparition des dents, l'enfant entre dans une activité cannibalique par la tendance à mordre le sein nourricier. Et se demande A. Michel, « N'est-ce pas cette tendance à la destruction qui pousse parfois Stravinsky à confier ses mélodies les plus tendres à des cuivres apparemment impropres à cet office ? »<sup>xxx</sup>.

### **Le stade phallique**

Analyser la créativité musicale comme régression et fixation au stade phallique se révèle d'une complexité plus grande que dans les stades précédents. En effet, les jeux dans l'édification de



la personnalité y sont primordiaux. Ce stade se caractérise par la prédominance du phallus, à partir de laquelle naissent le complexe de castration et le complexe d'Oedipe. Ce stade peut être soit l'expression d'une masculinité exagérée c'est-à-dire d'une phallogocratie ou alors d'une confusion de sexe qui conduit à l'homosexualité.

Une fixation-régression au stade phallique peut conduire à une utilisation spécifique ou à la préférence de certains instruments musicaux. Pour A. Schaeffner « l'extravagance porte l'homme à mêler à la sexualité des instruments de musique. Non pas seulement en sexuait les instruments, ainsi qu'il le fait avec tant d'autres objets en identifiant certaines de leurs parties avec le pénis ou la vulve, ou en confondant le battement ou le frottement d'un objet sonore avec l'acte sexuel lui-même, mais en entourant du son d'instruments l'organe ou l'acte »<sup>xxxix</sup>. D'autre part, pour A. Michel (*Op. Cit.*, p. 61) « Certains instruments de musique ont dans certains cas, une valeur précise d'organe sexuel. En premier lieu, il convient de noter comme symbole phallique la flûte ». Le même constat est fait par Schaeffner « Certains instruments telle la flûte ont pu revêtir à leur origine une signification phallique »<sup>xxxix</sup>. De même parle-t-on souvent de la signification femelle du tambour. D'un autre côté, les sons aigus sont associés à la féminité et les sons graves à la masculinité.

Présentons maintenant l'expression de la créativité phallique chez Richard Wagner (1813-1883), célèbre compositeur allemand. Cadet d'une famille de 9 enfants, il perd son père six mois après sa naissance. C'est Ludwig Peyer avec lequel sa mère s'est remariée, qui assure son éducation pendant les neuf premières années de sa vie avant de mourir tout aussi prématurément. Ce beau-père a eu beaucoup d'influence sur lui. Il affirmera d'ailleurs plus tard en être le fils naturel et de lui il écrira à Mathilde, une de ses maîtresses : « Sur la table, devant moi, est un petit portrait. C'est celui de mon père (...). Il montre un visage noble, doux, souffrant et réfléchi qui me touche infiniment. Il m'est devenu fort précieux. Qui viendrait à se pencher sur moi supposerait sans doute qu'il s'agit d'une femme aimée ». Ce qui montre déjà un penchant œdipien chez Wagner.

Le nombre élevé des enfants de sa famille a sans doute sévèrement affecté la tendresse maternelle. «

Je ne me rappelle guère, dit-il, avoir reçu d'elle une caresse. Tout épanchement affectueux était, au reste banni au sein de notre famille. En revanche, il y régnait un ton bruyant, presque violent de remue-ménage perpétuel qui nous semblait tout naturel. »<sup>xxxix</sup> Ce reproche fait à sa mère démontre cependant le profond attachement qu'il avait pour celle-ci ; ce qui comporte une fixation au complexe d'Oedipe de notre auteur : « Je voudrais te parler et t'écrire sur le ton le plus tendre, celui d'un amant pour sa bien-aimée »<sup>xxxix</sup>. Dans son ouvrage *Ma vie*, il note que « l'idée de ce drame et la passion pour Mathilde [femme d'un industriel zurichois dont il s'est épris, mais dont l'aventure se termina par une rupture déchirante] sont deux effets semblables et simultanées d'une même cause inconsciente : Le complexe d'Oedipe ». Mais c'est dans la « Tétralogie » que Wagner explique et déploie l'intériorité profonde de son âme, et « tous les stades de l'enfance sont ici représentés, mais particulièrement celui du complexe d'Oedipe », dit A. Michel.

### **Sexualité et réceptivité de l'œuvre musicale**

À la fin de ce travail, nous donnons quelques indications sur l'adéquation entre la création d'une œuvre musicale et son accueil dans le public. « Pourquoi la musique nous touche-t-elle ? »<sup>xxxv</sup> se demandait A. Michel. Jean Paul Sartre avait fait à propos de l'œuvre littéraire et du public une analyse qui est restée une référence dans ce rapport auteur/public qui nous intéresse. « Écriture et lecture, disait-il alors, sont les deux faces d'un même fait d'histoire »<sup>xxxvi</sup>. Plus explicitement Sartre écrit : « Je suis auteur d'abord pour mon libre projet d'écrire. Mais tout aussitôt vient ceci : c'est que je deviens un homme que les autres hommes considèrent comme écrivain, c'est-à-dire qui doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale (...). Aussi le public intervient avec ses œuvres, sa vision du monde, sa conception de la société (...); il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses (...). Tout ceci constitue les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une œuvre »<sup>xxxvii</sup>.

Pourrons-nous maintenant transférer ce modèle sartrien pour l'étude des autres arts? Assurément oui, répond M. Dufrenne : «Sartre a remarquablement analysé la relation de l'écrivain à son public ; cette relation peut être examinée pour tous les autres arts. C'est donc la société qui effectue une certaine demande de biens artistiques »<sup>xxxviii</sup>. Le parallélisme auteur et public en ce qui concerne la musique semble avoir son siège dans l'inconscient lui-même des deux parties prenantes. La réceptivité de l'œuvre musicale est possible grâce à l'existence d'un isomorphisme entre les structures de leur inconscient. Aussi A. Michel peut-il affirmer : « Lorsqu'une œuvre d'art nous émeut, c'est qu'elle a su choisir des représentations qui s'accordent secrètement, par la qualité de leur affect, à celles de l'inconscient (...). Être artiste, c'est donc, pour une intuition très fine et très pénétrante, être apte au choix de ces représentations, de ces symboles, mots, sons, lignes ou couleurs, qui feront communiquer, par des voies que l'inconscient ignore, l'inconscient de l'auteur avec celui du lecteur »<sup>xxxix</sup>. Les pulsions inconscientes mises ici en accord sont de nature sexuelle. C'est ce qui explique sans doute le pouvoir troublant que l'art en général a sur les êtres humains et que nous évoquions au début de ce travail.

Freud n'a jamais proposé dans son œuvre une psychanalyse de la musique. Il a néanmoins posé le problème du processus de création d'une œuvre d'art en général, tout comme de l'effet que celui-ci produit sur son récepteur. Ce dernier se regarderait lui-même dans l'objet artistique qu'il observe. Ainsi que le soulignent Anne Brun et Jean-Marc Talpin, « l'effet de création se manifeste dans l'inconscient du récepteur de l'œuvre, qui éprouve en lui-même les effets mutatifs des processus en jeu dans la production artistique ; si l'œuvre paradoxalement crée son créateur, du même coup, elle crée aussi son récepteur »<sup>xl</sup>. C'est donc dire l'impact, positif ou négatif que la musique peut avoir sur le public et partant sur l'ensemble de la société.

**Traduzione:****Chiara Dragoni**

Psicoterapeuta transculturale

**Parole chiave**

arte, creatività, desiderio, fantasma, fissazione, inconscio, musica, regressione, sogno, stadio.

**Creatività musicale e Sessualità**

I riferimenti sono molteplici nella psicanalisi freudiana quando si tratta di studiare o di capire, nel campo della tragedia e della pittura, il rapporto tra la creatività dell'artista e la sua opera (cf. Freud [1907 ; 1910 ; 1913]). Le opere postfreudiane che studiano il rapporto dell'opera d'arte musicale e il proprio creatore sono piuttosto rare. Quelle che esistono consistono in studi molto generali che nascondono il problema particolare della creatività soprattutto da un punto di vista psicoanalitico. Ora, l'influenza che esercita l'opera d'arte musicale sulle persone è profonda e inquietante. Riflesso dell'affettività, linguaggio delle emozioni, la musica, che è uno strumento di comunicazione, serve anche a esprimere alcuni sentimenti come l'angoscia, la tenerezza, la tristezza, la gioia, ecc. Ecco alcuni effetti di certi generi musicali nello psichismo: la musica giapponese rilasserebbe e provocherebbe il sonno, quella di Mozart stimolerebbe le capacità intellettuali, quella di Grieg faciliterebbe l'euforia, così il jazz rinforzerebbe il sistema immunitario, la techno ecciterebbe e farebbe migliorare le performances sportive, ecc. Quindi ci potremmo stupire per le così esigue ricerche sullo studio della creatività musicale.

In realtà, la natura dello stimolo musicale è di una grande complessità, così come la sua risposta, che varia da un ascoltatore all'altro. Diverse sono le variabili che entrano in gioco in uno studio psicomusicale. Sono infatti studiati, tra gli altri, il ritmo, la melodia, il timbro e la strumentazione. Ci sono variabili legate alla ricezione dell'ascoltatore che sono la sua cultura, la sua educazione musicale, le sue esperienze, lo stato mentale in cui si trova ecc. Così una certa aria musicale può provocare un'intensa emozione in un individuo e lasciarne indifferente un altro.

Si capisce dunque come ogni studio che voglia stabilire un legame tra la psicologia della persona e l'opera musicale sia praticamente votata a un fallimento, poichè i mezzi da investire sono numerosi.

Dobbiamo ricordare che risalendo nella biografia della maggior parte dei musicisti, scopriamo una psicogenesi costituita essenzialmente da legami libidinali primari o da traumi prenatali subiti dal bambino, futuro artista. L'importanza della natura sessuale della prima infanzia è stata stabilita dalla psicanalisi, come la sua partecipazione affettiva nel processo della sviluppo e della costituzione della personalità. Questi elementi possono costituire una base di studio del processo della creazione psicanalitica dell'opera d'arte musicale.

Bisogna comunque fare un'osservazione. Non ci si può permettere di psicanalizzare a distanza un autore che non esiste più, o su cui sono state date delle annotazioni biografiche.

Gli incidenti o i traumi subiti dal bambino non possono spiegare la creazione dell'opera se non andando a risvegliare un inconscio appartenente all'infanzia. Gli elementi della biografia disponibili per l'infanzia di un musicista o di un artista sono generalmente pochi e spesso difficili da scoprire. Ma Xavier Hascher solleva questa obiezione osservando che « nonostante questo, ciò non toglie tutti gli interessi a priori a un'ascoltata in questa direzione, dal momento in cui non si è tentati a sovrastimarne troppo le possibilità e la portata (...). Lo scopo non è dunque quello di scoprire una patologia particolare, ma di mostrare come certe figure parentali nella vita e nell'opera possano avere un significato alla luce dei concetti della psicanalisi».

È da questa posizione che noi vogliamo partire per porre, attraverso il gioco dei processi di fissazione, regressione e di sublimazione, l'ipotesi che esiste un rapporto profondo tra la creatività musicale e le pulsioni libidinali del compositore. La musica non è certamente un'eccezione tra le altre arti per la nostra ipotesi. Così cominciamo il nostro lavoro da un'analisi della creatività artistica in generale nel suo rapporto con la sessualità. Di seguito, presentiamo il caso particolare della creazione musicale e l'espressione della sessualità. Infine, vedremo come la creatività del compositore è accolta dal pubblico studiando la ricettivi-



tà dell'opera d'arte e il suo riconoscimento sociale.

### **La creazione artistica in generale**

Se l'opera artistica è un atto cosciente nella sua realizzazione, scaturisce, trova la sua origine nell'inconscio, per la sua forma e il suo sfondo. Michel Dufrenne lo dice così chiaramente: "in ogni caso la creazione ha il suo risveglio nell'inconscio". La creazione artistica si presenta in effetti come una regressione verso l'originario; "l'arte esige, come dice Charles Mauron, come gesto precedente, un ripiego affettivo sulle nostre esperienze vissute, sulla nostra storia come essere vivente e sulle nostre riserve di energie". Questa analisi è corroborata da J.F. Lyotard, "ciò che l'artista esprime è la figura dell'inconscio". L'opera d'arte si presenta anche come un senso manifesto il cui senso latente va scoperto, proprio come i sogni. E tutti gli specialisti di studio delle opere d'arte hanno stabilito questa analogia tra il sogno e l'arte: "le opere d'arte non assomigliano al sogno per ciò che hanno di gratuito, immaginario, opaco?". Nell'opera artistica si trova lo stesso lavoro attivo che nel sogno. Qui in effetti, le stesse operazioni di condensazione, di spostamento, di figurazione, che, nel sogno o nel sintomo hanno lo scopo di travestire il desiderio perché è intollerabile, sono impiegate per diffondere ciò che dà armonia, che rassicura, che è familiare, la buona forma, altrimenti detto processo secondario. Questo lavoro è fatto per esibire il brutto, l'inquietante, lo straniero, l'informe che è il disordine dell'ordine inconscio.

Se il sogno è dunque la manifestazione di un desiderio, per analogia, l'opera d'arte darà anche lei manifestazione di un desiderio. "Ma di quale desiderio si tratta" si domanda M. Dufrenne. Bisogna, risponde, "distinguere il desiderio che ritrovi in tutti quanti (...) e il desiderio esso stesso inconscio, di dire il desiderio." Così i poeti sono per esempio "quelli che non hanno paura di esprimere un desiderio, o piuttosto di dire che quel desiderio si è risvegliato in loro e che devono dire cioè che è straniero, inquietante, invisibile e quasi cieco, senza mai conoscerlo". Il desiderio si realizza nel fantasma che è la messa in scena del desiderio: "i desideri non soddisfatti sono i risvegli pulsionali dei fantasmi; ogni fantasma è la realizzazione di un desiderio".

Proseguendo la sua analisi, M. Dufrenne è ancora più preciso: "come, in effetti, il desiderio si esprime? Attraverso una forma fantasmatica, quella che a volte Freud chiama una matrice; il fantasma è questa immagine di cui il desiderio non soddisfatto è il risveglio pulsionale e dove questo desiderio si realizza originariamente".

Il fantasma è la soddisfazione di un piacere, e fondamentalmente sessuale, che si trova alla base della creazione letteraria e artistica. Anche P. Ricœur afferma: "che noi possiamo gioire dei nostri propri fantasmi senza scrupoli, né la vergogna sarà lo spettacolo più generale dell'opera d'arte"; e più avanti aggiunge: "solo l'opera d'arte dona presenza ai fantasmi dell'artista". Il desiderio fantasmagorico diventa, secondo la psicanalisi, l'essenza dell'opera d'arte.

Intanto per passare dal sistema desiderio-fantasma all'opera d'arte propriamente detta, cioè dal sistema inconscio a quello conscio, la mediazione è creata attraverso un processo psicologico complesso, anche lui inconscio: la sublimazione.

Attraverso questa certe pulsioni sessuali staccate dai loro oggetti primitivi sono spostate verso oggetti non sessuali e che hanno un valore sociale positivo (l'arte, la scienza). Variazione dello spostamento, la sublimazione permette di integrare delle forme pulsionali primitive nell'io, soddisfacendo le esigenze del Super-io e salvaguardando una parte importante dell'energia libidinale. Freud esplicita questa idea affermando che la pulsione sessuale "mette a disposizione del lavoro culturale una quantità straordinaria di forze e questo, senza dubbio, grazie alla sua proprietà di spostare la sua meta senza ridurresensibilmente la propria intensità. Si chiama capacità di sublimazione questa capacità di scambiare la meta che è all'origine sessuale con un'altra che non è più sessuale ma che è psichicamente affine alla prima." "Ogni sublimazione, dice Freud, è possibile grazie all'intermediazione dell'io, che scambia la libido sessuale dell'oggetto in una libido narcisistica, per poi darle eventualmente una meta differente", cosa in cui consiste la desessualizzazione della libido. E "Freud ha descritto come attività di sublimazione principalmente l'attività artistica e l'investigazione intellettuale", dicono Laplanche e Pontalis.

Dall'analisi precedente, emerge l'idea evidente di un legame profondo tra la creazione dell'opera d'arte e la sessualità. Quest'ultima è distinta da quella che intendeva un discepolo di Freud, Wilhelm Reich, che gli rimproverava di non aver innanzitutto genitalizzato la sessualità. La sessualità nel senso freudiano è un "pansessualismo" ed è da lui inteso in un senso del tutto differente dal senso comune: è "slancio vitale" attivo nel cuore di ogni cellula, il principio vitale che vi manifesta la sua presenza con la ricerca a vuoto del piacere. È a partire da questa precisazione che è possibile stabilire la procedura metodologica dalla quale nasce lo studio della creatività musicale. Si possono prendere due vie separate o allora si possono unire. Si tratta dell'investigazione biografica da un lato e l'analisi estetica dall'altro. In effetti, come sottolinea Pierre Kaufman, "l'investigazione psicanalitica delle opere deriva dalla biografia per la restituzione delle condizioni d'emergenza del piacere e dell'estetica grazie alla forma universale secondo la quale, per costituzione, il desiderio segue il reale". Freud stesso nella sua analisi delle opere ha fatto uso di due direzioni metodiche. È proprio secondo questo spirito che traiamo gli elementi della creazione musicale in connessione con lo sviluppo sessuale dell'intera personalità.

### ***Sviluppo psicosessuale e organizzazione della personalità***

Nella teoria psicanalitica, l'organizzazione della personalità si realizza progressivamente attraverso lo sviluppo degli stadi libidinali che si susseguono nel bambino. Freud pensa che la personalità adulta è determinata dal modo grazie al quale i conflitti tra le fonti primitive del piacere sessuale (localizzato successivamente nelle zone erogene orali, anali e falliche) e le esigenze della realtà sono risolte attraverso i processi inconsci di fissazione e regressione.

La nozione di fissazione è compresa in un quadro generale che implica la progressione ordinata della libido attraverso gli stadi orali, anali e fallici. Questa designa l'iscrizione nell'inconscio di esperienze, immagini, fantasmi ai quali una pulsione sessuale resta legata. Questa fissazione prepara le posizioni verso cui il soggetto sarà tentato di regredire quando nell'esperienza successiva si confronterà con difficoltà che gli sembreranno insormontabili o angosciose.

Una fissazione-regressione allo stadio orale (0-1 anno) si tradurrà in una personalità caratterizzata da egocentrismo, passività, dipendenza e un bisogno eccessivo di amore incondizionato, voglia di bere, di strafogarsi, desiderio di sesso orale.

Allo stadio anale sadico (1-3 anni), la fissazione-regressione si tradurrà nei seguenti tratti: pedanteria, pulizia eccessiva e desiderio di ordine, perseveranza e testardaggine, parsimonia o avarizia, volgarità e sodomia, gusto di certe attività come la collezione.

Infine, la fissazione-regressione allo stadio fallico (3-6 anni) è più complesso e fondamentale. Questa dipende dalla relazione triangolare padre-madre-bambino, al posto della relazione binaria madre-bambino dei due stadi precedenti. Così una madre insoddisfatta e che si fissa sul bambino lo assicura a un divenire omosessuale. Se il desiderio della madre si indirizza più verso il padre, il bambino adotta delle attitudini sado-masochiste e delle condotte fallimentari. Un padre "arrabbiato" indirizza il bambino verso l'impotenza, un padre autoritario può portarlo all'aggressività o all'impotenza.

Questi tre stadi, secondo gli psicanalisti, influenzano profondamente la creatività artistica e soprattutto quella musicale. Questo, come la prenatalità e la nascita, sono considerate oggi come momenti fondamentali nella costruzione della personalità.

### ***Creazione musicale e stadi psicosessuali***

#### ***Prenatalità e nascita***

S. Freud e O. Rank hanno sostenuto l'importanza dell'influenza prenatale e della nascita sullo sviluppo psichico dell'individuo. Nella sua opera pubblicata nel 1923, *Il trauma della nascita*, O. Rank conferisce allo shock della nascita un'importanza universale e primordiale. Egli riduce ogni comportamento umano, o all'effetto di questo trauma, o a un ricordo felice del seno materno. Egli afferma anche che "la maggior parte delle creazioni umane (...) rappresentano dei tentativi di realizzazione della situazione primitiva, cioè la repressione in un lontano inaccessibile del trauma della nascita." Rank mostra di seguito come alcune produzioni umane come il linguaggio e l'arte nascano da questo trauma della nascita: "la prima reazione che segue la nascita consi-

ste in grida che diminuiscono la tensione affettiva dell'angoscia (...). Sarebbe facile mostrare che nella formazione delle parole e dei linguaggi, che subiscono con il tempo una sessualizzazione via via più grande, il simbolismo entra in gioco e svolge ugualmente un ruolo importante nella scrittura e nella sua forma più primitiva, il disegno, e questi possono essere considerati come i primi sostituti delle parole. L'artista impara da questi simboli, li riproduce in un modo particolare e li rende adatti a diventare gli oggetti della gioia estetica".

Ma l'arte musicale non è unicamente legata, per O. Rank, al trauma della nascita, avrebbe un'origine ancor più primitiva: "dal grido che esce dalla decompressione dei polmoni, si arriverà direttamente (...) alla formazione della voce e del canto. Quanto alla musica, le analisi hanno mostrato che si collegava non al trauma della nascita ma alla situazione intra-uterina". In effetti se la musica è "composta di suoni e silenzi, del suo scrivere sul silenzio, questo silenzio è una percezione che suppone sempre l'esperienza anteriore del silenzio integrale intra-uterino"; e così la musica, secondo lo stesso autore, è una reazione dovuta all'orrore del silenzio che è in noi e di cui noi tutti abbiamo provato le prime edeccezionali attese, quando ci è capitato da bambini di trovarci da soli in una stanza. Georg Groddeck situa la nascita del sentimento musicale nel legame che stabilirebbe il bambino tra le prime impressioni del ritmo regolare del cuore materno e probabilmente del suo seno. Corroborata anche l'idea che il musicale trova la sua origine prima della nascita.

Il musicista che per A. Michel sembra meglio illustrare questa ipotesi prenatale della creatività musicale è Chopin. "Diremmo, dice lui, che Chopin ha vissuto come se non avesse accettato la sua nascita. Sembra aver tenuto, con tutte le sue forze, a voler ritrovare attraverso la morte lo stato fetale più felice". Secondo Alexandre Delowski, citato da Ganche, F. Chopin "canta la sua tristezza di essere separato dalla madre". Questa separazione, secondo A. Michel, fu anche sperimentata da Chopin "dall'infanzia, dalla prima infanzia e, perché no?, dalla nascita".

Così le opere d'arte di Chopin come "La fantasia in Fa minore", "il sonetto in Si bemolle" o "poema della morte, marcia funebre" sono tutte delle musiche che esprimono l'angoscia, quindi il trauma

ma della nascita e il silenzio del seno materno. Nella sua musica, la fobia che prova Chopin di essere sotterrato vivo, sembra ben esprimere, dissimulato, un desiderio inconscio di voler ritornare al seno materno.

### **Lo stadio orale**

Due compositori ci permettono di illustrare l'espressione della sessualità nella creazione musicale legata a questo stadio: Charles Gounod e ancora Frédéric Chopin. Charles Gounod è un compositore francese nato nel 1818 e scomparso nel 1893. Le sue principali opere sono : « Un opéra Sapha » (1851) – « Le médecin malgré lui » (1858) – « Faust » (1859) – « Mireille » (1864) – « Roméo et Juliette » (1867) – « Rédemption » (1882) – « Mors et Vitae » (1885) – « Requiem » (1893).

Questo compositore ha affermato la sua stessa fissazione allo stadio orale: "ho avuto la fortuna di avere mia madre come nutrice. L'allattamento contiene più educazione di quello che si credeva (...). Mia madre mi ha certamente fatto ingoiare tanta musica quanto latte. Mai mi allattava senza cantare e posso dire di aver ricevuto le mie prime lezioni senza accorgermene". Per Paul German citati da A. Michel, la musica di Gounod si collega allo stadio orale. I ritmi della sua musica sono "quelli della tettata, della masticazione, delle contrazioni stomacali e intestinali, della masturbazione e dellaculla (...). Quanto alla sua melodia (...), è la trasformazione, da parte dell'inconscio, della risposta materna che culla questo grido".

Quanto a Chopin, abbiamo già evocato l'influenza che ha avuto sulla creazione musicale il periodo prenatale e quello della nascita. Ma, "se la nascita fu forse la prima catastrofe della sua esistenza, losvezzamento fu sicuramente la più importante". In realtà, la fissazione di Chopin all'oralità è attestata nella relazione avuta con George Sand. "Egli fu con lei come un bambino con la propria madre", afferma A. Michel. Le relazioni sessuali sono inesistenti e A. Michel spiega che "quest'attitudine regressiva di Chopin per la sessualità è il segno di un autismo pronunciato, di cui l'intuizione di Sand ha quasi indovinato l'origine sessuale". Sand rivela che Chopin era passivo, dipendente, manifestava un bisogno eccessivo d'amore incondizionato ma soprattutto egocentrico: "Chopin voleva possedersi da solo". Il risultato

tato musicale di questa oralit    che si confina nel piano; strumento per eccellenza di chiusura narcisistica . Quindi, come dice Freud, “la soddisfazione sessuale ottenuta senza la presenza del sesso opposto   simbolizzata da tutti i suoni, tra gli altri dal suono del piano”, confermando anche la fissazione di Chopin allo stadio orale.

### **Lo stadio anale**

Illustriamo questo periodo con la creazione del compositore russo-francese Igor Strawinsky (1882-1971). Le sue principali opere sono « L’oiseau de feu » (1910) – « Petrouchka » (1911) – « Le Sacre du printemps » (1913) – « Le Rossignol » (1914) – « Pulvinelle » (1920) – « Le baiser de la pie » (1928) – « Oedipus Rex » (1927) – « Orpheus » (1948) – « Requiem » (1958).

Uno degli elementi della conoscenza degli sfinteri allo stadio anale   l’emissione del bambino di flatulenze sonore. Cos  “il comportamento espansivo e trionfale che sembra accompagnare nel bambino l’emissione di flatulenze si amplifica e si ripete ogni volta che crea un rumore con l’aiuto dei tamburi e delle trombette” A. Michel (*op. cit.*, p. 47). Si pensa anche che gli strumenti a percussione, la fanfara, gliottoni proverrebbero da una fissazione allo stadio anale.

La musica di Strawinsky sembra essere la manifestazione pi  tangibile di questa analit . Secondo A. Corto, “lo zelo con il quale il futuro compositore del “Sacro” si applicava a riprodurre questa gamma di “suoni sospetti ma ben ritmati” emessi col corpo, gli ha procurato, come visto, la grande repressione familiare che gli ha fatto perdere l’abitudine, ma non il ricordo».

Cos  nelle composizioni come «L’oiseau de feu » o « Feu d’artifice », si trova un’aggressivit  ritmata, una crudelt  armonica, una sonorit  offensiva sottoforma di una scarica continua. “Tratti che sono l’espressione tipica di un comportamento sado-anale di distruzione messa al servizio di un’estetica essenzialmente vogliosa di costruire”, come afferma A. Michel.

L’analit  che chiamiamo anche stadio sadico-anale   in effetti un periodo di grande sviluppo dell’aggressivit  del bambino tra gli 1 e 3 anni. Con la comparsa dei denti, il bambino comincia un’attivit  cannibalica per la tendenza a mordere il seno che lo nutre. A. Michel si chiede “non  

forse questa tendenza alla distruzione che porta a volte Strawinsky a confidare le sue melodie pi  tenere a degli ottoni apparentemente impropri a questo scopo?”

### **Lo stadio fallico**

Analizzare la creativit  musicale come regressione e fissazione allo stadio fallico si rivela di una complessit  pi  grande che nei precedenti stadi. In effetti, i problemi nella costruzione della personalit  sono primordiali. Questo stadio si caratterizza per la predominanza del fallo, a partire dal quale nascono il complesso di castrazione e il complesso di Edipo. Questo stadio pu  essere sia l’espressione di una mascolinit  esagerata, cio  di una fallocrazia o di una confusione di sesso che porta all’omosessualit .

Una fissazione-regressione allo stadio fallico pu  portare a un utilizzo specifico o alla preferenza di certi strumenti musicali. Per A. Schaeffner “la stravaganza porta l’uomo a mescolare sassualit  e strumenti musicali. Non solamente sessualizzando gli strumenti, tanto che lo fa con altri oggetti identificandone alcune parti con il pene o la vagina, o confondendo il battere o l’attrito di un oggetto sonoro con l’atto sessuale stesso, ma circondando del suo strumento l’organo o l’atto sessuale”. D’altra parte, per A. Michel (*Op. Cit.*, p. 61) “certi strumenti musicali hanno, in certi casi, un valore preciso rispetto all’organo sessuale. In primo luogo, fa notare come simbolo fallico il flauto”. La stessa constatazione   fatta da Schaeffner “certi strumenti come il flauto hanno potuto rivestire alla loro origine un significato fallico”. Allo stesso modo si parla del significato femminile del tamburo. Da un altro punto di vista, i suoni acuti sono associati alla femminilit  e quelli gravi alla mascolinit .

Presentiamo ora l’espressione della creativit  fallica per Richard Wagner (1813-1883), celebre compositore tedesco. Cadetto di una famiglia di 9 figli, perde il padre dopo sei mesi dalla sua nascita. Sua madre si rispos  con Ludwig Peyer, che gli assicura la sua educazione durante i primi nove anni prima di morire prematuramente. Il suo patrigno ha avuto molta influenza su di lui. Affermer  pi  avanti di esserne il figlio naturale e scriver  cos  di lui a Mathilde, una delle sue insegnanti: “sulla tavola, davanti a me, c’  un piccolo ritratto.   quello di mio padre (...). Mostra un viso nobile,

dolce, sofferente e riflessivo che mi tocca infinitamente. È diventato molto prezioso per me. Chi verrà ad appoggiarsi su di me penserà senza dubbio che si tratta di una donna amata". Ciò mostra già una propensione edipica per Wagner.

Il gran numero di figli nella sua famiglia ha senza dubbio privato Wagner della tenerezza materna. "non mi ricordo da piccolo, dice, di aver ricevuto una sua carezza. Ogni effusione affettuosa era reietta nella nostra famiglia. Al contrario, regnava un tono rumoroso, quasi violento di confusione continua che ci sembrava del tutto naturale." Questo rimprovero fatto a sua madre dimostra comunque il profondo attaccamento che aveva per lei; questo comporta una fissazione al complesso di Edipo del nostro autore: "Vorrei parlarti e scriverti con un tono più tenero, quello di un amante alla sua amata". Nella sua opera *Ma vie* nota che "l'idea di questo dramma e la passione per Mathilde (moglie di un industriale svizzero di cui si innamora, ma la cui avventura finirà con una rottura violenta) sono due effetti simili e simultanei di una stessa causa inconscia: il complesso di Edipo". Ma è nella "Tetralogia" che Wagner spiega e dispiega l'interiorità profonda del suo animo, e come dice A. Michel "tutti gli stadi dell'infanzia sono qui rappresentati, ma particolarmente quello del complesso di Edipo".

### **Sessualità e ricettività dell'opera musicale**

Alla fine di questo lavoro, ci diamo alcune indicazioni sull'adeguatezza tra la creazione di un'opera musicale e la sua accettazione al pubblico. "Perché la musica ci tocca?" si chiede A. Michel. Jean Paul Sartre aveva fatto, a proposito dell'opera letteraria e del pubblico, un'analisi che è rimasta di riferimento per il rapporto autore/pubblico che ci interessa. "Scrittura e lettura, dice lui, sono le due facce di uno stesso fatto di storia". Più esplicitamente Sartre scrive: "sono autore innanzitutto per il mio libero progetto di scrivere. Ma tutto avviene da subito così: divento un uomo che gli altri uomini considerano come scrittore, cioè che deve rispondere a una certa domanda e che lo si riempie di volontà o di forza di una certa funzione sociale (...). Anche il pubblico interviene con le proprie opere, la propria visione del mondo, la propria concezione della società (...); identifica lo scrittore, lo investe e le sue esigenze avvincenti

(...). Tutto questo costituisce i dati di fatto a partire da cui si può costruire un'opera".

Potremmo ora trasferire questo modello sartriano per studiare altre arti? Sicuramente sì, risponde M. Dufrenne: "Sartre ha significativamente analizzato la relazione dello scrittore con il suo pubblico; questa relazione può essere esaminata per tutte le altre arti. È quindi la società che formula una certa domanda di beni artistici". Il parallelismo autore e pubblico per quel che riguarda la musica sembra trovare la sua origine nell'inconscio delle due parti considerate. La ricettività dell'opera musicale è possibile grazie all'esistenza di un isomorfismo tra le strutture del loro inconscio. Anche A. Michel può affermare: "quando un'opera d'arte ci smuove, vuol dire che ha saputo scegliere delle rappresentazioni che si legano segretamente, per la qualità del loro affetto, a quelle dell'inconscio (...). Essere artista è dunque, per un'intuizione molto fine e penetrante, essere adatto alla scelta di queste rappresentazioni, di questi simboli, parole, suoni, linee o colori, che faranno comunicare, tramite delle vie che l'inconscio ignora, l'inconscio dell'autore con quello del lettore". Le pulsioni incosce qui considerate sono di natura sessuale. È ciò che spiega senza dubbio del potere scioccante che l'arte ha in generale sugli esseri umani e che abbiamo evocato all'inizio di questo lavoro.

Freud non ha mai proposto nella sua opera una psicoanalisi della musica. Non ha neanche posto il problema del processo della creazione di un'opera d'arte in generale, né dell'effetto che questo provoca sul suo ricevitore. Quest'ultimo si vedrebbe nell'oggetto stesso che la persona osserva. Anne Brun e Jean-Marc Talpin sottolineano che "l'effetto della creazione si manifesta nell'inconscio del ricevitore dell'opera, che provoca in lui gli effetti mutevoli del processo in questione nella produzione artistica; se l'opera paradossalmente crea il suo creatore, allo stesso modo, crea anche il suo ricevitore". È infine da sottolineare l'impatto, positivo o negativo, che la musica può avere sul pubblico e che condivide con l'intera società.

### **Riferimenti bibliografici**



<sup>i</sup>Burgas, P. (1933), *Musique et symbolisme en psychologie normale et pathologie*, Paris, PUF. Il faut saluer l'avènement en France d'une revue en ligne, *Filigrane*, qui se donne justement pour but de combler ce vide en traitant du problème des rapports entre musique et inconscient.

<sup>ii</sup>Golse, Bernard (1989), *Le développement intellectuel et affectif*, Paris, Masson.

<sup>iii</sup>Winnicott, D.W. (1975), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

(1978), *L'enfant et le monde extérieur*, Paris, Payot.

<sup>iv</sup>Hasher, Xavier, 'Qu'est-ce que la psychanalyse apporte à l'analyse musicale ? », in *Filigrane, Musique et inconscient*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2012.

<sup>v</sup>Dufrenne, Michel (1978), La création artistique in *Tendances actuelles*, Monton, Unesco, p. 769.

<sup>vi</sup>José, Corté (1963), *Art et histoire*, Paris Plon p. 239.

<sup>vii</sup>Lytard, J. C. (1978), in *Tendances actuelles des recherches en Sciences sociales et Humaines*, Paris, Mouton, Unesco, p. 687.

<sup>viii</sup>*Ibid.*, p. 763.

<sup>ix</sup> *Ibid.*, p. 765.

<sup>x</sup> *Ibid.*

<sup>xi</sup>Ricoeur, Paul (1975), *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Gallimard, p. 471.

<sup>xii</sup>*Ibid.* p ; 465.

<sup>xiii</sup> Freud, Sigmund, 'La morale sexuelle civilisée, et la maladie nerveuse des temps modernes', in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1981.

<sup>xiv</sup> Freud, S., in Ricoeur, P., (1975), *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris, Gallimard, p. 471.

<sup>xv</sup> Laplanche J. et Pontalis, J.B. (1984) ; *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, p. 121.

<sup>xvi</sup>Mendel, G. (1998), *La psychanalyse revisitée*, Paris, Edition de La Découverte.

<sup>xvii</sup>Kaufman, P. (1982) ; « Psychanalyse des œuvres », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, p.3741.

<sup>xviii</sup>Rank, O. (1923), *Le traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, p. 130.

<sup>xix</sup>*Op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>xx</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>xxi</sup>Michel, A. (1978), *La psychanalyse de la musique*, Paris, PUF, p. 23.

<sup>xxii</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>xxiii</sup>Ganche, T. (1965), *Essai de médecine et de psychologie*, Paris, Mercure de France, p. 262.

<sup>xxiv</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>xxv</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>xxvi</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>xxvii</sup>Freud, S. (1978), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, p. 177.

<sup>xxviii</sup>Corto, A., Cité par Michel, A. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>xxix</sup> Michel, A. *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>xxx</sup> *Ibid.*

<sup>xxxi</sup>Schaeffner, A., (1986), p.107.

<sup>xxxii</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>xxxiii</sup>Wagner, R., (1961), *Ma vie*, Paris, Plon, p. 18.

<sup>xxxiv</sup>Pourtales, G. (1972), *Histoire d'un artiste*, Paris, Gallimard, p. 318.

<sup>xxxv</sup>Wagner in Pourtales, 1972, p. 33.

<sup>xxxvi</sup>Sartre, J.P., (1986), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, p. 90.

<sup>xxxvii</sup> *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>xxxviii</sup>Dufrenne, *op. cit.*, p. 77.

<sup>xxxix</sup>Michel, A., *op. cit.*, p. 67.

<sup>xl</sup> Brun, A. & Talpin, J.M., *Clinique de la création*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 3.