



**HAL**  
open science

# Usages et fonctions de la création artistique. La musique : des neurosciences à la psychanalyse

Marie Poulain Berhault-Poulain

## ► To cite this version:

Marie Poulain Berhault-Poulain. Usages et fonctions de la création artistique. La musique : des neurosciences à la psychanalyse. Psychologie. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20003 . tel-03669553

**HAL Id: tel-03669553**

**<https://theses.hal.science/tel-03669553>**

Submitted on 16 May 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THESE DE DOCTORAT

UNIVERSITÉ RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 603  
*Éducation, Langages, Interaction, Cognition, Clinique*  
Spécialité : « *Psychologie* »

Par

**Marie POULAIN-BERHAULT**

**Usages et fonctions de la création artistique.**

« La musique : des neurosciences à la psychanalyse. »

**Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 15 janvier 2022**  
**Unité de recherche : RPPsy, EA 4050**

## **Rapporteurs avant soutenance :**

Pr François Ansermet      Université de Lausanne  
Madame Fabienne Hulak      Maîtresse de conférence, HDR, Paris 8

## **Composition du Jury :**

Pr François Ansermet      Professeur, Université de Lausanne  
Madame Fabienne Hulak      Maîtresse de conférence, HDR, Paris 8  
Jean-Claude Maleval      Professeur Émérite, Université Rennes 2, Directeur de thèse  
Sophie Marret-Maleval      Professeur, Université Paris 8  
Yohan Trichet      Professeur, Université Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE  
Unité de Recherche  
Éducation, Langages, Interaction, Cognition, Clinique

***Sous le sceau de l'Université Rennes 2***

**Usages et fonctions de la création artistique.  
La musique : des neurosciences à la psychanalyse.**

Thèse de Doctorat

Discipline : Psychologie

Présentée par Marie POULAIN-BERHAULT

Directeur de thèse : Jean-Claude Maleval

Soutenue le 15 janvier 2022

Jury :

François Ansermet

Fabienne Hulak

Sophie Marret-Maleval

Yohan Trichet

Professeur, Université de Lausanne (Rapporteur)

Maîtresse de conférences, Université Paris 8 (Rapporteur)

Professeur, Université Paris 8

Professeur, Université Rennes 2



## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Claude Maleval pour sa lecture attentive et éclairante.

Toute ma reconnaissance s'adresse à la Professeure Sophie Marret-Maleval pour l'accueil du sujet de la thèse, de son soutien, de sa lecture attentive et éclairante dans l'élaboration de ce travail.

Je remercie les membres du jury pour l'intérêt porté à ce travail et la lecture qu'ils en proposeront : le Professeur François Ansermet, Fabienne Hulak et le Professeur Yohan Trichet.

Je remercie également les enseignants du laboratoire RPPsy, Laetitia Jodeau-Belle, Myriam Cherel, Michel Grollier et Yohan Trichet pour m'avoir permis de transmettre lors de travaux dirigés un bout de ce travail et par là, maintenir le désir d'écriture.

Je remercie chaleureusement ma famille et mes parents pour leur soutien indéfectible tout au long de mes études. Et singulièrement, ma mère qui m'a favorisé l'accès au savoir universitaire et mon père qui m'a transmis le goût de la musique.

Je remercie de tout mon cœur Rodrigue pour sa patience, son aide et sa présence à mes côtés.

J'adresse mes remerciements les plus chaleureux à mes ami.e.s et particulièrement Cindy, Marie, Aymeline et Huyen pour leurs encouragements et leurs mots d'amitié ; et Thibaut pour son aide informatique précieuse.

J'ai une pensée pour mon papy qui a contribué à sa façon à la finalisation de ce travail et aurait souhaité assister à la soutenance.

À Rodrigue et à Gabin

Introduction générale.....	11
PREMIERE PARTIE : Neuromusicothérapie et musicothérapie : deux produits du discours de la science.....	21
Introduction de la première partie.....	22
<b>Chapitre 1 : La musique, un produit du cerveau humain ?.....</b>	<b>26</b>
<b>Introduction du chapitre.....</b>	<b>26</b>
I. La neuromusicothérapie pour la rééducation des troubles neurologiques .....	28
1. Rééduquer l'homme « normal » .....	28
2. L'impasse de la croyance de l'effet thérapeutique .....	30
3. Initialement, pour Freud, la biologie et la neurologie.....	32
4. La pulsion, une forme d'excitation ?.....	34
5. De l'homéostasie à la pulsion de mort .....	35
6. L'intraitable de la pulsion.....	37
II. Les objets du désir .....	38
1. Élaboration de l'objet <i>a</i> .....	39
2. L'objet voix résonne dans le vide .....	41
3. L'objet scopique.....	42
4. L'objet <i>a</i> entre pulsion et création .....	42
III. La neuromusicothérapie pour les développements psychosociaux .....	44
1. L'improvisation musicale clinique : analogie musique et comportement.....	44
2. La pulsion n'est pas l'instinct.....	45
3. Méthode de développement des fonctions exécutives, sociales et émotionnelles	47
4. L'homme capable.....	48
IV. Même l'affect, un processus cognitif ? .....	50
1. L'affect se rééduque.....	50
2. L'affect et l'inconscient.....	51
3. Le partenaire-symptôme .....	53
4. La neuropsychanalyse et son impasse.....	54
V. La neuromusicothérapie pour « les anomalies psychologiques » liées au langage ..	57
1. La neuromusicothérapie pour apprendre à parler .....	57
2. La musique, un langage ?.....	60
3. De l'inconscient transférentiel à l'inconscient réel.....	62

<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>63</b>
<b>Chapitre 2 : Les limites de la musicothérapie .....</b>	<b>67</b>
<b>orientée par la psychanalyse .....</b>	<b>67</b>
<b>Introduction du chapitre.....</b>	<b>67</b>
I.    Musicothérapie et psychanalyse .....	69
1.    Malentendu de la langue.....	69
2.    Tout dire, du physique au psychique ?.....	71
3.    La vérité : entre réalité et réel.....	72
4.    La magie musicale ?.....	74
II.    Une séance de musicothérapie : une discipline ordonnée pour être efficace.....	76
III.    Lectures du symptôme .....	80
1.    Le symptôme, une formation de l'inconscient .....	80
2.    Le symptôme comme satisfaction pulsionnelle.....	82
<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>89</b>
Conclusion de la première partie .....	91
DEUXIÈME PARTIE : Lecture de la psychose entre la psychiatrie, la psychanalyse freudienne et la psychanalyse structurale lacanienne. Illustration clinique : Robert Schumann .....	94
<b>Introduction de la deuxième partie.....</b>	<b>95</b>
<b>Chapitre 1 : La causalité de la folie .....</b>	<b>97</b>
<b>Introduction du premier chapitre.....</b>	<b>97</b>
I.    La psychose selon S. Freud au premier enseignement de J. Lacan .....	98
1.    Les psychonévroses.....	98
2.    La perte de la réalité : l'impasse freudienne.....	100
3.    La Verwerfung.....	101
4.    Le trou dans le symbolique.....	103
5.    Le signifiant du Nom-du-Père .....	103
II.    Quelle causalité ? .....	104
1.    La causalité est psychique .....	105
2.    Le rapport du sujet au langage.....	106
3.    N'est pas fou qui veut .....	108

4. Le cas Schreber n'est pas Schumann .....	110
<b>Conclusion du chapitre : .....</b>	<b>112</b>
<b>Chapitre 2 : Robert Schumann, un artiste romantique .....</b>	<b>114</b>
<b>Introduction du chapitre :.....</b>	<b>114</b>
I. « Le choc musical » .....	117
1. La constellation familiale .....	117
2. L'enfance .....	119
3. Les débuts musicaux et les premiers débranchements .....	123
4. La jeunesse : en quête d'une orientation .....	126
II. La nature, entre source d'inspiration et abri psychique .....	134
III. Tentatives d'engagement.....	139
1. Du père à l'Un-père.....	139
2. La rencontre avec le sexuel .....	143
3. Clara, la rencontre .....	146
4. Le double .....	150
5. Être père .....	157
IV. Être un compositeur allemand, être d'avant-garde .....	159
<b>Conclusion du chapitre : .....</b>	<b>162</b>
<b>Chapitre 3 : Conversation diagnostic entre la névrose obsessionnelle et la mélancolie</b> <b>.....</b>	<b>163</b>
<b>Introduction du chapitre.....</b>	<b>163</b>
I. La mélancolie, un état psychotique.....	164
1. La mélancolie aristotélicienne .....	164
2. Mélancolie et douleur morale .....	165
3. Repérages phénoménologiques.....	166
4. Le tableau freudien.....	168
5. La faute et la culpabilité délirante.....	169
6. La mélancolie n'est pas la névrose obsessionnelle .....	171
7. La mélancolie romantique .....	171
II. Lecture des repérages diagnostiques de Philippe André.....	173
1. La schizophrénie .....	173
2. La schizothymie et la schizoïdie.....	176

3.	La psychose maniaco-dépressive.....	177
4.	La névrose caractérisée .....	179
5.	L'automutilation : le devoir pris au pied de la lettre.....	182
III.	« Créer tant qu'il fait encore jour ».....	184
IV.	De la culpabilité délirante à la tentative de suicide.....	192
V.	Fin de vie.....	199
	<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>209</b>
	<b>Conclusion de la deuxième partie .....</b>	<b>211</b>
	TROISIÈME PARTIE : De la sublimation au sinthome. Remédier à la mélancolie, par l'écriture et la composition.....	212
	<b>Introduction de la troisième partie .....</b>	<b>213</b>
	<b>Chapitre 1 : La sublimation .....</b>	<b>215</b>
	<b>Introduction du chapitre.....</b>	<b>215</b>
I.	Repères freudiens.....	216
1.	Une modification de la pulsion.....	216
2.	Variations sur l'objet.....	217
3.	Apport lacanien : fin d'un dualisme pulsionnel.....	218
II.	La sublimation lacanienne.....	219
1.	Idéalisation ou sublimation.....	219
2.	Sublimation imaginaire .....	220
3.	La sublimation entre le désir et la lettre .....	221
4.	Élever un objet à la dignité de la Chose.....	222
5.	L'S.K.beau.....	224
III.	Les paradoxes de la sublimation.....	225
IV.	Le paradigme de la sublimation : l'amour courtois .....	226
V.	La fin de la sublimation.....	229
	<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>231</b>
	Chapitre 2 : La suppléance : un bricolage sinthomatique possible.....	233
	<b>Introduction du chapitre.....</b>	<b>233</b>
I.	La suppléance .....	234
1.	Hans n'est pas Schumann.....	234

2.	Lecture lacanienne de la phobie comme une suppléance.....	236
3.	La phobie : « un retour » de l'objet <i>a</i> .....	237
II.	La suppléance dans la psychose .....	238
1.	Un mode de stabilisation .....	238
2.	Les suppléances curatives.....	239
3.	Élargissement du concept.....	240
III.	Conceptualisation du sinthome.....	241
1.	Du nœud borroméen à trois au nœud borroméen à quatre .....	241
2.	Le sinthome .....	242
3.	Le sinthome, un évènement de corps .....	243
4.	Le paradigme joycien.....	244
IV.	Usages de l'écriture et de la composition.....	247
1.	Les différentes fonctions de l'écriture.....	247
2.	Composer pour le piano : se faire un corps .....	262
3.	Composer, une tentative de faire taire la voix .....	266
V.	Le lied schumannien : un nouage entre inconscient et réel.....	271
1.	L'œuvre d'art : un symptôme ou un symbole ?.....	271
2.	Le lied, un bricolage sinthomatique.....	273
3.	Dénouage, renouage.....	278
4.	Faire advenir le style .....	283
	<b>Conclusion du chapitre.....</b>	<b>287</b>
	<b>Conclusion de la troisième partie :.....</b>	<b>290</b>
	Conclusion générale .....	292
	Bibliographie .....	300
	Index des noms d'auteurs .....	307
	Index des œuvres de Schumann.....	311

## Introduction générale

L'apparition de la musique ne peut être précisément datée. Les rares traces archéologiques et les représentations rupestres permettent de penser que l'homme s'est d'abord servi de son corps : sa voix, ses mains et ses pieds pour marquer le rythme. C'est en Chine, 2500 ans avant notre ère que nous trouvons les premières théorisations, les premières écritures de la musique. Aux cours des âges, à partir d'un système d'écriture, la composition devient possible. Philippe Manoury, compositeur et musicologue, indique que « l'écrit est l'objet central de l'invention musicale, de sa mémorisation, de sa transmission, de son développement comme de son renouvellement.<sup>1</sup> » L'acte même de composer présuppose donc une représentation psychique de l'écrit soit un accès au symbolique. Des représentations relativement simples se mettent en place, devient possible alors d'engendrer les constructions formelles qui se sont multipliées et chacune ayant été adaptée par un compositeur : la polyphonie, l'harmonie, les transpositions, les renversements, la rétrogradation, la diminution ou encore l'augmentation.

La place de l'homme dans l'Histoire a fait évoluer l'histoire de la musique : de la musique sacrée à la musique profane : composer sert à la prière, au divertissement pour le roi et sa cour. De la musique baroque avec Bach à la musique de la période classique notamment représentée par Mozart, les motifs musicaux évoluent. Début du XIX<sup>ème</sup> siècle, la musique prend place comme un art au même titre que la peinture et la littérature. Le pianoforte laisse sa place au piano, instrument abouti saisi par les compositeurs de la période romantique entre autres, citons Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Félix Mendelssohn (1809-1847), Richard Wagner (1813-1883) et Robert Schumann.

C'est à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle que l'inconscient est formalisé par Freud. Il se décrit « unmusikalish<sup>2</sup> » absolument pas musicien mais affecté par la musique. Il n'est pas simplement indifférent, il refuse d'être affecté car cet affect lui est énigmatique et qu'il se refuse à l'interprétation : « une disposition regimbe en moi, refusant que je puisse être pris sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi.<sup>3</sup> » Néanmoins, en devenant un des modes de jouir universels des êtres parlants, un discours sur la musique advient, pouvant faire lien social. Robert Schumann témoigne de cette possibilité nécessaire de cet art sous la plume d'un de ses pseudonymes, Eusébius :

---

<sup>1</sup> Manoury P., *Musiques, sons et signes, création artistique*, Cours au Collège France, 2017.

<sup>2</sup> Freud S., dans une lettre, en réponse à un correspondant qui lui demandait son avis sur un article publié dans un journal. Citée par CAÏN J., *Psychanalyse et musique*, Éditions les belles lettres, 1982, p. 107.

<sup>3</sup> Freud S., « *Le Moïse et le Michel-Ange* » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio-essais, 1985, p. 87.

« Comme la musique, au contraire de la peinture, est l'art dont nous jouissons le mieux collectivement (une symphonie dans une chambre, avec un seul auditeur, causerait peu de plaisir à celui-ci, l'art qui nous saisit tous ensemble, à plusieurs milliers, d'un coup et au même instant, qui nous transporte au-dessus de la vie, comme au-dessus d'un océan qui nous étreint, sans nous tuer en nous engloutissant, mais renvoie aux hommes comme l'image du génie ailé, jusqu'au moment où il vient se poser dans le bois sacré des Dieux. Aussi produit-elle des œuvres qui exercent le pouvoir sur les esprits qui, pour cette raison, doivent être évidemment reconnus comme les plus sublimes, tant par le jeune homme que le vieillard.<sup>4</sup>»

Plus récemment, l'intervention de J.-A. Miller au Congrès de l'Association Mondiale de Psychanalyse, en 2014 ouvre sur une perspective de nouage entre musique et psychanalyse, en mettant sur la voie joycienne, du sinthome et de l'escabeau : « Peut-être que ce qui correspond à Joyce dans le registre de la musique, c'est la composition atonale, inaugurée par Schoenberg ? [...] Joyce, Schoenberg, Duchamp sont des fabricants d'escabeaux destinés à faire de l'art avec la jouissance opaque du symptôme.<sup>5</sup> »

La composition musicale pourrait alors alléger la souffrance du symptôme. Comment le peut-elle ? Nous apporterons une lecture dans la première partie orientée par les signifiants contemporains qui semblent faire l'unanimité d'une grande partie de la communauté scientifique à travers la lecture du récent ouvrage *Manuel clinique de rééducation par la musique, Comment la musique contribue à soigner le cerveau*.<sup>6</sup> Pour cela, nous partirons du constat énoncé par l'inventeur de la psychanalyse, à la fin de sa vie dans *l'Abrégé de psychanalyse* : « De ce que nous appelons le psychisme, deux choses nous sont connues, d'abord son organe somatique, le cerveau, ensuite nos actes inconscients, notre vie psychique. Tout ce qui se trouve entre ces deux points extrêmes nous demeure inconnu.<sup>7</sup> » Voilà posés les deux termes du débat quant à la causalité psychique, entre ceux qui voient d'un côté la réalité neurobiologique et de l'autre les productions de la vie psychique. Le débat entre les deux a toujours existé, concluant que ces deux champs n'ont aucune commune mesure. Cependant, la nouveauté de notre époque est que le débat semble s'étioler. La psychiatrie se voit réduite à une condition sociale, sanitaire et médico-légale où le cerveau aurait seul les fonctions du traitement de l'information et de l'apprentissage. Les neurosciences, en évitant la rencontre subjective, tendent à vouloir prendre le pas sur les autres dispositifs possibles de traitements de la

---

<sup>4</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, traduits et choisis par J.-G. Prod'homme, J. et R. Wittmann, Paris, 1946, p. 21.

<sup>5</sup> Miller J.-A., *L'inconscient et le corps parlant*, Scilicet, Le réel mis à jour au XXI<sup>e</sup> siècle, Paris, collection Huysmans, 2014.

<sup>6</sup> Thaut M., Hoemberg V., *Manuel clinique de rééducation par la musique, Comment la musique contribue à soigner le cerveau*, Éditions Deboeck supérieur, 2019, ouvrage original 2014.

<sup>7</sup> Freud S., *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 14<sup>ème</sup> édition, 3<sup>ème</sup> tirage, 2006, p. 3.

souffrance. Le déterminisme génétique tend à s'imposer sous les plumes de Marion Leboyer et Pierre-Michel Llorca<sup>8</sup>. La complexité des phénomènes psychiques s'efface au profit d'une approche, quelque peu réductrice, que la génétique pourrait quasiment tous les expliquer. Il s'agirait donc de mettre en place des procédures de remédiation cognitive avec les échelles d'évaluation et de mesures statistiques pour les patients présentant des troubles ou des émotions inadéquates ou disproportionnées. Une meilleure connaissance du fonctionnement de l'organisme humain ce siècle dernier aurait pu diminuer l'écart de cet antagonisme : il peut exister une détermination génétique à laquelle cependant un individu ne se réduit pas. Ainsi, nous postulons qu'il n'est pas possible de fonder une analogie simple entre un état du cerveau et un état psychique. Une correspondance entre un état neurobiologique et un état psychique peut apparaître comme une tentative impossible. Celle-ci serait en tout cas hasardeuse, source de confusion, elle ne conduirait qu'à perdre, de part et d'autre, les logiques requises pour la spécificité de chacun de ces champs : les neurosciences et la psychanalyse. Cette dernière, discipline de la parole, a une règle : celle de dire ce qui vient, dire tel quel, ne pas s'obliger à respecter « la politesse, l'exactitude, ni la cohérence.<sup>9</sup>» Cette indication nous permettra de mettre en perspective les repérages cliniques de la musicothérapie à travers l'ouvrage *La musicothérapie, découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, de Édith Lecourt.

En découvrant l'impasse de la musicothérapie puis l'élaboration de la psychanalyse par Jacques Lacan, ces deux questions ont conduit à se demander plus précisément, dans l'après-coup, comment la musique et la composition peuvent-elles faire symptôme ? La lecture du *Journal intime et conjugal*<sup>10</sup>, des *Lettres d'amour*<sup>11</sup>, de biographies a suscité le désir d'en savoir plus sur ce compositeur. Brigitte François-Sappey est musicienne et professeur de l'histoire de la musique. Elle est l'auteur d'un ouvrage<sup>12</sup> très détaillé sur la vie et l'œuvre de Schumann. Cette lecture permettra de préciser des références biographiques, historiques et musicales. Marcel Brion est un romancier, essayiste, critique littéraire et historien de l'art, spécialiste de l'Allemagne romantique notamment. Il est l'auteur d'un ouvrage<sup>13</sup> sur Schumann qui renseigne sur le contexte socio-culturel.

Dans le vaste champ de la psychologie, de la psychopathologie orientée par la psychanalyse et de la psychiatrie, pléthores de travaux ont été écrits à propos de Robert Schumann. Michel

---

<sup>8</sup> Leboyer M., Llorca P.-M., *Psychiatrie : l'état d'urgence*, Fayard, 2018.

<sup>9</sup> Miller J.-A., *Le lieu et le lien* Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Cours du 29 novembre 2000.

<sup>10</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1976.

<sup>11</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour*, Buchet/Chastel, 1976.

<sup>12</sup> François-Sappey B., *Robert Schumann*, Fayard, 2000.

<sup>13</sup> Brion M., *Schumann et l'âme romantique*, Albin Michel, 1954.

Schneider (1944- )<sup>14</sup>, haut fonctionnaire, psychanalyste et écrivain, a publié deux ouvrages intitulés *La tombée du jour, Schumann*<sup>15</sup> et *Schumann, Les voix intérieures*<sup>16</sup>. Leurs lectures apportent des références biographiques traduites, nous ne suivrons pas les liens parfois abusifs entre l'état psychique de Schumann et ses compositions. La rigueur clinique et l'éthique ne sont pas toujours au rendez-vous : « La psychanalyse explique quelles sont les pathologies intermédiaires, et en chaînes, qui l'ont fait glisser de l'hypocondrie à la mélancolie.<sup>17</sup> » Ou encore : « Sa maladie a donné lieu à divers diagnostics : syphilis, démence précoce, psychose maniaco-dépressive, schizophrénie, névrose phobique. L'alcoolisme, la tuberculose, la malaria et la tendance à la mélancolie ont été, selon Charles Gardou « assurément des facteurs aggravants, compliqués de nombreux éléments liés à son histoire familiale et personnelle. Impossible d'enfermer sa vie dans un quelconque schéma !<sup>18</sup> » Pourtant, le véritable début de l'activité scientifique consiste en la description des phénomènes, qui sont alors ensuite groupés, ordonnés et intégrés dans des ensembles. [...] C'est à partir du phénomène que nous pouvons ensuite saisir un concept fondamental. C'est ainsi que Freud commence son écrit *Pulsions et destins des pulsions*.<sup>19</sup>

Jusqu'en 1985, un ouvrage de Freud a été édité sous le titre : *Psychanalyse appliquée*. Comme son titre l'indique, la psychanalyse pourrait être appliquée. Mais à quoi ? Il suffirait d'énumérer les divers chapitres de l'ouvrage : Freud évoque une statue de Michel Ange, un conte de Hoffmann, un texte de Goethe. Or, un tel livre n'a jamais été écrit par Freud. Le titre a été inventé par l'éditeur français qui a réuni différents articles écrits entre 1906 et 1927. Cette remarque éditoriale pourrait paraître anodine mais l'expression « psychanalyse appliquée » laisse entendre que les concepts de la psychanalyse, construits et validés à partir de la clinique pourraient être exportés et appliqués à des productions du champ culturel et artistique. L'œuvre viendrait au même titre qu'une formation de l'inconscient apportée par un analysant. Pour la psychanalyse dite appliquée, l'objet d'étude serait du côté de l'œuvre et de l'artiste, tel le savoir qui explique. Ce n'est pas par cette voie que le nouage psychanalyse et art est possible : « Ce n'est pas la psychanalyse qui convoque les artistes. C'est l'inverse : il y a dans le travail des artistes, un savoir qui implique la psychanalyse.<sup>20</sup> » Cette dernière peut s'intéresser à l'art sans qu'il ne s'agisse de psychanalyse appliquée.

Freud nous enseigne cela au début de son texte *Moïse de Michel-Ange* :

---

<sup>14</sup> Nous nous désolidarisons des positions prises par cet auteur quant aux propositions de loi pour le PACS et la PMA aux homosexuelles.

<sup>15</sup> Schneider M., *La tombée du jour, Schumann*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>16</sup> Schneider M., *Schumann, les voix intérieures*, Gallimard, 2005.

<sup>17</sup> Vetroff-Muller C., *Robert Schumann : l'homme. Étude psychanalytique*, L'Harmattan, 2004, p. 11.

<sup>18</sup> Gardou C., *De l'ombre de la folie à l'éclat de la musique*, Reliance, n° 19, 2006, p. 1.

<sup>19</sup> Freud S., *Œuvres complètes, Psychanalyse*, XIII, 1914-1915, 3<sup>ème</sup> édition PUF, p. 163.

<sup>20</sup> Castanet H., Merlet A., *Pourquoi écrire ?* Éditions de la différence, 2010, p. 9.

« Je précise préalablement qu'en matière d'art, je ne suis pas un connaisseur, mais un profane. J'ai souvent remarqué que le contenu d'une œuvre d'art m'attire plus fortement que ses qualités formelles et techniques, auxquelles l'artiste accorde une valeur prioritaire... Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet.<sup>21</sup> »

Cette indication freudienne nous met sur la voie lacanienne qui consiste à ne pas chercher à appliquer la psychanalyse sur l'artiste et sur son œuvre :

« Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fut-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud, qu'en sa matière, l'artiste toujours précède la psychanalyste et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne.<sup>22</sup> »

Cette indication oriente vers l'idée que l'art n'est pas une formation de l'inconscient, il n'est donc pas interprétable. Marguerite Duras de préciser à propos de ses entretiens avec Lacan : « J'ai essayé de lui expliquer que moi-même, j'ignorais la genèse de cette Lol.<sup>23</sup> »

Dans l'art, comme dans l'analyse, il y a de l'inalysable, un point de rebroussement qui ne s'analyse pas. Cette idée n'est pas communément admise. Par exemple, Théodore Reik,<sup>24</sup> dont Édith Lecourt a emboîté le pas, postulait que la structure musicale peut représenter des sentiments, telles des représentations musicales en tant que porteuses de sens et donc analysables. Il suggère l'idée que le matériel inconscient puisse émerger parfois en tant que mélodie plutôt qu'en tant que mots, pour la raison que la première indiquerait mieux les états d'âme et les émotions inconnus. A partir du moment où la théorie psychanalytique est appliquée sur un objet – et non plus avec un patient – on pervertit et transforme une méthode heuristique en système herméneutique, avec le risque d'entretenir une illusion, celle-là même que dénonçait Vernant : « on croit détenir une clef universelle et l'on transforme tout en serrure, évidemment adaptée à notre clef. »

Une des réponses à la souffrance de Schumann a été la composition. Celle-ci relève du symptôme puisqu'elle est en même temps une solution et en même temps elle est parfois douloureuse. En effet, cet homme de littérature autant que de musique a témoigné d'une possible manière de faire avec sa douleur d'exister et sa pensée selon laquelle « le cœur de l'artiste se trouve sans cesse dans une effervescence, harcelé par une inquiétude perpétuelle.<sup>25</sup> »

---

<sup>21</sup> Freud S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

<sup>22</sup> Lacan J., « *Hommage fait à Marguerite Duras* », in *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 191.

<sup>23</sup> Duras M., *La passion suspendue*, Entretiens avec Léopoldine Ballotta Della Torre, Paris, Le Seuil, 2013, p. 65.

<sup>24</sup> Reik T., *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Denoël, 1972.

<sup>25</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, op.cit., p. 141.

Ce dit peut s'entendre de différentes façons en fonction de l'orientation entre la neuropsychologie, la psychanalyse post-freudienne et la psychanalyse lacanienne.

Au cours de la deuxième partie, nous interrogerons comment la psychanalyse aujourd'hui peut-elle permettre une orientation de la clinique psychiatrique ? Bien que notre société ait tendance à refuser la folie dans toutes ses nuances, quand elle se manifeste, c'est dans l'effraction à l'ordre du monde, c'est pourquoi elle existe toujours, et de manière singulière à chacun. Le hors-discours, qui ne se rationalise pas, fait trou par la pathologie sociale et individuelle. Parce que l'homme fou n'est pas aliéné au langage, il est l'homme libre. Même s'il est aujourd'hui à l'occasion pointé du doigt en optant pour des mesures liberticides, l'hôpital protège les sujets les plus démunis, car trop libres, d'eux-mêmes ou des autres. C'est pourquoi, en tenant compte du réel pour chacun, un traitement par la parole est possible : « Le risque de la folie se mesure à l'attrait même des identifications où l'homme engage sa vérité et son être.<sup>26</sup> » Nous déplierons en quoi la folie s'approche à partir de l'être, de la signification soit du langage. Ce parasite langagier, comme causalité de la folie, a des effets de jouissance dans le corps, c'est ce qui est coupé par la dimension des tests et des psychothérapies par la musique.

C'est aussi dans leur rapport au corps que les modalités de jouissance, autre nom de la pulsion freudienne, permettent un repérage diagnostique notamment celui de la psychose mélancolique et oriente l'acte du praticien orienté par la psychanalyse lacanienne. La psychose maniaco-dépressive n'existe plus dans les classifications internationales. Elle a été remplacée par des références diagnostiques nommées trouble de l'humeur, trouble affectif et trouble bipolaire. Basée sur une clinique du regard, les comportements et les signes extérieurs des émotions sont à l'œil de celui qui ausculte. La psychanalyse oriente autrement.

D'une part, en démontrant que le symptôme a une fonction pour le sujet, qu'il sert à une logique subjective, la psychose ne réduit plus à un déficit cognitif. D'autre part, à partir du modèle structural lacanien, nous parions quant au diagnostic de psychose mélancolique pour Robert Schumann. En proposant ensuite un dialogue entre la psychopathologie, la psychanalyse et la psychiatrie, nous discuterons alors les hypothèses de la psychologue clinicienne Candice Vetroff-Muller ainsi que celle du psychiatre, psychanalyste Philippe André.

Philippe André est psychiatre, psychanalyste et musicien. Il soutient sa thèse de doctorat en 1979 sous le titre *Robert Schumann ou l'œuvre comme moyen défense*. Elle est publiée sous le

---

<sup>26</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, Écrits, Paris, Seuil, 1966.

titre trois ans après sous le titre *Les chants de l'ombre*. Ce premier texte a été réécrit et augmenté dans l'ouvrage que nous discuterons : *Robert Schumann, folies et musique*<sup>27</sup>. Il se pose la question des rapports occultes qu'entretiennent génie et folie en nommant le délire et les hallucinations, le drame de Schumann. Pour expliquer ce drame, il cherche à comprendre l'œuvre en se posant les questions suivantes :

« Peut-on mettre des mots précis sur la maladie qui l'emporta ? Peut-on repérer dans quelle mesure son œuvre fut elle influencée par le processus morbide ? La création a-t-elle eu une influence sur l'évolution de sa maladie ? Précipita-t-elle sa progression, aggravant l'intensité des symptômes, ou, à l'inverse, parvient-elle à entraver sa marche ?<sup>28</sup> »

Pour répondre à ses questions, André rend compte sur un versant déficitaire, des troubles dont souffrait Schumann : « Déficit de l'élocution n'est pas de l'ordre de l'aphasie, [...], il s'agit toutefois d'un trouble de l'articulation des mots, une dysarthrie, et qui présente une intensité alarmante.<sup>29</sup> » Il propose un diagnostic :

« S'il est mis en demeure de poser un diagnostic, le praticien évoquera donc plutôt l'évolution au long cours d'une névrose phobique agrémentée de défenses obsessionnelles, toutes choses vraisemblablement soutenues par une économie limite, ce dernier type d'organisation se manifestant par des phases dépressives, une grande instabilité psychique, des angoisses d'abandon entrant dans un conflit insoluble avec des angoisses d'intrusion.<sup>30</sup> »

Notre désaccord argumentera en faveur d'une psychose mélancolique. Le précis ouvrage de Rémy Stricker (1936-2019), professeur d'esthétique au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, *Robert Schumann, le musicien et la folie*<sup>31</sup>, nous permettra d'argumenter notre propos théorique et d'étayer les références musicales.

Nous nous orienterons des particularités de la psychose maniaco-dépressive dont l'originalité tient à deux faits : « Dans ses accès, elle se rapproche des autres psychoses dont toutefois elle se différencie par la prévalence des troubles de l'humeur qui l'emportent sur le délire ou les hallucinations. En dehors de la crise, on ne retrouve aucun critère du discours psychotique et on pencherait plutôt pour une structure névrotique.<sup>32</sup> » Le repérage de la structure n'a pas pour but d'enfermer Schumann « dans une case ou un schéma<sup>33</sup> ». Il permet de répondre à la question de la fonction de la création et d'être au plus près des dires de Schumann. Plus largement, le

---

<sup>27</sup> André P., *Robert Schumann, Folies et musiques*, Éditions le Passeur, 2014.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>31</sup> Stricker R., *Robert Schumann, le musicien et la folie*, Gallimard, 1984.

<sup>32</sup> Menard A., *Troubles bipolaires et psychose maniaco-dépressive*, Ironik!, Le bulletin Uforca pour l'université populaire Jacques Lacan, n°31, 2018.

<sup>33</sup> Gardou C., « *Robert Schumann : de l'ombre de la folie à l'éclat de la musique* », *Reliance*, vol. n° 19, no. 1, 2006, p. 98.

diagnostic est une généralité, la façon dont le sujet va en parler est toujours singulière, le praticien ne compare donc pas deux sujets mélancoliques.

Nous soutenons avec Miller que la psychanalyse aujourd'hui ne se réduit plus « à l'inconscient de papa<sup>34</sup> », mais nous oriente vers l'inconscient réel. En effet, Freud avait sans doute idée que la discipline de la psychanalyse en était une du réel. Parce que l'enseignement de Lacan évolue, la sublimation laisse la place au symptôme. Le nouage possible entre l'art et la psychanalyse peut se faire à partir du symptôme. De son étymologie latine, art vient de *ars*, *artis* qui signifie « habilité, savoir » et aussi « moyen, méthode. » La racine indo-européenne *ar-* renvoie à l'idée de « jointure, d'arrangement. » Ce lieu permet une articulation, qui peut s'entendre comme un arrangement symptomatique tel qu'indiqué par Lacan « L'art peut atteindre le rang du symptôme.<sup>35</sup> » La production d'art ne cherche pas d'issue artistique, du côté du beau mais vise la création symptomatique. Lacan avait tôt cette idée que les productions créatrices d'un sujet peuvent éclairer « sur le mécanisme intime des phénomènes d'inspiration.<sup>36</sup> » Par cette voie, la production prend valeur de symptôme qui n'est plus seulement le substitut d'une satisfaction empêchée, il devient aussi l'invention qui est propre au sujet. Toute création effective procède d'un bouleversement subjectif dans le domaine de l'art.

C'est dans une troisième partie que nous indiquerons comment Robert Schumann parvient à se trouver un abri psychique par la musique. Elle vient faire bord à la jouissance et vient faire suppléance. Lacan propose de « parler de la musique, dans les marges.<sup>37</sup> » Nous prenons ce temps de déplier de ce qui de l'écriture musicale peut faire bord, face au réel, un des « phénomènes [...] situés sur le pourtour [du] [...] trou.<sup>38</sup> » En partant de cette hypothèse, que l'écriture musicale vient faire bord au trou rencontré par Robert Schumann, nous mettrons davantage l'accent sur l'art comme tentative de réparation subjective à la mélancolie.

Comme l'indique J.-C. Maleval, nous gardons l'idée que le diagnostic n'est pas la question essentielle. Nous voulons avant tout démontrer que la composition vient contrer la jouissance mortifère pour Schumann dans sa position mélancolique. Elle devient, certes, une solution plus fragile lorsqu'il est interné. Pour cela, la troisième partie a pour but de présentifier que l'art et

---

<sup>34</sup> Cottet S., *L'inconscient de papa et le nôtre, Contribution à la clinique lacanienne*, Éditions Michèle, 2012, p. 7.

<sup>35</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 41.

<sup>36</sup> Lacan J., « *Écrits inspirés : Schizographie* » dans *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 375.

<sup>37</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris, Le Seuil, 1975, p. 105.

<sup>38</sup> Miller J.A., « *Sept remarques sur la création d'art* », *Lettre mensuelle*, n° 68, 1988, pp. 9-13.

plus précisément le processus de création musicale a une fonction psychique. Qu'est-ce qui permet de faire émerger « la chose qui n'existe pas ? » L'acte de création peut pousser l'artiste à faire émerger une œuvre. Robert Schumann indique son bricolage en guise de savoir-faire avec lequel il met en fonction ce que l'artiste sait sans la psychanalyse, et qu'enseigne Lacan : « Qu'est-ce que le sujet cherche à voir ? [...] C'est l'objet en tant qu'absence. Ce n'est pas le phallus, mais justement son absence.<sup>39</sup> » C'est l'art par le vide, plus que l'art par l'objet, qui permet au sujet de supporter le vide comme manque. Ce rapport au manque jamais symbolisé, Schumann en donne des indications cliniques quant au savoir propre au sujet mélancolique enseigne le praticien et permet de répondre aux questions suivantes : par son art, Robert Schumann a-t-il trouvé « un savoir-y-faire<sup>40</sup> » avec la jouissance de son symptôme ? A-t-il tenté de hisser l'objet d'art à un symbole qui le représente ? Comment a-t-il témoigné de sa manière inventive de faire avec le réel ? La composition a-t-elle fonction de faire taire les impératifs du surmoi comme voix ? « La voix est le résultat d'une soustraction<sup>41</sup> » : cet énoncé est le résultat d'une opération de séparation du sujet avec l'objet *a*. Pour Schumann, cette coupure n'a pas lieu. C'est pourquoi, il tente de soustraire, de négativer la jouissance qui l'envahit par la composition.

L'enseignement lacanien évolue par rapport au concept du Nom-du-Père. Nous concilierons alors le point de vue structuraliste et la perspective borroméenne pour faire valoir que le concept lacanien de suppléance ressort d'une approche structurale de la psychose et que son développement dans les années 1970 procède d'une corrélation entre le défaut de la structure subjective du psychotique et la structure de la suppléance élaborée par ce même sujet. Dans le dernier enseignement, tout en gardant la distinction entre la névrose et la psychose, le Un-Père n'existe plus, il devient un opérateur permettant un nouage. Ce n'est plus tant le symptôme porteur d'un message chiffré inconscient mais un Nom-du-Père comme substitut pour nouer le réel, le symbolique et l'imaginaire, trois catégories équivalentes. Le détour pour présenter le symptôme devenu sinthome dans le paradigme jocyien, nous reviendrons à Schumann.

« Dans la seule année de 1840, les lieder dressent une véritable cartographie des représentations qui tourbillonnent dans l'âme de Schumann. Entre épuisement et forces à venir, entre angoisse de la séparation et perspectives d'accomplissement amoureux, entre mots qui courent après la musique et musique qui aura toujours le dernier mot, le compositeur fait part au monde des objets de son intimité.<sup>42</sup> »

---

<sup>39</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux*, Seuil, Paris, 1964, p. 166.

<sup>40</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XXIV, *L'insu que l'une-bévue s'aile à mourre*, (1977) Ornicar ?, Paris, n°12-13, 1977, p. 6.

<sup>41</sup> Miller J.-A., « *La voix, aphone* » Revue de la Cause du désir, Oui ! En avant la musique, Hors-série, numéro numérique, p. 132.

<sup>42</sup> André P., *Ibid.*, p. 247

Cette indication vient révéler que les psychanalystes ne sont pas d'accord entre eux. Pour André, l'inconscient contient les émotions fortes qui marquent le sujet dont la trace serait animique. Nous proposons de lire cette assertion à partir de la topologie borroméenne. La réponse signifiante de Schumann avec le signifiant « Musicien », la composition de lieder ont fait office de solution sinthomatique, néanmoins précaire, le déclenchement s'est fait jour.

## **PREMIERE PARTIE :**

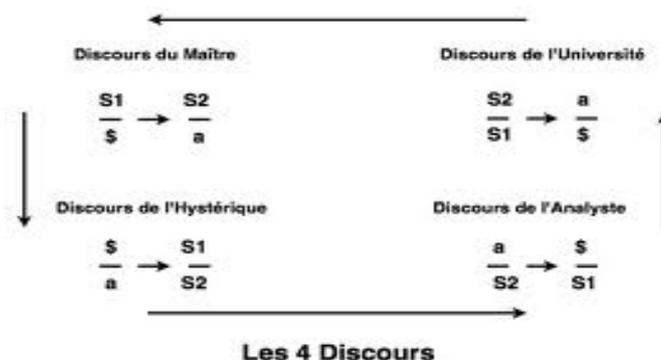
### **Neuromusicothérapie et musicothérapie : deux produits du discours de la science**

## Introduction de la première partie

Nous souhaitons déplier au cours de cette partie la situation actuelle de la relation entre le discours de la science et la psychanalyse. L'inconscient paraît impérissable car inhérent à l'être parlant mais il n'en est pas de même pour le procédé freudien qui a émergé à un moment particulier de l'histoire. Les hystériques que Freud a rencontré et écouté à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et dont les symptômes viennent contredire les avancées de la neurologie et de l'anatomopathologie ne se laissent pas gouverner par ce maître de la science. Freud invente alors la psychanalyse en découvrant le fonctionnement et les modalités de déchiffrement de l'inconscient, Lacan l'élève au rang de discours comme une façon de traiter le réel. Un des effets de l'arrivée de la science moderne dans le monde est l'émergence du discours de l'hystérique qui a façonné « le passage avec quelque chose d'autre, qui est le discours du psychanalyste.<sup>43</sup> » Dans *Télévision*, Lacan définit l'éthique comme « relative au discours.<sup>44</sup> » L'éthique devient une modalité de réponse au réel propre à chaque discours. Il indique également comment chacun des discours s'inscrit relativement à un autre puisque, au-delà de la « ronde<sup>45</sup> » des termes : S1, le signifiant maître, S2, le savoir, \$, le sujet, a, le plus-de-jouir, les places restent fixes : agent / vérité – autre / production. En déplaçant les lettres d'un quart de tour à chaque fois à partir du discours du maître, Lacan nomme le discours de l'université, le discours de l'hystérique et le discours analytique. Sans le réduire à une théorie de la communication, Lacan situe d'emblée le discours du côté du langage et il l'associe au lien social :

« En fin de compte, il n'y a que ça, le lien social. Je le désigne du terme de discours parce qu'il n'y a pas d'autre moyen de le désigner dès qu'on s'est aperçu que le lien social ne s'instaure que de s'ancrer dans la façon dont le langage se situe et s'imprime, se situe sur ce qui grouille, à savoir l'être parlant.<sup>46</sup> »

Il écrit les quatre discours sous forme de mathèmes comme suit :



<sup>43</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 195.

<sup>44</sup> Lacan J., *Télévision, Autres Écrits*, Seuil, 2001, p. 541.

<sup>45</sup> Lacan J., *L'étourdit*, in *Autres écrits, op.cit.*, p. 474.

<sup>46</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 51.

Lacan commence le Séminaire XVII avec le discours du Maître, comme point de départ de l'écriture des discours, il est « l'Envers de la psychanalyse. » Il peut se lire ainsi : le commandement (S1) s'inscrit (S2) produit de la jouissance  $a$  et il est préféré dans l'ignorance de sa vérité : la division du sujet. Lacan le situe comme un des plus anciens discours parce que s'y déploie à partir du S1 les coordonnées-mêmes de tout discours. Pour ce qu'il en est d'un repérage de ces discours dans l'histoire Lacan prend appui sur Platon. Il commente le Ménon, dialogue socratique dans lequel l'esclave (c'est-à-dire le non citoyen, celui qui n'est pas baigné dans les débats du forum public) peut donner de justes réponses à des questions bien posées. Lacan énonce qu'ici le maître ravit le savoir à l'esclave. Ce qui ne revient pas à attribuer au maître un désir de savoir. Le maître veut que le discours tourne rond, que ça marche. À l'étage inférieur, se tient le mathème du fantasme ; se déduit alors pourquoi le discours du maître est dit l'envers du discours de l'analyste.

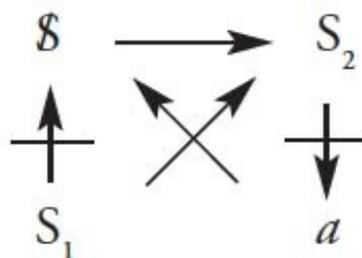
Nous opérons maintenant un quart de tour du discours du maître, et nous obtenons le discours universitaire. La dominance de ce discours est le S2 en tant que savoir, à la place de la vérité se tient le S1 de l'énonciation du maître. Cela implique que toute question sur la vérité y est écrasée. Le discours de l'universitaire produit du \$, il aliène celui qui l'énonce dans les chaînes signifiantes. Le savoir se transmet par le discours de l'universitaire mais non par lui qu'il se produit.

L'écriture du discours de l'hystérique est produite par le progrès d'un quart de tour du discours du Maître. Sur sa ligne supérieure : le sujet se trouve lié au signifiant-maître avec toutes les illusions qu'il comporte, en particulier la confusion entre vérité et savoir. Ainsi, Lacan pose que c'est ce discours qui produit du savoir. D'une part, le sujet porte son adresse au S1, à cet égard ce discours se généralise pour devenir celui de tout analysant et permet de reconsidérer la réalité du transfert, en la dépouillant des théories qui le réduise à une identification du moi de l'analysant au moi de l'analyste. D'autre part, la position du savoir est nouée à la dimension de la vérité. Ce qui ne veut pas dire confondue avec elle, précisément. Si ce qui est produit rajoute du sens qui s'ajoute au savoir inconscient, l'analyse est aussi ce qui porte le sujet aux limites de la disjonction entre le connaissable et l'inconnaissable, entre savoir et vérité. La place du savoir en position de vérité est de l'ordre du mythe. Lacan considérera de plus en plus les mythes scientifiques freudiens comme des symptômes de Freud, des rêves de Freud aux origines d'un rapport symptomatique des psychanalystes à la théorie freudienne. Adviendra ensuite non le roman préhistorique de la jouissance mais la topologie de la jouissance.

C'est aussi en ce sens que la vérité ne peut que se mi-dire puisque liée à l'objet  $a$ , elle participe du réel comme nous le préciserons ensuite. Dans ce discours, la dominante apparaît sous forme du symptôme, tel une perte inhérente à ce qui articule le Discours du Maître ; l'objet sous-tendu comme cause du désir constitue la vérité cachée du discours de l'hystérique.

Dans le discours de l'analyste, l'objet  $a$  est en position d'agent qui organise et oriente. L'interprétation cherche à faire surgir de l'énigme inconsciente là où le savoir tend à se scléroser dans l'imaginaire de la signification. Un non-savoir qui introduit une béance dans le savoir moïque du sujet. Le  $S_2$  en place de vérité réfère au savoir de la structure soit la place de l'analyste comme semblant de  $a$ , il ne s'agit pas tant du savoir scientifique que d'un savoir inconscient.

La science moderne est contemporaine d'un avènement, celui d'un réel mathématique, la manipulation du nombre qui ouvre la voie à la comptabilité, l'accumulation du capital. L'extension du champ de la science fait fonction de discours du maître en lui donnant son apparent solide « style capitaliste.<sup>47</sup> » Faisant ce constat, Lacan invité à parler du discours psychanalytique, ajoute le mathème du discours capitaliste :



Ce mathème était déjà en gestation à la fin de l'année 1971. De ce « tout petit tournant qui en fait le discours capitaliste [l'histoire montre] son infime glissement.<sup>48</sup> » à partir du discours du maître. Dans ce-dernier, le sujet divisé apparaît sous la barre du  $S_1$ , soit de la castration, ce qui cloche et dont on ne veut rien savoir. Ici, l'éthique s'efface au profit de l'efficacité précisons thérapeutique dans notre champ à savoir mesurée à partir de la disparition du symptôme. Il semble que dans la neuromusicothérapie ce ne rien vouloir savoir est recouvert par la neurobiologie. Du côté de la musicothérapie, ce qui peut paraître énigmatique car inconscient est recouvert par des interprétations du sens commun. Dans les deux dispositifs, la visée est la

<sup>47</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XVII, *op.cit.*, p. 195.

<sup>48</sup> Lacan J., *Je parle aux murs*, sous la direction de J.-A. Miller, Seuil, 2011, p. 66 et 96.

disparition du symptôme alors qu'elle peut être révélatrice du mal-être. En effet, une faille existe entre le savoir et le pouvoir. Il n'y a pas de savoir entre la science et le réel de la psychanalyse qui est marqué du trou. Lacan indique que la biologie n'est pas le réel comme il l'entend : « Le réel est ce qui commande toute la fonction de signifiante.<sup>49</sup> » Le réel est ce qui ne cesse pas de s'écrire, dont on ne peut pas attraper en même temps les signifiants dont certains sont refoulés. C'est pourquoi, le langage par donc l'être humain sont marqués du manque.

Dès lors, l'enjeu de faire entendre l'apport de la psychanalyse dans la pratique clinique est plus que jamais actuel et éthique. Parce qu'elle peut être « un joint par où le cercle du discours capitaliste pourrait s'ouvrir,<sup>50</sup> » il s'agit qu'elle ne reste pas qu'un « symptôme oublié.<sup>51</sup> » Pour cela, nous proposons de discuter l'actuelle neuromusicothérapie et la musicothérapie.

---

<sup>49</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XIX, *...ou pire*, Paris, Seuil, 2011, p. 29.

<sup>50</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 333.

<sup>51</sup> Lacan J., *La Troisième*, Lettres de l'école freudienne, n°16, Paris, 1975, p. 186.

# Chapitre 1 :

## La musique, un produit du cerveau humain ?

### Introduction du chapitre

Comme l'indiquait François Ansermet au Congrès de Pipol en juillet 2019, « la liste des domaines qui s'ajoutent le préfixe *neuro* tend à devenir infinie.<sup>52</sup> » A la neuro-psychiatrie, à la neuro-pédagogie même à la neuro-théologie, s'ajoute en 2019 en France, la neuromusicothérapie. Le récent ouvrage, intitulé *Manuel clinique de rééducation par la musique, Comment la musique contribue à soigner le cerveau*<sup>53</sup> a pour postulat de départ que la musique est un produit du cerveau<sup>54</sup>. Nous extrayons cette proposition affirmative que nous interrogeons : la musique se réduit-elle à un produit du cerveau ? Pour répondre à cette question, nous proposons une mise en perspective des multiples propositions de la neuromusicothérapie en lisant l'ouvrage à partir de quatre axes que nous dégagons : la neurologie, le développement psychomoteur, la cognition et enfin la parole et le langage. D'abord, nous suivrons les auteurs quant aux résultats de la neuromusicothérapie pour les troubles neurologiques dus à un accident vasculaire cérébral, une maladie de Parkinson, une sclérose en plaque, une sclérose latérale-amyotrophique ou encore un traumatisme crânien. Nous y ajouterons néanmoins que si lésion cérébrale il y a, elle ne dit rien du sujet de l'inconscient. Ensuite, nous déploierons les chapitres concernant le développement psychosocial où nous souhaitons montrer que la réponse du sujet n'est pas que celle de l'organisme. Un sujet répond de la représentation de son corps où le réel de la pulsion est à l'œuvre.

En distinguant, avec Freud, la pulsion de l'instinct, la pulsion sera repérée entre le corps et le psychisme. Un des derniers points de butée de Freud quant à la pulsion est qu'il reste attaché au dualisme pulsion de vie et pulsion de mort. Nous aborderons ensuite qu'en s'émancipant de ce dualisme, Lacan déduit que la pulsion n'est pas une décharge de satisfaction, elle est une boucle entre le sujet et l'Autre. Ce montage lui permet d'introduire, par le mouvement d'appel, l'objet *a* et de formaliser la catégorie du réel. Parce que la pulsion se caractérise par son opérativité entre la théorie et la clinique, ce trajet nous permettra de poser une base pour aborder

---

<sup>52</sup> Ansermet F., « *Le vivant incommensurable. Entre science et inconscient.* » in « *L'inconscient et le cerveau : rien en commun,* » Mental, n°40, Revue internationale de psychanalyse, novembre 2019, p. 67.

<sup>53</sup> Thaut M., Hoemberg V., *op.cit.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 20.

la sublimation comme un des destins de la pulsions dans la troisième partie ainsi qu'au fil de la présentation clinique à suivre.

De la théorie des pulsions, Freud pouvait dire qu'elle était une mythologie. Pour assoir sa théorie, il élabore le postulat du complexe d'Œdipe à partir du mythe d'Œdipe de Sophocle : « les désirs sexuels de l'enfant s'éveillent précocement, le premier penchant de la petite fille concerne le père, les premiers désirs infantiles du garçon concerne la mère. Le père devient ainsi pour le garçon le rival perturbateur, et la mère le devient pour la fille.<sup>55</sup> » Freud a l'idée que la réalité sexuelle dépend de la réalité psychique. Il isole les effets de la fonction de l'objet perdu primordialement dans le développement ultérieur de la sexualité au cours de deux temps : la latence où l'objet irretrouvable est perdu de fait ; la puberté où il paraît retrouvé. Perdu signifie que son signifiant a été refoulé et est resté conservé dans la mémoire inconsciente ; retrouvé veut dire qu'il reparaît sous une autre forme, répétitive. Lacan a traduit la notion freudienne de la latence dans le procès de significantisation où le mot tuant la chose installe la castration à la place de l'objet qu'il n'y a pas. Ce que Lacan reprend dans ses *Écrits*, la pulsion « mythifiée<sup>56</sup> » le réel c'est-à-dire que le mythe reproduit la relation du sujet à l'objet perdu. Lacan fait évoluer ce mythe : le phallus n'est pas le sexe masculin, le pénis (imaginaire) mais il est incarné dans un signifiant (symbolique) vecteur du désir pour un sujet : homme ou femme. Ce signifiant va permettre à un sujet de trouver à savoir-faire avec la castration ; et par conséquent à savoir-faire avec le manque et la relation avec un partenaire.

Avec le mythe de *Totem et Tabou*, Freud idéalise le père, il est celui qui dit non à la jouissance du fils, qui va renoncer à ses pulsions comme prix à payer pour gagner l'amour. Voulant désacraliser l'ordre social, il a sacralisé l'impuissance à jouir et maintenu la loi comme désirable. Or, Lacan avance que ce thème du meurtre du père est une dénégation de la castration pour Freud. Dès lors que l'interdit est posé, le sujet reste manquant. C'est pourquoi, « ce qui n'est pas un mythe, en revanche, c'est la jouissance.<sup>57</sup> » En effet, Lacan se dégage du mythe et fait valoir la structure où la jouissance fait trou. Il met en évidence que l'essence de la jouissance est masochiste, que la pulsion de mort fait régner le silence dans le ça, elle est muette et elle est « ce qui dans la vie peut préférer la mort.<sup>58</sup> » Pour Freud, l'objet est perdu, pris dans une quête impossible ; pour Lacan, l'objet est d'emblée sur le mode du manque. Cette assertion ne

---

<sup>55</sup> Freud S., *Le matériel du rêve et les sources du rêve*, in *L'interprétation du rêve*, Œuvres complètes, Psychanalyse, IV, 1899-1900, 1<sup>ère</sup> édition, 2003, p. 297.

<sup>56</sup> Lacan J., *Du « Trieb » de Freud et du désir du psychanalyste*, Écrits, Seuil, Paris, 1966, p. 853.

<sup>57</sup> Miller J.-A., *L'inconscient et le corps parlant*, Revue de l'École de la Cause freudienne, la cause du désir, n°88, 2014/3, p. 113.

<sup>58</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 124.

se repère pas à l'imagerie : la cognition se lit autrement que par les traces des circuits neuronaux, la création n'est pas que du côté de « l'émergeant.<sup>59</sup> »

L'enseignement lacanien n'est pas un continuum : la jouissance imaginaire visant la satisfaction symbolique devient réelle. En posant cela, Lacan oriente à poser le réel pour le sujet dans ce qu'il produit notamment le langage. Celui-ci parasite, il introduit le malentendu donc cela nous permet de contredire la thèse selon laquelle le langage, la parole et le vocabulaire relèvent uniquement de l'apprentissage et de connexions neuronales.

## **I. La neuromusicothérapie pour la rééducation des troubles neurologiques**

### **1. Rééduquer l'homme « normal »**

« La musique communique au cerveau des informations sensorielles temporelles qui peuvent avoir des effets profonds sur le développement, l'apprentissage et le rétablissement fonctionnel. Elle active de multiples réseaux neuronaux, responsables des fonctions motrices, langagières et cognitives.<sup>60</sup> » C'est en partant de ces découvertes que l'ouvrage présente les études des méthodes et des techniques employées en neuromusicothérapie. Notons que le vocabulaire employé relève de la recherche scientifique contemporaine où, l'homogénéisation, la standardisation et l'évaluation sont au premier plan : l'étude est solide, de qualité car elle est vérifiée et prouvée sur un large spectre « de bons candidats<sup>61</sup> » présentant des troubles ou dysfonctionnements des sphères émotionnelles, cognitives et perceptivo-motrices. Thaut est professeur de neuroscience à l'Université du Colorado et est titulaire d'un doctorat de musique. Il est directeur du *Music and Health Science Research Collaboratory*, professeur au *Rehabilitation Sciences Institut*. Il commence un des chapitres de cette façon : « L'évaluation est un élément essentiel de la thérapie fondée sur les preuves. [...] Elle est la base de la prise en soin suivant les normes des bonnes pratiques.<sup>62</sup> » Cette évaluation vise à produire un savoir objectif sur l'étiologie des troubles, et leurs causes dans le cerveau, afin de supprimer autant que faire se peut ces troubles.

Différentes étapes d'investigation sont nécessaires, les auteurs décrivent « les questions adéquates à poser et les modèles à suivre<sup>63</sup> » pour communiquer attentivement, interagir en suivant les règles de la conversation et du dialogue dans un contexte précis.

---

<sup>59</sup> Ansermet F., Pascal Dusapin, *Flux, trace, temps, inconscient. Entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Éditions Cécile Défaud, 2012, p. 49.

<sup>60</sup> Mertel K., Performance thérapeutique de musique instrumentale, in op. cit., p. 162.

<sup>61</sup> Ibid., p. 184.

<sup>62</sup> Thaut M. H., Évaluation et modèle de conception transformationnelle, op.cit., p. 85.

<sup>63</sup> Ibid., Se référer de la page 21 à la page 24.

Basée sur les fondements neuroscientifiques, contrôlée par le cerveau, l'attention se définit « comme la capacité de sélectionner et de se concentrer sur une tâche mentale ou comportementale aussi longtemps que nécessaire. [...] L'attention est une compétence fondamentale pour un bon fonctionnement cognitif. Sans elle, il ne serait pas possible de penser, d'apprendre, de se souvenir, de communiquer ou de prendre des mesures nécessaires à la résolution d'un problème.<sup>64</sup> » Cette définition appelle à penser l'homme comme normal, agissant à partir de son moi positif, dans la réalité, qui répondrait de l'adage familier et parfois agressif « quand on veut, on peut. » De plus, le cerveau est pensé comme universel. Or, le cerveau présente une variabilité importante au sein de l'espèce humaine.

La neuromusicothérapie cherche également à améliorer les processus mnésiques en faisant revenir à la conscience les souvenirs explicites, la connaissance du monde, la lecture et le calcul : une conception de la mémoire comme stockage. Certains neuroscientifiques, tels que Bennett et Hacker s'opposent à une telle conception : « Il est très tentant que les diverses formes dans lesquelles se manifeste le souvenir sont toutes dues au fait que ce dont on se souvient est enregistré et stocké dans le cerveau. Mais c'est un non-sens. [...] L'expression d'un souvenir doit être distinguée des configurations neuronales, quelles qu'elles soient, qui conditionnent le souvenir de ce dont une personne se souvient. Mais ces configurations ne sont pas la mémoire.<sup>65</sup> » L'acte du souvenir n'est donc pas réductible à une norme d'accès à un souvenir stocké.

En effet, nous savons que l'oubli est parfois nécessaire, et que certains souvenirs oubliés peuvent être refoulés. Ainsi avec l'inconscient, un sujet ne perd pas la mémoire mais oublie ce qu'il sait, ce qu'il a été dit de lui et celui qui le dit. « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré.<sup>66</sup> »

C'est ainsi que se déroule une cure pour retrouver « la vérité<sup>67</sup> », où le sujet se présente par un signifiant pour un autre signifiant. Par la métonymie, l'association de la chaîne signifiante ne viendra jamais recouvrir tous les souvenirs ni le traumatisme initial, le sujet de l'inconscient éprouve le manque-à-être. Un écart se creuse entre ce qui s'inscrit d'une expérience dans le corps et ce qu'en fait le sujet. Une perte de mémoire ou un oubli peuvent parfois laisser place à

---

<sup>64</sup> Thaut M. H., Gardiner J. C., *Formation musicale au contrôle attentionnel*, op.cit., p. 323.

<sup>65</sup> Laurent E., *Lost in cognition, Psychanalyse et sciences cognitives*, Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 31.

<sup>66</sup> Lacan J., *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 1953, in *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 259.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 259.

la contingence voire à la tuché, une nouvelle rencontre inattendue qui ferait émerger le lieu du sujet et animerait autrement sa langue et sa jouissance.

Animer autrement nous fait associer sur la question quelque peu audacieuse de Lacan à la fin de son enseignement : « A-t-on une mémoire ?<sup>68</sup> ». Dit-on plus de choses qu'on en imagine ou qu'on en dispose ? Chacun choisit de parler la langue qu'il parle et qu'il s'est créé : « On crée une langue pour autant qu'à tout instant on lui donne un sens, on donne un petit coup de pouce sans quoi la langue ne serait pas vivante. Elle est vivante parce qu'à chaque instant on la crée.<sup>69</sup> » Il ajoute que c'est pour cela qu'il n'existe pas d'inconscient collectif mais que particulier. C'est pourquoi si un patient se saisit de lui-même de la musique pour alléger un symptôme, nous pouvons entendre qu'il fait usage de cet outil comme un coup de pouce. Ou encore, le praticien pourra à l'occasion accompagner. Dès lors, la pratique de l'instrument peut mener au cas par cas un sujet à faire lien social, à alléger l'inhibition ou l'angoisse.

## 2. L'impasse de la croyance de l'effet thérapeutique

En suivant les principes de la médecine fondée sur les preuves, de la réadaptation guidée par les neurosciences et d'une thérapie découlant des données scientifiques, la neuromusicothérapie se déploie dans le domaine de la thérapie, de la rééducation et de la restructuration du cerveau lésé. Dans cette perspective, les auteurs nous indiquent que la neuromusicothérapie n'est ni un palliatif ni un substitut de la médecine traditionnelle, elle est une « application thérapeutique » à part entière qui réhabilite « les dysfonctionnements cognitifs, affectifs, sensoriels, langagiers et moteurs,<sup>70</sup> » ainsi elle rééduque le cerveau et nous ajoutons, a-t-elle un effet subjectif pour un patient ?

Les auteurs usent de leur suggestion voire de leur conviction dans le traitement des patients qu'ils reçoivent. Nous entendons que ces exercices aussi divers et variés visent la plasticité cérébrale, permettent une rééducation et une amélioration des symptômes dus à une maladie neuro-dégénérative (Parkinson, Huntington, les dystrophies), un accident vasculaire cérébral ou encore un accident provoquant un traumatisme crânien. Les études présentées veulent confirmer qu'un patient traité par une méthode de la neuromusicothérapie va développer des mécanismes « transférables dans la vie quotidienne.<sup>71</sup> » Par exemple, jouer d'un instrument va « structurer et réguler les mouvements dans le temps. L'amorçage sonore du système moteur,

---

<sup>68</sup> Lacan J., Le séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, op.cit., p. 133.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>70</sup> Thaut C., *Ibid.*, p. 20.

<sup>71</sup> Mertel K., *Ibid.*, p. 165.

la rétroaction auditive obtenue et l'entraînement par des signaux rythmiques créent une boucle d'anticipation/retour de l'information permettant au patient de planifier, anticiper, et exécuter des mouvements de manière plus efficace.<sup>72</sup> »

Une autre méthode appelée « le renforcement sensoriel modélisé est une technique de neuromusicothérapie utilisant les éléments rythmiques, mélodiques, harmoniques et dynamiques de la musique pour fournir des repères temporels, spatiaux et d'intensité aux mouvements fonctionnels nécessaires à l'accomplissement des activités de la vie quotidienne, et à leurs modèles sous-jacents.<sup>73</sup> » Cette méthode peut être utilisée auprès de « diverses populations présentant des troubles neurologiques et/ou orthopédiques. [...] Les objectifs à atteindre sont liés à la force physique, l'endurance, l'équilibre, la posture, l'amplitude de mouvement et autres habilités motrices fonctionnelles des membres supérieurs et inférieurs.<sup>74</sup> » Les auteurs de cet ouvrage mettent sur le même plan les symptômes d'ordre neurologique et biologique et les symptômes d'ordre psychique. L'élargissement de ces études sur des patients présentant des troubles dits psychologiques, des symptômes relevant de la psychiatrie et de la psychopathologie, nous questionne. Nous savons que ces symptômes ne se réduisent pas à une causalité cérébrale. Il s'agit pour cela de distinguer les propriétés biologiques des états psychiques : les propriétés biologiques qui permettent la mémoire n'ont rien à voir avec la mémoire. De même pour l'inconscient. Si cette distinction n'opère pas entre propriétés et états, nous sommes dans l'impasse en croyant à la normalité de l'être humain. Cette normalité n'existe pas puisque chacun est agi par la pulsion qui cause les symptômes psychiques.

Commençons par Freud qui s'est posé la question de l'origine de la pulsion et nous donne quelques indications quant à la causalité psychique des symptômes :

« Il faut distinguer, dans les fonctions psychiques, quelque chose comme le quantum d'affect, la somme d'excitations qui a tous les caractères d'une quantité – bien que nous ne possédons aucun moyen de la mesurer –, quelque chose qui est capable d'augmentation, de diminution, de déplacement et de décharge, et qui s'étend sur les traces mnésiques des représentations un peu comme une charge électrique sur la surface des corps.<sup>75</sup> »

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>73</sup> Thaut C., *Renforcement sensoriel modélisé*, *Ibid.*, p. 147.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>75</sup> Freud S., *Les psychonévroses de défense*, 1894, In *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 14.

Ensuite, l'argument selon lequel le langage est un parasite qui rend l'homme malade et contribue à la dysharmonie entre le sujet et sa jouissance permettra de dire en quoi la musique ne relève pas du langage biologique.

### 3. Initialement, pour Freud, la biologie et la neurologie

L'exploration des prémisses de la théorie freudienne est orientée par sa formation médicale et neurologique initiale. Freud commence des études de médecine spécialisées en neurologie. Il accomplit une série de travaux anatomiques et biologiques remarquables, anticipant la découverte du neurone et de la synapse. Chercheur décidé, il se passionne pour l'examen de la structure de l'organisme. Dès 1891, il reprend les thèses de Broca et de Wernicke dans son ouvrage plus récemment traduit en français, *Pour concevoir les aphasies*<sup>76</sup>. Freud reprend les hypothèses de Broca, Wernicke, Lichtheim et autres neuropathologues, pour les discuter et « opposer une objection<sup>77</sup> » à leurs démonstrations. Broca, chirurgien et anthropologue français, regroupe sous le terme d'aphasie motrice des pertes de langage articulé et qui dépendent de l'aire du cerveau. Wernicke, psychiatre allemand, ajoute les aphasies sensorielles du langage phonétiquement et grammaticalement correct, mais sémantiquement incohérent ; cela est dû selon lui à une atteinte de la réceptivité du langage liée à une autre aire corticale. Soutenant un idéal médical en psychiatrie parce qu'un examen pourrait le démontrer, chacun des deux donnera son nom à ces aires corticales. Elles sont à ce jour d'actualité pour diagnostiquer la maladie d'Alzheimer ou autres démences séniles.

#### *Wernicke et la séjonction*

La séjonction est le concept que Wernicke déplit dans son étude sur l'anatomie du cerveau rédigée dans l'ouvrage intitulé *Le complexe symptomatique de l'aphasie*<sup>78</sup>. Wernicke définit la séjonction comme une rupture des liens associatifs, un relâchement de la personnalité. Wernicke propose *le réflexe psychique* comme principe du fonctionnement mental et il applique sa théorie psychophysiologique aux aphasies. Il postule que les aphasies transcorticales ont une parenté avec les psychoses, il étend le mécanisme des aphasies à tous les phénomènes langagiers. Son intuition concernant l'importance du phénomène langagier dans les psychoses rejoint le repérage de Lacan quant au néologisme comme « le seul signe qui permet de faire

---

<sup>76</sup> Freud S., *Pour concevoir les aphasies, Une étude critique*, Édition des sources EPEL, 2010.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>78</sup> Wernicke C., Breslau, Cohu. Weigart, 1874.

avec certitude le diagnostic différentiel de la psychose.<sup>79</sup> » Le concept de séjonction sera repris par Bleuler pour appréhender la dissociation.

Or, pour Freud, ces recherches « commodes et séduisantes<sup>80</sup> » sont insuffisantes car l'incidence de la lésion sur l'appareil du langage pour parler, lire ou écrire n'est pas clairement définie : « il s'agit de savoir si la lésion est complètement ou incomplètement destructive et si elle est située à l'intérieur ou à la périphérie, dans un centre du langage.<sup>81</sup> » La réponse reste délicate car « il existe de telles connexions dans la zone du langage avec les champs corticaux situés des deux côtés » et « les agencements anatomiques de cette association croisée ne sont pas encore établis avec certitude et, s'ils étaient connus, ils pourraient expliquer bien des singularités dans l'extension des centres.<sup>82</sup> » Freud pose que le mot oublié, mal-dit, dit à la place d'un autre n'est pas qu'un effet de l'excitation neuronale. Le mot correspond à « une représentation [Vorstellung] complexe, [...] un processus associatif entortillé dans lequel s'engagent de concert les éléments de provenance visuelle, acoustique, et kinesthésique.<sup>83</sup> » S'ajoute à cette représentation, la représentation-objet [Objektvorstellung] qui à l'inverse de la première, n'est pas close, elle peut être élargie au champ les plus diverses d'un individu. La relation entre ces deux relations est « symbolique<sup>84</sup> » anticipant déjà le mécanisme à l'œuvre dans une formation de l'inconscient notamment le trait d'esprit.

A partir de ses postulats, Freud cherche à saisir le phénomène de l'aphasie en se dirigeant vers la psychiatrie et deux maîtres dont il apprécie le sens clinique : Meynert et Nothnagel. Il fait une rencontre décisive avec le médecin français Jean Martin Charcot dont il va suivre les cours à la Salpêtrière dans le but de les publier en allemand.

De retour à Vienne, Freud va faire connaître les travaux de Charcot sur les patientes hystériques et leurs symptômes. Il s'aperçoit qu'il est impossible de mettre en évidence un accident organique dans bon nombre d'aphasies. Toutes les aphasies ne s'expliquent pas par une lésion localisée dans l'appareil cérébral du langage. Dès lors, il va à l'encontre d'un déterminisme biologique ou organique pour préciser la théorie des névroses notamment en écrivant son ouvrage *L'interprétation du rêve*.<sup>85</sup> D'où vient le rêve ? Freud y répond d'emblée du côté « d'un appareil particulier » où il s'agit « d'éviter la tentation de définir la localisation psychique de manière, par exemple, anatomique.<sup>86</sup> » Freud opère donc un renversement décisif : sa démarche

---

<sup>79</sup> Hulak F., *La lettre et l'œuvre dans la psychose*, Éditions Érès, 2006, p. 30.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>85</sup> Freud S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres complètes, Psychanalyse, IV, 1899-1900, 1<sup>ère</sup> édition, PUF, 2003, p. 297.

<sup>86</sup> Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, Œuvres complètes, Psychanalyse, XV, 1916-1920, 2<sup>ème</sup> édition, PUF, 2002, p. 273.

constante consiste à doter les phénomènes psychiques inconscients non pas d'un substrat anatomique mais à les lier à une structure du langage qui se lit.

#### 4. La pulsion, une forme d'excitation ?

Freud pose la pulsion en termes de libido : L'Éros, l'énergie en général, en quantité indéfinie, sous le symbole Qn, qu'il opposera à la pulsion de mort à la fin de sa vie. Il pose aussi que l'appareil psychique, N, contient des neurones qui vont permettre de définir cette énergie. Ce système de neurones va pouvoir répondre à l'excitation venue de l'extérieur de cet appareil psychique. Cette base induit d'emblée une dualité à laquelle Freud va s'attacher tout au long de sa théorie. Les pulsions d'une part et l'appareil psychique et ses instances d'autre part, vont être le socle de différents remaniements.

C'est dans cette logique que dès 1895 Freud nomme la dimension sexuelle du psychisme qui coexiste avec la dimension organique de la sexualité. Il existe d'une part une excitation sexuelle somatique, de l'autre, se manifestent la libido psychique, le désir et le plaisir psychique. Un premier dualisme se fait jour : tandis que les pulsions d'autoconservation qui visent la survie de l'individu semblent pouvoir se ranger, sous l'égide de l'*Instinkt*, la pulsion sexuelle se manifeste chez l'être humain comme résolument déviée quant à son but premier, la reproduction. La pulsion sexuelle se manifeste dans la vie de l'âme et manifeste L'Éros. La libido n'est pas directement observable, elle est accessible via des repérages : quels objets le sujet investit qui lui permettent une satisfaction de la pulsion dans le corps ?

Pour répondre à cette question, la première hypothèse de Freud est donc physiologique. Il associe l'excitation sur le schéma du flux nerveux : une excitation provenant de l'extérieur intervient sur le système nerveux central et provoque une décharge motrice musculaire sous forme d'une action. Freud en tire la conclusion que personne ne peut se soustraire à cette excitation. Freud émet alors une première affirmation : l'excitation pulsionnelle ne vient pas de l'extérieur mais de l'intérieur. En effet, si une personne parvient à échapper à une excitation extérieure, même répétée, elle ne peut pas le faire avec une pulsion qui n'a pas un impact ponctuel mais une force constante. La pulsion ne relève pas du besoin comme la faim, elle ne s'arrête pas, elle reste toujours insatisfaite. Cette poussée interne, constante est l'indice d'un monde intérieur. La pulsion est alors ce qui sépare le dedans du dehors. Les pulsions internes sont amenées au plus bas par le système nerveux. Ce modèle biologique conduit Freud à proposer une première définition de la pulsion en 1905 : « nous ne pouvons rien désigner d'autre que la représentance psychique d'une source endosomatique de stimulations, s'écoulant

de façon continue, par opposition à la stimulation produites par des excitations sporadiques et externes. La pulsion est donc le concept de démarcation entre le psychique et le somatique.<sup>87</sup> »

La pulsion est alors représentée par « une somme d'énergie<sup>88</sup> », la libido, qui cherche la satisfaction c'est-à-dire l'abolition de l'excitation, à partir d'une source organique, qui est représentée dans le psychique et se discrimine par l'objet. Cette libido vient lier la pulsion sexuelle dans ce qui fonde une dimension de lien social dans son inscription d'objets sexuels spécifiques : « [la libido] est une force quantitativement variable nous permettant de mesurer les processus et les transformations dans le domaine de l'excitation sexuelle. Nous nous formons ainsi la notion d'une quantité de libido dont le représentant psychique serait ce que nous appelons libido du moi. » Cette dernière n'est accessible que « lorsqu'elle s'est emparée d'objets sexuels.<sup>89</sup> »

## 5. De l'homéostasie à la pulsion de mort

A la lecture de l'*Esquisse*, texte des débuts de Freud où il utilise pour la première fois le terme de pulsion, il la définit comme Wille et Macht, respectivement volonté et puissance : « Nous connaissons cette puissance comme étant la volonté, le rejeton des pulsions.<sup>90</sup> » Nous pouvons repérer que la pulsion trouve son énergie dans les expériences de satisfaction mais aussi de souffrance. Avant que ne se formule le principe de plaisir, la pulsion était précisément décrite comme source de répétition irrépressible, née du déplaisir autant que du plaisir.

Le dernier pas de Freud s'opère dans une nouvelle dualité, entre pulsion de vie et pulsion de mort. Le circuit de la pulsion, sous la gouverne du principe de plaisir, était jusqu'alors conçu comme visant une satisfaction qui produisait une baisse de la tension et un retour à l'homéostasie. Mais l'expérience analytique amène Freud à buter contre un nouveau paradoxe : « l'au-delà du principe de plaisir.<sup>91</sup> » En perfectionnant ses travaux, à partir de son observation du jeu du Fort-Da, observé chez un jeune enfant de son entourage qui tour à tour jette et ramène une bobine, Freud se questionne. Pourquoi est-ce le premier acte, l'éloignement de l'objet, « le renoncement à la satisfaction de la pulsion<sup>92</sup> », qui est inlassablement répété, alors que le plus grand plaisir est indubitablement lié au second ? Et pourquoi les patients

---

<sup>87</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987, p. 83.

<sup>88</sup> Freud S., *Pulsions et destins des pulsions*, Petite bibliothèque Payot, 2012, p. 69.

<sup>89</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987, p. 125.

<sup>90</sup> Freud S., *Esquisse d'une psychologie scientifique*, in *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Éditions complètes, PUF, 2006, p. 625.

<sup>91</sup> Freud S., *Angoisse et vie pulsionnelle*, Conférence XXXII, in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Folio essais, Gallimard, 1984, p. 131.

<sup>92</sup> Freud S., *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Points, 2014, p. 86.

névrosés répètent-ils, dans le transfert, des épisodes douloureux qui « ne contiennent aucune possibilité de plaisir, et qui même autrefois ne peuvent pas avoir été des satisfactions ?<sup>93</sup> »

Freud découvre qu'il existe dans la vie psychique une compulsion de répétition qui « ne tient aucun compte du principe de plaisir », car elle est « plus primitive, plus élémentaire, plus pulsionnelle.<sup>94</sup> » Cette compulsion de répétition pousse, bien plus qu'à la diminution de la tension, à la réinstauration d'un état antérieur : c'est une pulsion de mort. Freud ne doute pas que ce que cherche l'homme soit le bonheur. Mais contrairement aux tenants de l'éthique classique, il met en évidence que la nature de l'homme, en tant qu'il est homme précisément, comporte, en son sein quelque chose qui objecte à l'accomplissement du bonheur : « Au-delà du principe de plaisir, nous apparaît cette face opaque [...] qui s'appelle l'instinct de mort.<sup>95</sup> »

Chez Freud, l'observation de ce qui se répète, à partir de la clinique des rêves des traumatisés de guerre, de la clinique du transfert avec ses patients et enfin de son observation du jeu de la bobine chez son petit-fils (le Fort-Da), l'amène à repérer un au-delà du principe du plaisir, qui le conduit à poser l'existence d'une pulsion de mort ; c'est elle, dit-il, qui est à l'œuvre dans la répétition d'une situation pénible et où l'être humain y trouve une forme de plaisir. Il pose alors que l'être humain se débat entre les pulsions sexuelles du côté de la vie et les pulsions de mort. Cet « au-delà » nous incite à condenser sous le nom de pulsion de mort ce qui fait « l'os de la pulsion tout court.<sup>96</sup> » Le déplaisir est une satisfaction paradoxale qui révèle « l'orientation démoniaque de l'existence » et que « la première pulsion est celle du retour à l'inanimé.<sup>97</sup> »

Ces repérages imposent à Freud de déplacer sa première topique pour la deuxième où la pulsion vient se loger et trouver un lieu dans le ça. Il affirme alors que « la tâche de la pulsion de mort est de ramener le vivant organique à l'état inanimé.<sup>98</sup> » Cette assertion peut se présenter dans la clinique soit par un état mélancolique, soit par le cauchemar, ou encore par « le désordre provoqué au joint du plus intime du sentiment de la vie du sujet.<sup>99</sup> »

Dans son essai sur *Le moi et le ça*, Freud démontre que le ça est une instance inconsciente qui n'est pas constituée de signifiants censurés par la conscience. Ce qui en ressort n'est pas interprétable : « l'Ics ne coïncide pas avec le refoulé ; il reste exact que tout refoulé est Ics, mais tout Ics n'est pas pour autant refoulé.<sup>100</sup> » Freud conclue avec précaution que le ça se trouve

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>95</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, op.cit.*, p. 29.

<sup>96</sup> Miller J.-A., *L'os d'une cure*, Navarrin éditeur, 2018.

<sup>97</sup> Freud S., *Ibid.* p. 60.

<sup>98</sup> Freud S., « *Le moi et le ça* » (1923), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 254.

<sup>99</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 558.

<sup>100</sup> Freud S., *Ibid.*, p. 228.

sous la domination de puissantes pulsions de mort, il se pose alors la question de sous-estimer le rôle d'Éros.

La conception qui prévaut dans les années 1920-30 est que la pulsion domine l'activité psychique. Freud définit aussi le surmoi comme un effet de la pulsion et aussi sa construction est la conséquence d'un rapport du sujet à l'interdit pendant l'Œdipe. Cette double appartenance fait du surmoi une instance impérative voire féroce. Freud constate que les paroles d'amour de l'Autre peuvent animer le désir du sujet tant en maintenant une forme de culpabilité qui s'impose. Si elles sont prises « au pied de la lettre, » elles peuvent mortifier le désir. Lacan reprendra cette voie pour théoriser « l'objet voix » et l'automatisme dans les psychoses déclenchées notamment. Que ce soit dans la névrose ou la psychose, le sujet ne peut échapper à la pulsion qui reste toujours intraitable.

## 6. L'intraitable de la pulsion

Freud formule que la pulsion est « intraitable » en 1937 dans *Analyse finie et l'analyse infinie*<sup>101</sup>. Il propose ce terme alors qu'il constate cliniquement « les réactions thérapeutiques négatives. » Selon lui, trois facteurs peuvent empêcher, limiter ou arrêter le travail : les événements, le caractère, lui-même pris dans la pulsion, et celle-ci comme quantité importante qui cause de nouveaux symptômes. C'est le Qn, la quantité de libido, de l'*Esquisse* qui rattrape Freud dans son désir d'élucider les symptômes. En s'opposant à Ferenczi et sa méthode active, Freud affirme à propos de la pulsion que « l'analyse ne travaille pas avec des pouvoirs illimités.<sup>102</sup> » Freud ébauche que la pulsion s'autonomise et fonctionne pour la satisfaction, et s'oriente pendant quarante ans d'une idée que Lacan a relevé en lisant *Analyse finie et l'analyse infinie* : « le facteur quantitatif dans la causation de la maladie<sup>103</sup> » est à l'origine du renforcement des symptômes et du refoulement qui les accompagne. Ce qui induit l'idée de pulsion, tôt chez Freud est la nécessité de décrire et de nommer une cause inconsciente distincte du refoulement et ancrée dans la chair. D'où l'étayage premier des besoins vitaux, une façon d'enraciner dans le corps cet élan irrépressible à la vie. Freud visait une force au service du vivant, d'où les pulsions de vie et d'autoconservation. Il pose la pulsion comme inhérente à la condition humaine au-delà des constructions cérébrales et neurologiques.

---

<sup>101</sup> Freud S., *L'analyse finie et l'analyse infinie*, Œuvres complètes/Psychanalyse, PUF, 2012.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>103</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XVI, *D'un autre à l'Autre*, Seuil, Paris, 2006, p. 241.

## II. Les objets du désir

De déplier les objets du désir a pour but de proposer une lecture de la fonction de la musique pour un sujet autre que dans une visée thérapeutique. Dans l'introduction du manuel de neuromusicothérapie, les auteurs énoncent que :

« En avançant la notion de musique en thérapie comme porteuse de valeurs socioculturelles dans le processus thérapeutique vers un stimulus qui influence la base neurophysiologique des fonctions cognitives et sensori-motrices, un changement de paradigme historique a eu lieu, alimenté par les données et des connaissances scientifiques sur la musique et le fonctionnement du cerveau.<sup>104</sup> »

En suivant François Ansermet et Pierre Magistretti dans leur ouvrage *A chacun son cerveau, plasticité neuronale et inconscient*<sup>105</sup>, nous pouvons accorder aux neuromusicothérapeutes que le cerveau n'est pas « un organisme figé, toujours semblable, mais plastique c'est-à-dire capable de prendre la trace de l'expérience, se modifiant en permanence<sup>106</sup> » et par conséquent, la neuromusicothérapie pourrait « modifier les dysfonctionnements cognitifs et influencer la fonction cérébrale.<sup>107</sup> » Ces deux auteurs reprennent la trace psychique de Kandel en mettant l'accent sur la plasticité que sur la trace elle-même. Ils précisent que la plasticité n'est cependant pas un continuum :

« De trace en trace, d'inscription en réinscription, à travers les réassociations entre les traces inscrites, le lien avec l'expérience initiale se perd, même si les premières traces entretiennent un lien direct avec l'expérience. La plasticité introduit une discontinuité. D'une manière générale, on pourrait dire que pour ce qui est de la constitution de l'inconscient, l'inscription de l'expérience sépare de l'expérience. L'inconscient n'est donc pas un système de mémoire. Cette constatation débouche sur une conception paradoxale de la mémoire dans sa relation à l'inconscient, qui n'en fait pas qu'une conversation de l'expérience sous forme de traces à partir de la perception.<sup>108</sup> »

De plus, ce qui n'apparaît pas dans l'ouvrage sur la neuromusicothérapie est l'effet d'une séance de neuromusicothérapie pour un patient. Les conclusions sont généralisées, et d'ailleurs l'exercice proposé est validé s'il fonctionne pour un maximum d'individus. Elles ne laissent dès lors pas de place à la différence et à ce qui peut être imprévisible chez un sujet.

---

<sup>104</sup> Thaut M. H., *op.cit.*, p. 18.

<sup>105</sup> Magistretti P., Ansermet F., *Neurosciences et psychanalyse*, Éditions Odile Jacob, 2008.

<sup>106</sup> Ansermet F., <http://pontfreudien.org/content/fran%C3%A7ois-ansermet-neurosciences-et-psychanalyse>.

<sup>107</sup> Thaut M., *op.cit.* p. 19.

<sup>108</sup> Magistretti P., Ansermet F., *Neurosciences et psychanalyse se retrouvent autour de la plasticité*, revue *Psychiatrie : sciences humaines et neurosciences*, 2006.

## 1. Élaboration de l'objet *a*

Freud met l'accent sur les objets pulsionnels qui nécessitent d'en passer par la demande : l'objet oral et l'objet anal. Lorsqu'il distingue l'objet *a* sans sa chasuble narcissique et la Chose, dans le séminaire *Le désir et son interprétation*<sup>109</sup>, Lacan articule le narcissisme, le désir et le fantasme : « C'est le narcissisme qui offre au sujet la voie de solution du problème du désir. L'éros humain est engagé dans un certain rapport avec une certaine image qui n'est autre chose que celle du corps propre. Là, se produit l'échange, l'intervention dans laquelle je vais essayer d'articuler pour vous l'affrontement du S avec petit *a*.<sup>110</sup> » Ici, le petit *a* est pour Lacan l'image de l'autre, c'est justement dépouillé de son enveloppe narcissique qu'il deviendra l'objet petit *a*. De 1950 à 1970, pour Lacan, le symbolique est un outil de lecture clinique. Nous posons que pour Freud, l'anatomie, c'est le destin, pour Lacan, le symbolique, c'est le destin. Or, dans les deux cas, le destin est un fantasme en tant qu'il permet au sujet de se défendre d'une impossibilité à se désigner lui-même. Il a alors recours au fantasme dans son rapport à l'objet du désir où réside la vérité de son être. Dans ce Séminaire VI, Lacan articule le fantasme entre le symbolique et l'imaginaire où le désir constitue « la métonymie du manque-à-être. » A contrario de ce qu'il avance dans le séminaire précédent, Lacan énonce que le sujet rencontre dans l'Autre, un vide qui se définit par la négation : il n'y a pas d'Autre de l'Autre et laisse le sujet sans repère de nomination. Alors, le sujet use de l'imaginaire et une partie de lui-même est engagée dans la relation spéculaire où le savoir, le désir et la jouissance de l'autre peuvent « traumatiser [...] car ils ont pris valeur de réel<sup>111</sup> » pour le sujet. Enfin, l'objet *a* a une fonction de suppléance par rapport à la carence du signifiant. Aussi avec l'objet *a*, Lacan avance un point de fuite de la structure et nous savons que le fantasme fonctionne comme un réel, point de départ du séminaire VII où Lacan associe fantasme et pulsion afin d'y faire émerger la jouissance. Lacan ajoute deux objets, ceux du désir : le regard et la voix, comme objet *a*. La voix est un objet qui nous intéresse plus particulièrement puisqu'il est à l'œuvre dans la musique.

Dans les pas de Winnicott, Lacan reprend l'objet transitionnel pour formaliser son objet *a*, une invention dont « il dira qu'elle constitue son apport propre à la théorie analytique.<sup>112</sup> » Dans un premier temps, Lacan forge le *a* avec l'initiale du petit autre, dans le registre imaginaire. Il est situé comme objet de la mère, qui advient lorsque l'écart se creuse dû à l'inadéquation de la

---

<sup>109</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière et Le champ freudien, 2013.

<sup>110</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 137.

<sup>111</sup> Miller J.-A., « *L'enfant et le savoir*, » Peurs d'enfants, La petite Girafe, 2011, p.18-19.

<sup>112</sup> Castanet H., Rouvière Y., *Comprendre Lacan*, Essai graphique, 2013, p. 59.

demande du sujet et de la réponse de la mère. Cet objet, dans sa consistance logique, est un vide dont il n'y a pas d'idée et pas d'image. Ce n'est pas un de ces objets de la perception situés dans le temps et dans l'espace, mais, comme la chose de 1959-1960, une négativation de jouissance.

A partir du Séminaire *L'angoisse*<sup>113</sup>, cet objet n'est plus pour Lacan celui de la mère. La coupure advient alors entre le sein et le corps de celle-ci, entre cet objet et la mère ; l'enfant perd toujours quelque chose de lui. L'objet transitionnel et l'objet *a* ont cette même particularité de n'être ni de la mère, ni de l'enfant. Ce petit *a* n'est pas l'autre, ni le phallus, il n'est pas l'objet partiel. L'objet *a* est l'objet radicalement manquant qui vient causer le désir du sujet : l'objet est derrière le désir. Il est à l'origine de la structuration symbolique du sujet en dehors de toute construction développementale et stadique.

Parce qu'il inclut la dialectique de la demande entre le sujet et un autre, Lacan en passe par la structure de l'amour, de l'Idéal pour formaliser l'objet *a* et rendre compte du sentiment du vivant. D'ailleurs, le fantasme que Lacan logifie  $\$ \llcorner a$  « comporte la vie, le corps vivant par l'insertion de *a* comme image incluse dans une structure signifiante, image de jouissance captée dans le symbolique. Ce petit *a* garde toutes ses attenantes imaginaires et concentre la pointe même du libidinal attaché au vivant.<sup>114</sup> » En effet, la relation du sujet au signifiant est définie par des objets dont la caractéristique est d'être centrés par la castration. Les objets oral et anal sont pris dans la demande du sujet, le regard et la voix sont du registre du désir. Qu'il soit oral, anal, scopique ou vocal, cet objet *a* vise à effacer la charge libidinale qu'il condense. Sa fonction s'incarne dans ce qui tombe du corps comme déchets de l'opération symbolique de la castration. L'objet est ce qui reste de l'Autre après l'entrée du sujet dans le langage, il a cette fonction de résidu, de perte irréductible. Cette perte va maintenir le désir animé et vivant. Si cette perte symbolique n'advient pas, alors le sujet « plonge dans l'en-deçà du désir où jouissance et angoisse<sup>115</sup> » le laisse aux prises avec l'objet qui advient dans le réel. Dans le séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan pose la chose comme « le réel en tant qu'il pâtit du signifiant.<sup>116</sup> » Il en pâtit sous la forme du trou qui s'y creuse, de la béance d'un vide. Ici, l'objet *a* est pulsionnel au sens de Freud dans *Pulsions et destins des pulsions* : la pulsion est liée au bord érogène du corps. « Pour ce qui est de l'objet dans la pulsion, qu'on sache bien qu'il n'a,

---

<sup>113</sup> Lacan J., Le séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-63), Le Seuil, Paris, 2004.

<sup>114</sup> Miller J.-A., *Les paradigmes de la jouissance*, Revue de la Cause Freudienne, n° 43, octobre 1999, p. 11.

<sup>115</sup> Miller J.-A., *Introduction à la lecture du Séminaire L'angoisse de Jacques Lacan*, Revue de l'École de la Cause Freudienne, n° 59, 2005/1, p. 68.

<sup>116</sup> Lacan J., Le séminaire Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op.cit., p. 142.

à proprement parler, aucune importance. Il est totalement indifférent.<sup>117</sup> » En effet, l'objet est substituable à un autre, il est un fragment de la Chose. Cela est de structure : l'objet est toujours manquant appelant la répétition et causer le désir. La lettre *a* supporte la fonction de jouissance de tout objet retrouvé ; le signe écrit (-phi) supporte la fonction de castration et ouvre une béance au cœur de toute relation d'objet. Deux faces de l'objet se révèlent : l'une pleine (*a*), l'autre vide (-phi). L'une remplie par une circulation symbolique d'objets imaginaires qui attire la libido et la condense dans un fantasme ; l'autre se fonde d'un trou réel dans le langage que le signifiant du phallus symbolise pour recouvrir le manque. Dans la psychose, l'objet *a* n'étant pas inscrit au champ de l'Autre, le sujet a la nécessité de l'extraire pour border l'angoisse. Nous observerons que la composition est un moyen d'extraction de jouissance pour R. Schumann notamment de l'objet voix.

## 2. L'objet voix résonne dans le vide

J.-A. Miller a énoncé que la musique a pour fonction de traiter une voix insupportable, la voix du surmoi. La voix comme objet *a*, comme cause du désir n'est pas « la voix humaine », prise dans la pulsion invocante, elle ne s'entend pas :

« La voix, on ne s'en sert pas ; elle habite le langage, elle le hante. Si nous parlons, si nous faisons des colloques, si nous bavardons, si nous chantons, et si nous écoutons les chanteurs, si nous faisons de la musique, la thèse de Lacan comporte que c'est pour faire taire ce qui mérite de s'appeler la voix comme objet *a*.<sup>118</sup> »

Pour préciser, la voix doit être perdue pour assurer une perte de jouissance pour le sujet, pour l'Autre et pour être ensuite retrouvée. Elle se loge dans le vide de l'Autre, la voix résonne dans le vide car « une voix ne s'assimile pas, mais elle s'incorpore, c'est là ce qui peut lui donner une fonction à modeler notre vide.<sup>119</sup> » Comme il n'existe pas de garantie à répondre à une voix : « il n'y a pas d'Autre de l'Autre<sup>120</sup> », la voix permet de cadrer ce manque, elle permet en partie au sujet de poser son énonciation. La demande du névrosé en passe par l'objet voix. Pour d'autres sujets, la voix déborde cette énonciation notamment dans le délire. Elle fait retour dans le réel par l'automatisme mental ou l'hallucination verbale. De fait, lorsque l'objet voix est cédé à l'Autre, le silence peut advenir. Nous savons que certains sujets psychotiques, dont Robert Schumann, souffrent de ne pas connaître le silence comme produit de la perte de la voix. Le

<sup>117</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 151.

<sup>118</sup> Miller J.-A., « Jacques Lacan et la voix », Quarto n° 54, 1994, p. 51.

<sup>119</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse*, op.cit., p. 320.

<sup>120</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VI, Le Désir et son interprétation (1958-1959)*, Paris, Le Seuil, 2013, p. 353.

compositeur écrit à Joaquim en 1854 : « La musique se tait maintenant, au moins extérieurement.<sup>121</sup> » L'objet voix s'entend ici à l'intérieur de lui, il revient dans le réel du corps.

### 3. L'objet scopique

En relisant la Métapsychologie freudienne, Lacan articule le trajet de la pulsion, à partir de la pulsion scopique. Freud part de trois temps : regarder en tant qu'activité dirigée vers un objet étranger ; deuxième temps : abandon de l'objet, retournement de la pulsion de regarder vers une partie du corps propre, d'où le renversement en passivité et mise en place d'un nouveau but : celui d'être regardé. Et dans le troisième temps entre en jeu un nouveau sujet auquel on se montre pour être regardé par lui. Dans un premier temps, Lacan articule le narcissisme et le regard comme objet pulsionnel. Cette relation s'insère dans sa théorie du narcissisme comme imaginaire et libidinale, là où le symbolique s'en distingue.

L'activité et la passivité sont introduites par la grammaire entre la voie active et la voie passive : ainsi s'oppose voir et être vu. Les deux premiers temps de la pulsion articulent par le biais de l'opposition grammaticale un mouvement d'aller et retour en décrivant une boucle après avoir fait le tour de l'objet. L'articulation de la pulsion est donc grammaticale, il existe une grammaire de la pulsion. Pour le sujet névrosé, l'objet regard est recherché puisqu'il a chu, il attend d'être regardé, de la bonne façon. Le fait de regarder est dirigé vers l'objet étranger, le retournement de la pulsion vise alors une partie du corps propre et non le sujet. Ici, la pulsion se passe du sujet. Elle franchit un bord sur un mode éruptif et retourne sur ce bord qu'elle franchit. Le bord a donc fonction de pulsation pour le sujet. Cette pulsation n'est pas sans évoquer celle musicale qui nous fait associer sur la question introductive : l'écriture musicale peut venir faire bord à la pulsion, pour Schumann, l'objet pulsionnel étant la voix.

### 4. L'objet *a* entre pulsion et création

#### a. La face creuse de l'objet

Jusqu'au séminaire XI, la pulsion est un concept limite entre le somatique et le psychique, le signifiant est aux commandes, le réel est encore pris dans les rets du symbolique, il est ce qui revient toujours à la même place. La jouissance est alors logifiée par rapport au signifiant en tant qu'il représente le sujet pour un autre signifiant. Ici, la pulsion anime le cœur de

---

<sup>121</sup> Brion M., *Schumann et l'âme romantique*, Éditions Albin Michel, 1986, p. 138.

l'inconscient entre la réalité et le sujet. Cette idée lacanienne de la pulsion et de la jouissance évolue.

Dans le séminaire *D'un Autre à l'autre*<sup>122</sup> en 1969, Lacan relie la sublimation au désir sexuel, anticipant son dire sur le non-rapport sexuel. Ces éléments que Lacan appelle alors imaginaires prennent la place d'objets *a* dans le fantasme ( $\$ \diamond a$ ), ils imaginarisent l'objet *a*. Le propos tenu est dans la lignée de ce qui est annoncé dans le séminaire *L'éthique*. La différence est que l'objet dont il est question est directement nommé objet *a*. Il se loge dans la vacuole de la Chose : « Comme de la limaille de fer qui aurait remplacé l'otolithe d'une daphnie : l'objet *a* joue ce rôle par rapport à la vacuole. Autrement dit, il est ce qui chatouille das Ding par l'intérieur. Voilà. C'est ce qui fait le mérite essentiel de tout ce qu'on appelle œuvre d'art.<sup>123</sup> »

En posant la fonction de l'objet *a* de cette façon, Lacan contourne les premiers paradoxes de la sublimation. En effet, l'objet prend la fonction de manque en tant qu'il manque dans le réel, dans l'imaginaire et dans le symbolique. Par ce manque, la pulsion n'est jamais satisfaite, elle fait le tour de cet objet et de ce fait la répétition est à l'œuvre. En se dégageant de la primauté du symbolique et en donnant place au réel, la jouissance échappe à la logique du signifiant et de l'objet *a*. Alors que le réel était exclu du symbolique et de l'imaginaire, Lacan lui fait une place notamment en le logeant dans son objet *a* où il y inclut l'œuvre d'art. Cette indication nous permet d'avancer que le réel est à l'œuvre de la création artistique. De ce fait, celle-ci ne s'interprète pas entièrement.

#### b. L'objet plus-de-jouir : face pleine

Avec la jouissance envisagée à partir du plus-de-jouir, dès le séminaire *L'envers de la psychanalyse*, les objets de la pulsion s'étendront bien au-delà de ces objets dits « naturels », jusqu'aux « objets de l'industrie, de la culture, de la sublimation.<sup>124</sup> » Ce *a* désigne alors une consistance corporelle, un plus-de-jouir qui donc satisfait une pulsion, comme les objets de la sublimation. En effet, Lacan insère cet objet dans l'écriture du discours du maître comme lien social, à la place de la production. Il écrit alors avec cette lettre *a*, « les plus-de-jouir produits du marché, les gadgets, » qui eux sont des objets du monde, trouvant place dans le temps et l'espace. Comme dans ce discours tout est marchandise, monnayable, l'écriture de Lacan

---

<sup>122</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, (1968-1969), Paris Le Seuil, 2006.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>124</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, (1969-1070), Paris, Le Seuil, 1991.

implique que tous les produits de la culture, même ceux de la sublimation artistique, n'ont pas d'autre place. Il y a là comme un ravalement de la Chose.

L'écriture du discours du Maître distingue d'ailleurs, sur sa ligne inférieure, la jouissance produite, soit les objets standards accommodés par les élaborations culturelles d'une époque qui jamais ne satisfait l'exigence de la chose, de la vérité de la jouissance, toujours disjointe. Ceci est de fait que la répétition de la pulsion est plus que jamais inlassable, car sa satisfaction ne s'obtient que par « petits morceaux », « lichettes de jouissance » de l'objet.

Dans le sens commun, « objet » est relié à « objectif. » Ce qui est objectivable est de l'ordre de la réalité : les objets dont les êtres humains sont marchands, vendables dans le lien social. Lacan indique qu'il y a deux sortes d'objets, ceux qui peuvent se partager et ceux qui ne le peuvent pas. Pourtant il repère que ceux qui ne se partagent pas sont dans le circuit du libre échange. La particularité de leur statut est qu'ils suscitent l'angoisse : « Ce sont des objets antérieurs à la constitution du statut de l'objet commun, communicable, socialisé. Voilà ce dont il s'agit dans le *a*.<sup>125</sup> » Cette indication décale le praticien de l'objet essentiellement produit de la science et de l'objectivable. C'est donc à partir du repérage de la place de l'objet pour un sujet que le praticien orienté par la psychanalyse pourra rendre une pratique opérante même si elle n'est pas éclairée. En effet, la psychanalyse s'éprouve, elle ne permet pas de préciser les faits démontrables ou ceux qui ne le sont pas : les deux relevant du réel et du semblant.

### **III. La neuromusicothérapie pour les développements psychosociaux**

#### **1. L'improvisation musicale clinique : analogie musique et comportement**

La neuromusicothérapie comme rééducation est utilisée via les improvisations musicales. Celles-ci deviennent cliniques puisqu'elles font l'objet d'une analyse scientifique. Pour ce faire, l'auteur, Edward A. Roth, définit d'un point de vue musicologique les concepts et matériaux musicaux temporels tels que la pulsation, la mesure, le rythme, le tempo ; les constructions harmoniques représentées par les modes, la forme, le timbre et la dynamique. En reprenant l'étude de Wigram (2004), l'auteur postule à propos de la forme sonate :

« Elle est sans doute l'analogie musicale la plus évidente du comportement social et interpersonnel. [...] La forme de l'improvisation peut être assimilée au cadre thérapeutique et les différences et les similitudes comme les processus sous-jacents de celui-ci. [...] La forme sonate présente des parallèles structurels

---

<sup>125</sup> Lacan J., Le séminaire Livre X, *L'angoisse*, (1962-1963), Paris, Seuil, 2004, p. 108.

avec les processus en cours dans une improvisation musicale, comme établir une relation sociale et débiter une conversation, correspondant à la mise en place d'une relation thérapeutique.

[Par exemple :]

Il est possible d'interpréter les similarités symboliques entre la forme d'une improvisation musicale et une forme sonate. L'étape de l'exploration sonore préliminaire peut être assimilée à *l'introduction*, où les patients explorent les différentes capacités sonores de leur voix ou de leur instrument de musique proposé. *L'exposition* permet l'expression d'idées musicales entre le thérapeute et le patient. Ces idées musicales sont élaborées au cours de la phase de développement en utilisant des parties d'origine tout en explorant de nouvelles directions, en prenant note de ce que les participants trouvent agréable, significatif ou gratifiant. *La réexposition* ramène les improvisations aux notions musicales initiales et la coda est utilisée pour guider l'improvisation vers une fin prévisible et esthétique.<sup>126</sup> »

L'auteur ajoute que la forme Rondo se prête aussi bien pour les patients qui présentent « une altération de soi » lors des interactions sociales. Cette forme est utilisée pour « donner aux patients la possibilité d'explorer individuellement leurs capacités préservées dans un cadre soutenant sur le plan socio-émotionnel, avec un retour continu et systématique vers des parties rassurantes de création de groupe.<sup>127</sup> » Cette logique de travail s'oriente de l'imaginaire et du sens commun du praticien d'une part. La croyance à une cohésion possible de faire groupe soutient le neuromusicothérapeute qui pense pouvoir débarrasser un sujet de ses contraintes. D'autre part, cette croyance mène à penser le lien social comme une norme où chacun peut y répondre en s'y insérant aisément. Pourtant à partir de sa théorie des pulsions, dès 1905, Freud constate ce paradoxe : une pulsion peut être inhibée quant à son but sexuel tout en obtenant une satisfaction : « aux dépens des motions sexuelles infantiles elles-mêmes, dont l'afflux n'a pas cessé, mais dont l'énergie est intégralement ou en majeure partie détournée de l'usage sexuel et employée à d'autres fins.<sup>128</sup> » C'est pourquoi, la béance inhérente à chaque sujet notamment le trou de jouissance empêche la cohésion. L'être humain n'est pas un animal, l'instinct n'existe pas.

## 2. La pulsion n'est pas l'instinct

Pour étayer sa *Métapsychologie*, Freud reprend à son compte un mot courant chez ses prédécesseurs allemands : Das Trieb, comme essentielle à la condition humaine. Ce terme est notamment employé par Schopenhauer, dans son ouvrage, *Le monde comme volonté et*

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>128</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987, p. 100.

*comme représentation*. Il y développe que l'être est livré à la poussée, à la pulsion, au désir et à la douleur du corps. Telle est la chose en soi ; et chacun est lui-même cette chose en soi. La volonté est la chose en soi, l'être métaphysique du monde, et la représentation est son phénomène. Schopenhauer ne cherche pas à expliquer le monde, il se demande ce qu'est l'être. Il appelle *volonté* la nature intérieure du monde, cette force primaire, vitale et sans but. Schopenhauer ne veut pas spiritualiser la nature mais naturaliser l'esprit. Avant même les découvertes de Darwin sur l'évolution des espèces, il fut le premier à déclarer que l'homme est un animal.

La pulsion, *Das Trieb*, nomme une part de l'existence qui ne relève pas totalement de la conscience, de l'intention ni de la décision. Elle est une force immaîtrisable, irréfléchie, subie et déterminante du sujet à l'insu de celui-ci. Elle est opaque, aveugle et muette néanmoins enracinée dans le corps. Que la pulsion soit opaque et en même temps qu'elle affecte la chair vivante entraîne une certaine ambiguïté quant à son statut. Depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, elle est apparentée à la nature, opposée à la culture, au libre arbitre et elle pouvait se confondre avec l'animalité. Pulsion et instinct ne sont alors pas distingués. Survivre, satisfaire ses besoins vitaux, perpétuer l'espèce, serait du même ordre pour l'homme et l'animal.

Cette voie n'est pas celle que suit Freud même si une lecture en ce sens est possible notamment lorsqu'il présente la pulsion entre le corps et la psyché. Marie Bonaparte a notamment traduit la pulsion par l'instinct militant pour une union entre la psychologie et la biologie. Lacan y croit aussi au début de son enseignement même s'il se dit anti-naturiste. En 1938, dans son texte *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*,<sup>129</sup> il parle de l'instinct de mort qu'il attache aux ratés du complexe de sevrage, aussi la violence auto ou hétéro destructrice qu'il relie la fixation à l'imgo du semblable dans une logique spéculaire et imaginaire. Il revient ensuite au Trieb, comme pulsion et lève toute ambiguïté.

Dans son élaboration de la théorie des pulsions, Freud a buté sur plusieurs paradoxes qui l'ont conduit à des franchissements majeurs. Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*<sup>130</sup>, Freud va dégager le concept de pulsion au champ de la biologie, en choisissant d'élire le terme de *Trieb* plutôt que celui d'*Instinkt*. Selon Jean Laplanche, « l'instinct est un comportement

---

<sup>129</sup> Lacan J., « *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, » Paru en 1938 dans l'Encyclopédie française, in *Autres écrits*, op.cit., p. 23.

<sup>130</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987.

préformé, dont le schème est héréditairement fixé et qui se répète selon des modalités relativement adaptées à un certain type d'objet.<sup>131</sup> »

Freud a l'idée que la pulsion sexuelle anime l'homme dès son plus jeune âge d'où le titre d'un chapitre « la sexualité infantile.<sup>132</sup> » La théorie populaire de la pulsion sexuelle serait la séparation de l'être humain en deux moitiés, un homme et une femme qui aspirent à s'unir de nouveau dans l'amour. Freud écrit dès 1905 que le couple n'est pas toujours formé par un homme et une femme, il nomme cela les « aberrations sexuelles. » L'objet sexuel questionne l'homme, l'animal ne se pose pas cette question, en cela, « l'instinct est perdu. » La pulsion n'est donc pas un instinct. C'est ce qui conduit Lacan à dire que sans en produire le nom, Freud décrit et identifie la jouissance, plaisir et déplaisir, avant de théoriser la pulsion de mort<sup>133</sup>.

### 3. Méthode de développement des fonctions exécutives, sociales et émotionnelles

Ce registre de l'imaginaire est mis aussi au premier plan lorsque Roth démontre que l'improvisation musicale peut s'utiliser dans « l'entraînement des fonctions exécutives telles que la pensée abstraite, l'organisation, le raisonnement, la planification, l'utilisation de la mémoire de travail et la résolution de problèmes.<sup>134</sup> » Elle est également utilisée pour « aider à stabiliser l'humeur, exprimer ses émotions, clarifier sa pensée et adopter un fonctionnement social approprié.<sup>135</sup> » L'étude de Gooding (2011) montre que « la musique peut être une méthode d'aide au développement des compétences nécessaires à une interaction sociale appropriée et constructive.<sup>136</sup> » Grâce à la compréhension de la dynamique de l'improvisation musicale clinique, le praticien planifie et met soigneusement en œuvre les expériences. Ceci dans une logique relevant du discours de la science en répondant non à une demande mais une efficacité productive de soins. Lacan indiquait déjà en 1966 : « Que pourra opposer le médecin aux impératifs qui le feraient l'employé de cette emprise universelle de la productivité ? Il n'a d'autre terrain, que ce rapport par lequel il est médecin, c'est-à-dire la demande du malade.<sup>137</sup> »

Limb et Braun (2008) ont détaillé les schémas de l'activité neuronale impliqués dans l'improvisation de musiciens en jazz, distincts de celle où la musique est apprise par cœur. Cette

---

<sup>131</sup> Laplanche J., *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p. 20.

<sup>132</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987, p. 91.

<sup>133</sup> Lacan J., « *Je parle aux murs*, » *op.cit.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>137</sup> Lacan J., *La place de la psychanalyse dans la médecine*, Le bloc note de la psychanalyse n°7, Paris, Georg, 1966, p. 27.

lecture s'est faite par l'imagerie à résonance magnétique fonctionnelle. Les chercheurs ont constaté que les lobes cérébraux mobilisés sont ceux de l'expression individuelle et aussi l'aire de Broca, associée à la production de la parole. La conclusion est donc que les participants, en improvisant, s'impliquent dans une expérience de communication. Nous y ajoutons qu'elle viserait la réciprocité pourtant impossible.

Nous relevons pour terminer que « les instruments à percussion sont symboliques : les tambours, notamment le djembé, les congas, la darbouka et les xylophones ou métalphones vont permettre la capacité des patients à initier adéquatement une interaction avec une autre personne et d'être dans la réciprocité.<sup>138</sup> » Cette démarche pourrait se vérifier pour un patient mais la généralité du propos éloigne de toute singularité et s'inscrit dans une psychologie d'emblée comportementale et idéale : « une bonne logique clinique et une conformité isomorphe des exercices d'improvisation au comportement non-musical peuvent guider le clinicien dans la planification et la mise en œuvre des expériences thérapeutiques.<sup>139</sup> »

#### 4. L'homme capable

Nous proposons le récent et précis constat du sociologue Alain Ehrenberg entre la psychanalyse et les neurosciences. Le climat de l'opinion a changé au cours de ces trente dernières années. C'est ici que notre propos rejoint le sien : qu'est-ce qui conduit à ce tel engouement pour les neurosciences aujourd'hui ? Il reprend É. Durkheim :

« Il s'en faut que les concepts, même quand ils sont construits suivant toutes les règles de la science, tirent uniquement leur autorité de leur valeur objective. Il ne suffit pas qu'ils soient vrais pour être crus. S'ils ne sont pas en harmonie avec les autres croyances, les autres opinions, en un mot avec l'ensemble des représentations collectives, ils seront niés ; les esprits leur seront fermés ; ils seront, par suite, comme s'ils n'étaient pas.<sup>140</sup> »

La vérité et la croyance sont des concepts qui nous interpellent. Qu'en est-il de la croyance quand elle se réfère à la vérité ou au réel ? Avec Freud, dans le registre du symbolique, la croyance se réfère à une vérité du discours maternel quant au père quand le petit sujet « saisit que *pater semper incertus*.<sup>141</sup> » Là où le père est toujours incertain, la croyance viendrait protéger l'homme démuné face à la dureté de la nature. Pour Lacan, la croyance met en relation un sujet divisé et un sujet supposé savoir, à qui un certain crédit est accordé, croyance qui constitue le socle d'une analyse.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>140</sup> Durkheim É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Paris, PUF, 1985, p. 625.

<sup>141</sup> Freud S., *Le roman familial du névrosé*, in *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, 1999, p. 159.

Ehrenberg précise que les neurosciences cognitives sont imprégnées de valeurs morales, de concepts sociaux ordinaires et d'idées communes, ce que la sociologie appelle des représentations collectives. Ce que la psychanalyse appelle avec Lacan « le disque-ourcourant.<sup>142</sup> » Ce disque est le socle des discours où chaque-un peut se noyer mais « ou tout un chacun est capable. » Lacan précise que ce qui fait le fond de la vie est la collectivité où se loge ce qu'il en est du rapport entre les hommes et les femmes. Dans ce rapport, ça ne va pas et une grande partie de l'activité humaine est de le dire. Les neurosciences cognitives cherchent une solution à ce rapport par le potentiel et la capacité.

Un autre propos du sociologue intéresse le praticien orienté par la psychanalyse :

« La revendication des neurosciences cognitives à éclairer et à traiter une multitude de problème de la vie quotidienne suscite de nombreuses questions : transforment-elles réellement nos représentations et notre compréhension de l'être humain ? Les gens sont-ils en train de se reconnaître ou de s'identifier à travers des jeux de langages cérébraux ou cognitifs, sur le mode « c'est mon cerveau, ce n'est pas moi. [...] Allons-nous employer les concepts neuroscientifiques et cognitifs comme nous avons pris l'habitude de la faire avec des concepts freudiens ?<sup>143</sup> »

Aujourd'hui, s'entend dans la pratique en guise de réponse à un symptôme, « je ne sais pas pourquoi, je ne comprends pas ce qu'il se passe dans mon cerveau. » L'intervention au cas par cas peut permettre de répondre à la dernière question du sociologue. Pour tel sujet, une réponse laconique, oui on ne sait pas tout ce qui se passe dans le cerveau et c'est mieux ainsi. Il s'agit là de ne pas trop ouvrir l'association. Pour un autre sujet, il parut intéressant d'interroger le signifiant cerveau et de proposer l'inconscient. Dans l'après-coup, cette nomination a ouvert sur un questionnement subjectif à propos d'un rêve.

Si la psychanalyse rappelle que l'être humain a ses limites du côté du manque, les neurosciences cognitives invitent à dépasser ces limites et à combler le manque à travers les figures de l'action, du dépassement de soi, sur l'élaboration des possibles. Ceci se ferait grâce à la plasticité cérébrale, le cerveau permettrait de vaincre toutes difficultés rencontrées. Aujourd'hui, le soin s'oriente de la capacité d'un individu à être l'agent de son propre changement et de transformer son handicap ou sa pathologie en atout. A. Ehrenberg propose de ramasser cela sous l'idéal « du potentiel caché. Un potentiel qui ne peut être révélé que par un système d'attentes collectives résolument centré sur la valorisation des différences individuelles.<sup>144</sup> » Le sociologue relève le

---

<sup>142</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XX, *Encore*, op.cit., p. 34.

<sup>143</sup> Ehrenberg A., Grand résumé de *La Mécanique des passions. Cerveau, comportement, société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2018 », *SociologieS*, Grands résumés, mis en ligne le 27 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/12381> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.12381>.

<sup>144</sup> Erhenberg A., *La mécanique des passions, Cerveau, comportement, société*, Odile Jacob, 2018, p. 39.

réductionnisme des neurosciences à travers leur célèbre « biais cognitif » pour nommer des réactions humaines qui deviennent des problèmes à résoudre. Il précise que les patients limités dans leur mouvement, leur langage en raison de pathologies, d'accidents ou de maladies comme les neuromusicothérapeutes le font, sont sollicités pour tester, visualiser, voire modifier leurs connexions cérébrales supposées à l'origine de leur incapacité. L'organe cerveau est transformé en un individu doué de capacités qui vont lui permettre d'être autonome.

Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, il pose la question « Suis-je malade de mes idées ou de mon cerveau ?<sup>145</sup> » Il démontre avec engouement comment la connaissance de soi dépasse la connaissance des zones cérébrales activées et aussi les exercices comportementalistes censées les renforcer, les améliorer. Il confirme l'intrication entre biologie, psychologie et sociologie notamment pour contredire l'idée selon laquelle l'être humain ne serait que biologique et naturel.

#### **IV. Même l'affect, un processus cognitif ?**

##### 1. L'affect se rééduque

Le dernier chapitre<sup>146</sup> de l'ouvrage veut prouver que la neuromusicothérapie a une fonction affective et psychosociale. L'auteur précise que cette méthode régule l'humeur, suscite des comportements sociaux ciblés, modifie des affects pour modifier le comportement. Pour vérifier ces propositions, différents exercices sont proposés avec les instruments de musique en fonction du domaine ciblé : reconnaître et exprimer ses émotions, avoir conscience et exprimer son niveau d'éveil ou d'excitation, créer l'empathie, modifier consciemment son état émotionnel, induire l'humeur positive grâce à la remémoration de souvenirs positifs, interagir et communiquer, développer les habilités à mener un groupe et à suivre un meneur, créer un développement relationnel, faire face au deuil, construire une image, une conscience, une estime, une affirmation de soi, parer aux difficultés émotionnelles et d'ajustement, se créer une image de soi après un traumatisme.

Là encore, les techniques d'imagerie cérébrale fournissent les preuves des interactions entre affect et cognition, relatives à la musique :

« L'expérience d'un affect positif implique un circuit latéral gauche [...]. Les zones font l'objet de riches projections dopaminergiques, établissant ainsi leur rôle de structures liées au circuit de la récompense.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>146</sup> Wheeler B. L., *La musique dans l'appui et le soutien psychosocial*, in op.cit., p. 421-452.

Pendant ce temps, les réponses affectives négatives résultent de l'activation [...] de l'hémisphère droit.<sup>147</sup> »

Donc les chercheurs ont montré qu'en écoutant de la musique plaisante quotidiennement, les améliorations cognitives sont favorisées par l'humeur positive puisque les circuits de la récompense et du plaisir sont activés. « La musique est donc un stimulus approprié pour l'induction de l'humeur<sup>148</sup> » : en tapant sur un tambourin, les participants vont pouvoir exprimer leur colère et le thérapeute va l'aider « à la gérer.<sup>149</sup> » Pour cela, le thérapeute tape de moins en moins fort sur son propre tambourin, jusque le participant « calque l'intensité » de son jeu. Ainsi, la neuromusicothérapie pourrait faire consister la relation duelle et la communication en omettant que la pulsion est à l'œuvre dans ces interactions. Dans le séminaire *La relation d'objet*, Lacan pose que le sujet est pris dans la relation narcissique non plus avec le petit autre mais avec l'Autre maternel et le phallus. C'est avec son apparition au niveau de l'Autre que peut être réalisé ce qu'il en est de la fonction de la pulsion : elle n'est pas une décharge comme l'indique les exercices de neuromusicothérapie mais un circuit entre le sujet et l'Autre. Si nous suivons les auteurs de ce manuel, le cerveau est un organe commun et identique pour tous. Ce qui paraît peu probable, nous savons que certaines capacités sont acquises par d'autres trajets neuronaux. De plus, nous notons que l'humeur et l'affect sont mis sur le même plan. Nous proposons de les distinguer et de préciser que l'affect n'est pas psychophysiologique.

## 2. L'affect et l'inconscient

Qu'est-ce qui fait la différence entre le trouble de l'humeur et la souffrance du mélancolique ? Reprenons la métaphore musicale de Miller. L'humeur, bonne ou mauvaise, n'est pas un terme clinique. Elle est « la basse continue, [...] elle a une tonalité continue, » qui se situe « au joint le plus intime de la vie<sup>150</sup> » pour chacun. Freud et Lacan formulent que l'affect est discontinu puisqu'en rapport avec l'inconscient. L'affect est alors déplacé, désarrimé : il peut être « fou, inversé, métabolisé, mais il n'est pas refoulé. Ce qui est refoulé ce sont les signifiants qui l'amarrent.<sup>151</sup> » L'affect est donc discontinu. Lacan, dans *Télévision* développe les points essentiels : « l'affect a pour origine la pensée et non le corps. C'est un effet de l'inconscient qui va dans le corps et en déranger les fonctions. On peut même dire que l'affect fait du sujet de l'inconscient un être parlant, c'est-à-dire un sujet de l'inconscient doté d'un corps, un corps

---

<sup>147</sup> De L'étoile S.K., *Entraînement associatif de l'humeur et de la mémoire*, in op.cit., p. 406.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>149</sup> Wheeler B. L., *La musique dans l'appui et le soutien psychosocial*, in op.cit., p. 437.

<sup>150</sup> Miller J.-A., *La conversation, Variétés de l'humeur*, Navarrin, 2008, p. 74.

<sup>151</sup> Lacan J., *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, p. 23.

parlant, un corps avec lequel il parle, et qui est affecté par la parole.<sup>152</sup> » Lacan, ne parle pas de dépression, mais de la tristesse comme étant du ressort de la pensée. Elle est du registre d'un manque dans le langage. C'est une faute de « bien dire. » A l'invitation à parler de ce qui lui arrive le déprimé botte en touche et répond « je ne sais pas. » C'est pourquoi Lacan fait de l'état dépressif un choix subjectif avec une valeur éthique.

C'est pourquoi avec Lacan, Miller propose d'entendre l'affect comme relevant de l'éthique. Il y a donc les affects en tant qu'effets dans le corps d'un dire, et il y a les accès maniaques et mélancoliques. Pour repérer cela, il ne s'agit pas de relever ce qui se passe entre le moi et le monde comme le fait De l'Etoile mais plutôt de traiter l'affect comme relevant du sujet, du signifiant et de sa jouissance : l'affect se présente quand le sujet est affecté dans son rapport à l'Autre. Lacan traite la question de l'affect avec la série : angoisse, tristesse et gay savoir. La tristesse, qualifiée, dit-il, de dépression :

« C'est simplement une faute morale, [...] une lâcheté morale, qui ne se situe en dernier ressort que de la pensée, soit du devoir de bien dire ou de s'y retrouver dans l'inconscient, dans la structure. [...] Pour peu que cette lâcheté, d'être rejet de l'inconscient, aille à la psychose, c'est le retour dans le réel de ce qui est rejeté, du langage ; c'est l'excitation maniaque par quoi ce retour se fait mortel.<sup>153</sup> »

Autrement dit, il s'agit là d'une faute symbolique, d'un renoncement du sujet qui cède sur son désir face à la jouissance, qui lâche sur le symbolique pour se laisser aller à la jouissance, et cela l'affecte sur le mode dépressif. Et lorsque, au-delà de la lâcheté morale, c'est l'Autre qui se trouve lâché dans ce qui est alors un pur rejet de l'inconscient, l'affect devient trouble de l'humeur. Cette indication nous permettra de préciser la position de Schumann.

Là où « nous ne sommes pas des psychologues<sup>154</sup> », nous pensons que la théorie des affects n'existe pas, la jouissance ne s'interprète pas par la biologie. C'est pourquoi, les représentations, celle du partenaire notamment sont toujours trouées. La musique peut donc induire la bonne humeur le temps de l'écoute mais ne vient pas répondre à la plainte ou la demande d'un sujet. Pour cela, tenir une position éthique s'oriente du « bien-dire » : serrer au plus près ce qui ne peut pas se dire et se savoir. Il y a un impossible à tout savoir, savoir-faire avec cet impossible est tenter de concilier le signifiant et la jouissance, jamais accordables. C'est cette inexistence du rapport sexuel qui amène J.-A. Miller à définir le partenaire-symptôme.

---

<sup>152</sup> Jossom J.-M., *Une définition inouïe de l'affect*, Quarto, n°115-116, juillet 2017, p. 85.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>154</sup> Lacan J., Le séminaire Livre X, *L'angoisse*, *op.cit.*, p. 24.

### 3. Le partenaire-symptôme

Le premier partenaire du sujet inventé par Lacan est le partenaire-image. Il fait suite aux travaux de Freud sur le narcissisme et se trouve particulièrement développé dans l'article, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*.<sup>155</sup> Dans ce texte, Lacan met l'accent sur l'incomplétude organique de l'infans en raison de la prématuration spécifique de la naissance<sup>156</sup>. Ainsi, dans le premier temps de son enseignement, pour Lacan, le partenaire du sujet est quelque chose de lui-même mais c'est aussi l'Autre qui montre le statut paradoxal de l'image dans le miroir.

Le sujet est un être de parole, il doit passer par le défilé des signifiants pour s'adresser à l'autre. Il est d'emblée divisé et aux prises avec l'énigme du désir de l'Autre. Le sujet est pris dans la série des petits autres qui viennent marquer la particularité singulière de son rapport à la jouissance. Ce partenaire-langage dévoile le rapport, nécessairement incomplet, à la vérité : tout ne peut pas se dire. C'est par l'effet de la parole et du langage que le partenaire-symbole peut exister. Là où le partenaire-image a montré ses limites pour que la partie puisse se jouer de la bonne façon.

Le dit de l'inconscient freudien devient sous la plume lacanienne : « il n'y a pas de rapport sexuel.<sup>157</sup> » En effet, la pulsion génitale n'existe pas, la sexualité n'est pas instinct, elle n'est pas non plus biologie, si cela était, la rencontre entre un homme et une femme aurait la simplicité de « la rencontre entre le mâle et la femelle, ou encore du spermatozoïde et de l'ovule.<sup>158</sup> » Or, ce n'est pas le cas, rien ne fait couler plus d'encre que cette rencontre le plus souvent ratée, rien ne fait plus parler, sûrement parce qu'elle est ratée, justement, entre les sexes, ça ne va pas. Il n'y a pas de complémentarité inscrite dans le biologique. La différence sexuelle est incontestable sur le plan anatomique, mais, Freud l'a découvert, elle n'est pas nécessairement posée d'emblée au niveau psychique. En effet, le rapport sexuel n'existe pas. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapport au sens mathématique de ce terme entre les sexes, pas de rapport qui puisse assurer de ce que deux pourraient faire Un, il n'y a pas de dire pour indiquer le partenaire sexué auquel le corps fait écho.

Lacan nous indique alors que c'est le symptôme qui permet la rencontre entre les êtres sexués. Ce symptôme bouche ce « il n'y a pas. » L'Autre, le partenaire standard de la jouissance

---

<sup>155</sup> Lacan J., « *Le stade du miroir comme formateur du Je* », 1949, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>156</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 96.

<sup>157</sup> Lacan J., *L'étourdit* (1973), in *Autres écrits*, op.cit., p. 10.

<sup>158</sup> Brousse M.-H., *Qu'est-ce qu'une femme ?* Le pont freudien, 2000, <http://pontfreudien.org/content/marie-h%C3%A9l%C3%A8ne-brousse-quest-ce-qu'une-femme>.

sexuelle manque, mais le symptôme subjectif supplée. Il promet grâce au langage un élément qui condense la jouissance substitutive dans le rapport des corps. Ceci nous amène à poser : pas de sujet sans symptôme. C'est de ce réel du symptôme que le sujet se fait partenaire en dehors de l'harmonie recherchée par les neuromusicothérapeutes.

#### 4. La neuropsychanalyse et son impasse

En 1915, un premier renversement théorique amène Freud à approfondir sa conception de la pulsion en y précisant ses destins. La première question qu'il se pose a trait à la relation qu'il y a entre l'excitation et la pulsion. Ces deux termes ne se confondent pas, néanmoins Freud forge le terme d'excitation pulsionnelle. Il précise que l'excitation propre à la pulsion est intérieure au corps. Dans le cas où elle serait considérée comme un danger, il n'est pas possible de fuir devant l'excitation car elle est une force constante.

C'est ici que se trouve la force de la pulsion : « la nature de la pulsion nous apparaît donc dans un premier temps à travers ses principales caractéristiques : les sources des excitations proviennent de l'intérieur de l'organisme, la pulsion se présente comme une force constante, [...], l'impossibilité de la vaincre en se livrant à des opérations de fuite.<sup>159</sup> » La pulsion s'impose, elle est inhérente au sujet. La poussée correspond à la pression qu'exerce la force constante de la pulsion. Dès lors qu'elle est ressentie, il n'est pas possible d'échapper à l'excitation. Le principe de plaisir fait que l'augmentation de l'excitation provoque du déplaisir tandis que la diminution produit sensation de plaisir. La satisfaction, « befriedigung » peut être atteinte lorsqu'une « retombée » de l'excitation a lieu alors même qu'elle est inhibée quant à son but et qu'elle n'atteint pas son but. Lacan pointe ce paradoxe en caractérisant le but de la pulsion par le fait « d'avoir marqué le coup. » L'objet est variable, ce peut être un objet étranger ou une partie du corps propre. L'objet peut être substitué à un autre. L'objet peut être caractérisé par sa mobilité ou sa fixation. Le fait qu'il soit variable implique qu'il a peu d'importance, il est indifférent pour Freud. La pulsion rate toujours son objet, ce ratage est l'écho de la dimension humaine. Ce qui compte pour Lacan est que la pulsion en fait le tour de cet objet illusoire, qui ne satisfait jamais entièrement. La source de la pulsion se trouve dans une zone érogène qui forme un bord. Le sujet va jouir selon l'objet de prédilection choisit « selon son insondable décision » et y logera un bout de son symptôme.

---

<sup>159</sup> Freud S., *Pulsions et destins des pulsions*, op.cit., p. 63.

C'est pourquoi, les performances de la médecine sont notables pour guérir des maladies sérieuses. Cependant pouvoir observer au plus près le fonctionnement des organes et notamment celui du cerveau ne dit rien du symptôme : « le cerveau ne contient pas le sujet. La logique du signifiant ne se superposent pas à la logique des connexions nerveuses. On ne pense pas qu'avec son cerveau, il y a déjà le fait de penser.<sup>160</sup> » C'est pour cela que l'invention de la psychanalyse par Freud, l'a conduit à arracher à la neurologie la place des symptômes dont il recueillait la causalité, en donnant la parole aux sujets qui en souffraient. Freud indique que « ce qu'on appelle les maladies de l'esprit provoque nécessairement chez le profane l'impression que la vie de l'esprit et d'âme a été la proie de la destruction. En réalité, la destruction ne concerne que des acquisitions et des développements ultérieurs. L'essence de la maladie de l'esprit consiste à un retour en des états antérieurs de la vie d'affect et de la fonction.<sup>161</sup> » Le milieu de la culture est à l'origine de l'organisation pulsionnelle pour Freud : « la culture a été acquise par renoncement à la satisfaction pulsionnelle et elle exige de chaque nouveau venu qu'il opère le même renoncement pulsionnel.<sup>162</sup> »

La pulsion apparaît alors comme un « concept-frontière entre le psychique et le somatique : comme le représentant psychique des excitations provenant de l'intérieur du corps et arrivant dans le psychisme, comme une mesure de l'exigence du travail à laquelle est soumis le psychique en raison de son lien avec le corporel.<sup>163</sup> » Le cerveau rencontre-t-il la pulsion ?

L'auteur admet cependant que « les mécanismes neuronaux sous-jacents à la musique improvisée sont encore mal connus.<sup>164</sup> » Nous parions que cette inconnue survivra aux futures expériences. En effet, le réel et l'inconscient échappent à la localisation : « La propriété de la plasticité neuronale, loin d'autoriser le dépôt de toutes les traces possibles marque d'impossible le programme visant à réduire l'expérience à sa trace [...]. Ce qui est perdu dans l'optique cognitive, « lost in cognition est l'originalité de l'inconscient freudien.<sup>165</sup> »

Aujourd'hui, la recherche continue d'essayer d'avancer sur la relation entre l'inconscient et le cerveau. C'est par ce biais que le développement des neurosciences ne montre aucune preuve scientifique de la pratique analytique. Néanmoins, certains chercheurs tel que Éric Kandel, le prix Nobel de physiologie ou encore Antonio Damasio, médecin, professeur de neurologie,

---

<sup>160</sup> Stevens A., *Le mot pour Pipol 9*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-H9Q4Hgo8oI>.

<sup>161</sup> Freud S., *Œuvres complètes*, Psychanalyse, XIII, 1914-1915, 3<sup>ème</sup> édition, PUF, 2005, p. 141.

<sup>162</sup> Freud S., *Ibid.*, p. 137.

<sup>163</sup> Freud S., *Pulsions et destins des pulsions*, Petite bibliothèque Payot, 2012, p. 66.

<sup>164</sup> Roth E. A., *op.cit.*, p. 64.

<sup>165</sup> Laurent E., *Lost in cognition, psychanalyse et sciences cognitives, op.cit.*, p. 11.

neurosciences et psychologie, relisent les fondements de la théorie freudienne afin de réintégrer la psychanalyse dans le champ de la psychologie scientifique. La neuropsychanalyse a donc pour but de lire l'inconscient à partir de la neurobiologie et de rassembler les perspectives évoluant entre neuropsychologie et psychanalyse quitte à créer l'inconscient cognitif là où l'inconscient lacanien n'est pas localisable ni objectivable ni visible à la machine. Ces neuropsychanalystes croient que les avancées de la médecine et de la neurologie vont permettre de résoudre les impasses freudiennes même si Kandel conclut son ouvrage en affirmant : « la conscience reste toujours un mystère, » l'inconscient doit devenir les processus non conscients. Comme le rappelle A. Ménard<sup>166</sup>, toute compromission entre le cerveau et l'inconscient dénie et annule ce-dernier. Le cerveau est un organisme nécessaire à l'expression de l'inconscient qui relève du langage comme discours de l'Autre.

En suivant Lacan, nous savons que c'est la formalisation de *Das ding* qui a orienté Freud vers la psychanalyse et l'a fait quitter la neurologie. C'est donc l'éthique du désir qui permet de dépasser la cognition et l'imagerie cérébrale. L'inconscient « est un système d'écriture non biologique<sup>167</sup> » il n'est pas une trace à détecter dans le cerveau, mais il témoigne d'un réel qui lui est propre sans se faire représenter par une image mais dont le sujet se fait responsable. C'est le corps comme « surface d'inscription de la jouissance qui ne cesse de fuir.<sup>168</sup> » L'image du corps voile le réel de la jouissance. Qu'il se déchiffre ou soit à ciel ouvert, l'inconscient est là pour chaque sujet. L'analyse permet d'ailleurs d'isoler l'effet de l'inconscient, à savoir les paradoxes de la jouissance. Le sujet divisé met « en échec les algorithmes les mieux conçus [...] les calculs les plus massifs qui prétendent tout expliquer, tout évaluer, tout prévoir » aussi par ces activités neuronales et cérébrales. L'éthique du désir nous oppose à cette imagerie calculée : l'expérience de l'analyse brève ou longue ne dit rien du cerveau. La psychanalyse est l'avenir de la psychiatrie : « La psychanalyse lacanienne, avec ses principes d'orientation, ouvre la voie d'un renouveau pour la clinique, la thérapeutique et la pratique institutionnelle en psychiatrie.<sup>169</sup> »

La voie freudienne maintient l'ignorance quant à l'origine et la place de la pulsion. Lacan propose d'en faire un écho, l'écho dans le corps qu'il y a un dire. Nous avançons alors que si le cerveau est lésé, le corps peut en dire quelque chose à partir de la jouissance. Tant que le corps vivant est là, la jouissance est là : « le langage ne sert pas seulement à la communication mais

---

<sup>166</sup> Ménard A., *Psychanalyse et Neurosciences : vers quel réel ?* Radio Lacan, 25 mai 2019.

<sup>167</sup> Laurent E., *Le corps comme lieu pour la langue*, p.19.

<sup>168</sup> Laurent E., *L'envers de la biopolitique*, pour une écriture de la jouissance, Édition Navarrin, Le champ freudien, 2016, p. 15.

<sup>169</sup> Matet J.-D., « La psychanalyse orpheline de la psychiatrie ? », *La Cause freudienne*, vol. 60, n°. 2, 2005, pp. 6-16.

il est un appareil de la jouissance : là où ça parle, ça jouit.<sup>170</sup> » Lacan a renouvelé ce que Freud avançait pour dégager la dimension de l'inconscient, à son ravalement psychologique à laquelle les postfreudiens l'avaient réduit. Entendons dans ce dernier courant cité entre autres Karl Abraham, Mélanie Klein ou Anna Freud qui pensaient que la psychanalyse ne pouvait pas s'adresser à un sujet psychotique, sa parole n'étant pas réglée sur la logique œdipienne. C'est leurs arrangements du réel, là où Freud encourage pourtant à lire, par exemple, l'élaboration de Schreber comme un énoncé de pure grammaire qui logifie le délire et pacifie la jouissance. Il s'agit pour entendre cette logique de se défaire du sens, de ne pas forcer vers l'Œdipe, ni chercher l'objet à retrouver. En 1958, dans les *Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine*,<sup>171</sup> Lacan indiquait des directions pour la psychanalyse en dehors des thèmes dominants de cette époque : la femme réduite à la mère et la question du *Penisneid*.

## V. La neuromusicothérapie pour « les anomalies psychologiques » liées au langage

### 1. La neuromusicothérapie pour apprendre à parler

La thérapie de l'intonation vocale<sup>172</sup> est une technique de neuromusicothérapie utilisant des exercices vocaux pour entraîner, maintenir, développer et réhabiliter des aspects de l'appareil vocal présentant, nous précisons sur un même plan, une ou des anomalies d'origine structurelle, neurologique, physiologique, psychologique ou fonctionnelle. « Un état anxieux ou un trouble de conversion peuvent entraîner des altérations de la voix.<sup>173</sup> » Pour traiter cette altération, le chant va s'avérer efficace puisque les similitudes biologiques entre le chant et la parole ainsi que les réseaux neuronaux partagés et impliqués. L'exercice permet de traiter la conséquence, laissant en plan la causalité de l'état anxieux.

A la suite, le chant thérapeutique est présenté comme « un outil à la fois puissant et accessible. [...] Le chant et la parole sont des moyens d'expression naturels.<sup>174</sup> » Nous objectons à ce propos en distinguant le symbolique et le réel, que l'accès au langage n'est ni naturel ni inné. En suivant Lacan à la fin de son enseignement, « le langage est lié à quelque chose qui dans le réel fait trou, il n'est pas simplement difficile mais impossible d'en considérer le maniement. C'est de cette fonction du trou que le langage opère sa prise sur le réel.<sup>175</sup> » Aussi, nous pointons la généralisation de la méthode aux patients présentant des pathologies pédiatriques et/ou des

---

<sup>170</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XX, *Encore*, Seuil, 1975, p. 95.

<sup>171</sup> Lacan J., « *Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine* » Écrits II, Paris, Seuil, 1966.

<sup>172</sup> Thaut C., *Thérapie de l'intonation vocale*, op.cit., p. 231.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>175</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Le Seuil, Paris, 2005, p. 31.

troubles du développement tels que « les enfants malentendants ou porteurs d'implants cochléaires, afin d'améliorer la production verbale, l'articulation, le volume vocal » et sur le même plan « les enfants atteints de troubles du spectre de l'autisme, afin d'encourager les vocalisations et l'implication dans la thérapie.<sup>176</sup> »

S'ensuit un chapitre qui démontre que la neuromusicothérapie permet « le développement de la parole et du langage.<sup>177</sup> » En utilisant spécifiquement du matériel sonore et des expériences musicales comme le chant et le jeu d'un instrument, la parole et le langage vont se développer et s'adapter pour les enfants atteints de dyspraxie verbale, de troubles du spectre de l'autisme, de paralysie cérébrale, de déficience intellectuelle ou enfin de troubles spécifiques du langage. A part pour la paralysie générale, les causes de ces retards de langage ne sont pas connues mais les bénéfices de la musique sont indéniablement prouvés puisque « le renforcement d'une compétence en musique pourrait influencer une compétence langagière.<sup>178</sup> » Or, Lacan a mis au travail la cause inconsciente du registre de l'expérience humaine qui inclut « le langage où l'on peut distinguer le code du message. Sans cette distinction, il n'y a pas de place pour la parole.<sup>179</sup> » En postulant le langage comme pouvant être musical et biologique, le neuromusicothérapeute ne distingue pas l'énoncé de l'énonciation, ni le savoir insu et inconscient, par conséquent suppose le sens sans le réel. Nous savons que tout sujet a à s'affronter à un incontournable, celui d'avoir à traiter, aliéné à la langue, les effets de jouissance morcelant le corps, conséquences du collage entre le mot et la chose. La logique de la névrose sépare le mot de la chose et en extrait le reste, qui dès lors peut devenir objet cause du désir, support de l'objet du fantasme, ce qui voue le sujet au champ de la croyance, à la fonction du Nom-du-Père, et corrélativement au doute. La logique de la psychose est autre, la séparation entre le mot et la chose n'est pas advenue. Donc, le néologisme n'est pas qu'une compétence langagière. Le sujet peut en faire usage pour traiter sa jouissance.

Au cours des années 2000 et 2010, diverses études ont été menées auprès d'enfants dans le but de leur faire acquérir le langage et du vocabulaire<sup>180</sup>. L'étude de Kouri et Winn (2006) a cherché à prouver que les enfants ayant un retard de langage produisent davantage de mots cibles sans sollicitation après une intervention musicale. Cooley (2012) a reproduit cette étude auprès

---

<sup>176</sup> Thaut C., *Chant thérapeutique*, in *op.cit.*, p. 241.

<sup>177</sup> Blythe Lagasse A., *Développement de la parole et du langage par la musique*, *op.cit.*, p. 255.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>179</sup> Lacan J., *Je parle aux murs*, *op.cit.*, p. 25.

<sup>180</sup> Le lecteur pourra se référer aux pages 257, 258, 259.

d'enfants porteurs de TSA<sup>181</sup>. Il constate « qu'aucune différence significative entre les conditions chantées et parlées n'a été démontrée.<sup>182</sup> » L'auteur ajoute que le cerveau des autistes manifeste « une réponse accrue à la musique comparativement à la parole dans le gyrus frontal inférieur gauche et dans le gyrus temporal supérieur gauche, des zones cérébrales impliquées dans le traitement de la parole et de l'audition.<sup>183</sup> » Dans la logique cognitivo-comportementale cette musique se doit d'être :

« attrayante, motivante et esthétique. [...] Une activation plus importante en réponse aux stimuli musicaux peut s'utiliser comme une approche unique favorisant l'amélioration fonctionnelle de la communication. [...] Des semaines de thérapies intensives, avec des stimuli rythmiques adaptés, [...] les résultats sont prometteurs, [...] les enfants ont démontré des gains significatifs dans la production de la parole, [...] bien qu'il n'y ait pas de différences statistiques significatives entre les groupes.<sup>184</sup> »

Cette méthode ne distingue pas plaisir et jouissance. Lacan oppose notamment plaisir et jouissance, traduction de « enjoyment »<sup>185</sup>. Ce signifiant répond à une nécessité logique pour distinguer besoin, demande, désir et la forme de plaisir qui y est corrélée. Lacan repère que la jouissance est en-deçà et au-delà du principe de plaisir. Elle inclut donc le principe de plaisir et se reconnaît aussi dans un plaisir pénible voire qui fait souffrir. Cette souffrance ne se réduit pas à la trace neuronale.

Pour conclure, l'auteur note que « la parole et le langage ne constituent pas un domaine où seuls quelques protocoles (ABA, TEACCH, PROMPT) peuvent rendre justice à sa subtilité et à sa complexité.<sup>186</sup> » Ponctuations avec Lacan : « Pourquoi ne pas chercher l'image du *moi* dans la crevette sous le prétexte que l'un et l'autre retrouvent après chaque mue leur carapace ?<sup>187</sup> »

En effet, les statistiques de ces études ne disent rien de la logique singulière d'un sujet, ni de sa position d'énonciation et des conséquences subjectives d'une prise de parole. Le chant peut permettre précisément cette parole via le langage sans l'énonciation subjective. Par exemple, parler en chantonnant ou chanter à la cantonade sont des moyens de parer au désir, à la demande et à la voix de l'Autre. Avec Lacan, ce qui est important, ce n'est pas tant de savoir quelle zone du cerveau s'active en même temps que la musique s'entend, « l'important est de saisir

---

<sup>181</sup> Dans cet ouvrage les TSA sont les troubles du spectre autistique : « Ils sont liés à des difficultés de communication, d'interaction sociale et/ou de fonctionnement cognitif résultant d'un développement inégal ou retardé, tandis que les capacités sensorielles peuvent rester intactes. » p. 297.

<sup>182</sup> Blythe Lagasse A., *Développement de la parole et du langage par la musique*, op.cit., p. 258.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 258-259.

<sup>185</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954)* Paris, Seuil, 1975, p.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>187</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 262.

comment l'organisme vient à se prendre dans la dialectique du sujet.<sup>188</sup> » Celle-ci se repère dans la manière dont un sujet s'anime via les coordonnées pulsionnelles de son sentiment de la vie qui noue le corps et le rapport à l'Autre. Bien que le cerveau soit nécessaire à la vie, il ne se réduit pas à un programme qui donne le sentiment d'être vivant. Celui-ci n'a rien d'évident, Freud a démontré que la pulsion qui s'anime n'est pas nécessairement du côté de la vie.

## 2. La musique, un langage ?

Thaut Michael, Mcintosh Gerald et Hoemberg Volker sont les auteurs qui ont démontré via l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle que la musique partage les mêmes connexions neuronales et cérébrales que les fonctions vocales et langagières. Donc la musique peut être un langage médiateur dans un processus de thérapie et de réadaptation conceptualisées par Thaut en 2002 sur le modèle de « médiation scientifique rationnelle.<sup>189</sup> » Cette médiation repose sur la compréhension de la base scientifique de la musicothérapie qui se trouve dans les fondements neurologiques, physiologiques et psychologiques de la perception et de la production musicale. Parce que la réciprocité entre la musique et le cerveau est montrée par la recherche alors la musique est un produit du cerveau. La musique, tel « un langage biologique, spontané et fonctionnel, en tant qu'agent thérapeutique ne fonctionne pas comme un artefact culturel mais opère comme le langage central du cerveau humain.<sup>190</sup> » De cette manière, la fonction de la musique en tant que langage d'apprentissage et de réhabilitation du cerveau lésé peut être appréhendée et évaluée par les cliniciens, les scientifiques et les musiciens.

La musique est donc « un langage biologique dont les éléments structurels, les attributs sensoriels et les qualités expressives engagent le cerveau humain de manière complète et complexe. [...]»<sup>191</sup> » Cette idée que la pensée serait sécrétée par le cerveau était déjà réfutée par Freud en 1900 quand il note l'existence d'une insistance « sur la prépondérance du cerveau dans l'organisme. [...] Tout ce qui pourrait indiquer une indépendance de la vie mentale à l'égard de modifications organiques démontrables [...] effraie les psychiatres.<sup>192</sup> »

Précisons que le langage a une double structure : il est la langue et la parole articulée, le sujet est parlé et parlant. C'est la rencontre de l'organisme vivant avec le langage qui détermine

---

<sup>188</sup> Lacan J., « *Position de l'inconscient* » in *Écrits*, Seuil, Paris, 1995, p. 849.

<sup>189</sup> Thaut M., *Ibid.*, p. 20.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>192</sup> Freud S., *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, p. 46.

l'origine et le montage de la pulsion. Celui est défini par Lacan comme « n'ayant ni que ni tête -au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste.

Lacan réduit le dualisme freudien en posant que les pulsions « se structurent en termes de langage [...], elles sont capables de métonymie, de substitution et de combinaison.<sup>193</sup> » Les pulsions constituent dès lors « le vocabulaire<sup>194</sup> » de la chaîne signifiante du désir inconscient. Dans la même logique, le mathème de la pulsion \$ ◇ D, illustre que l'adresse symbolique du sujet à l'Autre se fait par la demande de satisfaction de la pulsion. Le fait que les pulsions s'expriment par des représentations permet « une connexion du signifiant et de la jouissance<sup>195</sup> » même si cette connexion n'est jamais adéquate. Il existe une impossibilité radicale à réduire la subjectivité à un système de traces dans « la mesure où le lien entre trace et expérience ne cesse de se réécrire. C'est bien parce que le lien avec l'expérience biologique se perd qu'une identification non biologique, signifiante, peut se produire.<sup>196</sup> » Pour éclairer l'identification signifiante, notons que Lacan distingue le signifiant du signe en tant que ce dernier est signe d'un sujet. C'est pourquoi, réduire le sujet dans l'expérience de neuromusicothérapie fait transformer le savoir en apprentissage. Dès lors, essais, réussites et erreurs sont calculés, le ratage n'est pas interrogé. Dans le séminaire *Encore*, Lacan se demande si le rat « a la capacité à apprendre.<sup>197</sup> » Car celui qui sait, ce n'est pas le rat, mais l'expérimentateur. Ce qui est évacué dans les thérapies comportementales que nous superposons à la neuromusicothérapie, c'est la dimension du savoir qui est au niveau de l'inconscient de l'expérimentateur.

« La fonction de la musique en tant que langage d'apprentissage et de réhabilitation du cerveau lésé<sup>198</sup> » est sûrement prouvable notamment dans la rééducation post-acc. Crystal Massie, ergothérapeute, propose de « favoriser la plasticité cérébrale qui nécessite un mécanisme comportemental suffisant pour faciliter la réorganisation neuronale en fonction de l'usage.<sup>199</sup> » Aussi, M. de Dreu, G. Kwakkel et E. van Wegen déploient très précisément les effets positifs de « la stimulation auditive rythmique dans la rééducation de la marche des patients atteints de la maladie de Parkinson.<sup>200</sup> » Les auteurs concluent que les essais avec le métronome ou une

---

<sup>193</sup> Miller J.-A., « Les paradigmes de la jouissance », *La Cause freudienne*, n° 43, octobre 1999, p. 10.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>195</sup> Miller J.-A., « Biologie lacanienne et événement de corps », *Événements de corps*, La Cause freudienne, Paris, Navarin, Seuil, n° 44, février 2000, p. 21.

<sup>196</sup> Laurent E., *Ibid.*, p. 37.

<sup>197</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XX, *Encore*, *op.cit.*, p. 127.

<sup>198</sup> Thaut M., *op.cit.*, p. 24.

<sup>199</sup> Massie C., *Renforcement sensoriel modélisé et thérapie par le mouvement induit par la contrainte : une perspective interdisciplinaire de réadaptation des membres supérieurs*, *Ibid.*, p. 69.

<sup>200</sup> De Dreu M., Kwakkel G., van Wegen E., *Stimulation auditive rythmique dans la rééducation de la marche des patients atteints de la maladie de Parkinson : une perspective de recherche*, *Ibid.*, p. 97.

musique rythmée apportent « de solides preuves suggérant que la stimulation auditive rythmique, utilisée en combinaison avec l'entraînement de la marche, améliore la longueur des pas et la vitesse de déplacement.<sup>201</sup> » L'expérience a été testée auprès de patients atteints d'un traumatisme crânien, d'un AVC, d'une sclérose en plaques, d'une paralysie cérébrale et de troubles orthopédiques dont les études sont décrites par C. Thaut, musicothérapeute et R. Rice, docteur en physiothérapie. Dans ces pathologies, il s'agit de synchroniser, de compenser, d'augmenter, de réguler, de coordonner, de renforcer et de stimuler les rapports neurologiques entre l'organisme et le cerveau. Les auteurs sont convaincus que le corps serait un système de perception, associé à un individu qui a entièrement conscience de lui-même.

Néanmoins, l'écoute, la pratique musicale ou la composition ont d'autres fonctions. Pour cela, nous postulons que la psychanalyse objectale oppose à l'objectivité anonyme et généralisée, la dimension de l'objet cause du désir et aussi l'objet plus-de-jour.

### 3. De l'inconscient transférentiel à l'inconscient réel

De S. Freud à J.-A. Miller, le statut de l'inconscient évolue. De l'inconscient interprétable à l'inconscient réel, le socle solide et invariable est qu'il ne répond pas à la rigueur scientifique. Les formations de l'inconscient s'interprètent pour viser un allègement de la souffrance liée au symptôme dans un premier temps. Lorsque la cure se poursuit, le point de butée se rencontre, il reste de l'ininterprétable. Freud le formule à partir de l'ombilic du rêve : « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur, on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, et qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve : le point par où il se rattache à l'inconnue. » Ainsi Freud constate que l'analyse de chaque rêve converge vers un point d'*Unerkannt*, un point d'inconnaissable, un point d'impossible à formuler. Précisons brièvement que Freud propose que le rêve est l'accomplissement du désir, qu'il a une valeur psychique et que le rêveur peut en donner un sens. Il s'éloigne du rêve comme cycle biologique et par là, de l'inconscient biologique. Cet *Unerkannt* correspond au point de réel selon Lacan : « Ce qui aimante Lacan à la fin de son séminaire, c'est un autre mode, une autre perspective de l'inconscient, qui fait de l'inconscient du réel.<sup>202</sup> » L'analyse permet au sujet de supporter ce réel, là où la neuromusicothérapie cherche à le recouvrir par les connexions neuronales et corticales.

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>202</sup> Miller J.-A., « *L'inconscient réel* » Quarto 88-89, L'enfant dans la civilisation, décembre 2006, p. 9.

L'inconscient réel est une expression que Lacan emploie dans la dernière partie de son enseignement : « le réel n'est pas le monde. Il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation.<sup>203</sup> » L'inconscient n'est pas ce qui échappe à la conscience, il n'est pas l'imaginaire sensé. Il n'est plus l'inconscient symbolique, structuré comme un langage, celui transférentiel qui ouvre aux premiers effets de significations. En effet, Lacan avance que l'inconscient réel est en-deçà de l'inconscient transférentiel. L'inconscient réel est un inconscient analogue au traumatisme, marque contingente et inassimilable qui échappe au signifiant et au sens mais qui conditionne pourtant la chaîne signifiante. L'analyse consiste à l'inconscient transférentiel à rebours de « la comprenette du sens » jusqu'au serrage de la marque hors-sens inscrite dans le corps parlant du parlêtre grâce à l'équivoque de la langue et du désir de l'analyste.

### Conclusion du chapitre

François Gonon, neurobiologiste reconnaît que la recherche scientifique actuelle, dont la neuromusicothérapie relève, est « un processus cumulatif. [...] La science évolue d'une étude initiale prometteuse, mais incertaines, vers un consensus dont la robustesse augmente avec le nombre d'études<sup>204</sup> » et peu important « les biais, les omissions et les exagérations.<sup>205</sup> » Lacan, dans son discours avant-gardiste, avait l'idée en 1973 que l'avenir de la science se tiendrait d'un discours aussi vrai que celui de l'Église ancré sur « la vérité et [...] qu'elle n'ait aucune conséquence sur l'espèce humaine.<sup>206</sup> » C'est ce que nous lisons dans ce manuel de rééducation par la neuromusicothérapie, comme si la vérité neuronale résolvait les symptômes.

Freud tente finalement de cerner la causalité de la pulsion et son origine entre le biologique vivant et le psychique mortifié. Il bute sur le réel notamment lorsqu'il rêve de la gorge d'Irma qui lui montre le réel de la castration impossible à imaginer et le réveille. Mais il continue à dormir rêvant ensuite de la formule de la triméthylamine : « des lettres sans signification, c'est le réel de l'inconscient freudien.<sup>207</sup> » Ce réel est toujours à l'œuvre, via la pulsion : elle est un mouvement d'appel à quelque chose qui se situe dans l'Autre, c'est par transgression imaginaire

---

<sup>203</sup> Lacan J., *La troisième*, Cause freudienne, n°79, 2011, p. 16.

<sup>204</sup> Gonon F., *Le discours des neurosciences entre argumentation de la preuve et rhétorique de la promesse*, in la revue Mental, p. 71.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>206</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XX, *Encore*, op.cit., p. 105.

<sup>207</sup> Bassols M., *L'inconscient réel et son rayonnement*, in Mental, op.cit., p. 34.

et symbolique que le sujet va obtenir une satisfaction. Elle traverse et anime le corps, celui de l'artiste sans le satisfaire, ce qui le conduit à créer encore. Une des auteurs du manuel de neuromusicothérapie, K. Mertel vise la rééducation thérapeutique par *le feedback* neuronal : « La synchronisation du son produit par l'instrument avec le signal rythmique externe régulier génère quant à elle une boucle de retour/anticipation de l'information, facilitant le (ré)apprentissage et l'exécution efficace d'exercices de mouvements fonctionnels en réadaptation motrice.<sup>208</sup> » Ce champ s'éloigne de la position subjective et de « la pulsion qui anime le corps imaginaire, le lieu où se situe le processus de création.

Lacan s'étonne de l'usage que l'homme fait du réel : « Le réel est devenu d'une présence qu'il n'y avait pas avant parce qu'on s'est mis à fabriquer un tas d'appareils qui nous dominent, comme ça ne s'était jamais produit auparavant.<sup>209</sup> » La production d'un objet, sous l'espèce de l'objet *a*, a « des coordonnées inconscientes.<sup>210</sup> » C'est pourquoi l'objet se saisit là où l'artiste y a mis de son corps voire pour Schumann, le subit dans son corps. C'est par cet objet que musique et psychanalyse peuvent se lier : la voix comme objet *a* peut être une indication du rapport au corps du sujet. Zenoni indique qu'à l'axe âme-corps, ou cerveau-pensée, la psychanalyse substitue, en une clinique transversale, l'axe signifiant-jouissance qui nous oriente. D'une question sur le cerveau, son lien avec le corps, nous passons à la problématique « de la satisfaction et du renoncement, du désir et de la loi. Elle est essentiellement d'ordre érotique et éthique à la fois.<sup>211</sup> » Cette indication fait associer sur celle de P. André à propos des dernières compositions de Schumann.

« Plus d'une dizaine de circuits différents contribuent dans le cerveau de l'homme à l'action musicale. Mais surtout, notre organe de pensée et d'homéostasie est doué de « neuroplasticité. » Quand un circuit se détériore, un autre chemin se créera, de proche en proche parmi les neurones intacts, pour permettre aux influx complexes qui régissent vie et processus psychiques en nous de continuer à circuler. Par instinct, parce que la musique présidait aux racines de sa pensée, Schumann trouva la meilleure thérapeutique dont il pouvait disposer à l'époque pour endiguer l'attaque du tréponème et favoriser une neuroplasticité vitale : écrire de la musique tant qu'il est jour.<sup>212</sup> »

Le cerveau et son fonctionnement sont nécessaires à la création et la composition. Cependant, lorsque le psychiatre pose que la pulsion de vie se régénère par les flux nerveux et que l'inspiration est menacée par une dégénérescence cérébrale dû à la syphilis, nous objectons que

---

<sup>208</sup> Mertel K., *op. cit.*, p. 165.

<sup>209</sup> Lacan J., « *Alla Scuola Freudiana* », Lacan in Italia 1953-1978, Milan, La Salamandra, 1978, p. 106.

<sup>210</sup> Miller J.-A., « *Sept remarques sur la création* », la lettre mensuelle, 68, 1988, p. 9.

<sup>211</sup> Zenoni A., « *Hors corps et âme* », La Lettre mensuelle, 1999, n° 179, p. 26.

<sup>212</sup> André P., *Ibid.*, p. 266.

le sentiment de la vie n'est pas instinctuel ni inné. Ce sentiment est précisément le point de forclusion de Schumann qui doit sans cesse élaborer une suppléance, la composition, pour contrer la pulsion de mort et reporter l'acte suicidaire.

L'inconscient vient faire effraction comme un parasite dans le cours de la vie : « l'inconscient, ce n'est pas ce que l'être pense [...]. L'inconscient, c'est que l'être en parlant, jouisse et j'ajoute, ne veuille rien en savoir de plus.<sup>213</sup> » Si le langage est jouissance, il ne fonde pas l'être, « c'est assurément le corps<sup>214</sup> » qui a cette fonction.

Dans son séminaire *Le sinthome*, Lacan propose une logique de sac et de cordes pour articuler le vivant et le langage à partir du trou. Pour cela, Lacan articule le corps sans organes, comme ensemble vide et la consistance du langage qui traverse ce corps autour d'un trou. Les cordes vont permettre de nouer le sac et l'articuler autour du trou. La consistance du nœud n'est plus matérialisée par le rond mais par une droite infinie, une corde. Lacan veut précisément dépasser l'idée du cercle qui pourrait équivaloir à la délimitation des centres nerveux où les interconnexions sont multiples et par là, réduire la signification à un cercle. Le langage est ce qui évide le réel, il mange le réel. Il devient alors « organe-symptôme<sup>215</sup> » qui permet de faire des orifices et des bords au corps bouché par l'objet *a*. Comme nous le préciserons ultérieurement, chacun trouve alors à faire usage de son sinthome, un moyen de faire obstacle à une conception totalisante de l'image idéale comme la cherchent les neuromusicothérapeutes cités.

« L'inconscient ne nous a rien révélé sur la physiologie du système nerveux.<sup>216</sup> » La psychologie cognitive s'emploie à démontrer la légitimité du réductionnisme qui l'habite : celui de prouver la quantité par l'évaluation. Le suffixe neuro est la forme que prend le chiffre quand pour capturer l'activité psychique. L'imagerie cérébrale donne à ces mesures et corrélations, la possibilité de comparaison à partir d'un substrat supposément scientifique, dont certains disent parfois ne pas savoir quoi en déduire, mais dont des processus mentaux et des solutions curatives plus ou moins opérantes sont proposés.

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>214</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 100.

<sup>215</sup> Laurent E., *Lost in cognition, psychanalyse et sciences cognitives*, Édition Cécile Default, p. 25.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 104.

Pourtant, le trajet de la pulsion freudienne nous permet de saisir la pulsion comme inhérente à l'être humain et comme perpétuellement pouvant le faire clocher. De fait, parce qu'il parle, il jouit, il sublime mais toujours à côté de ce qu'il désire. La visée de la psychanalyse est déjà de permettre au sujet de trouver une certaine réconciliation avec lui-même. Par cette voie, l'angoisse peut s'alléger et le désir orienter le sujet, la jouissance étant en partie localisée. L'évolution du concept de jouissance selon Lacan nous incite à penser que les observations de cet auteur ne peuvent pas se vérifier pour chacun. Le rapport du corps et de la jouissance ne peut pas être harmonieux, il n'est pas l'ajustement des organes au corps. Il y a reste, l'objet *a* qui insiste pour rentrer dans le corps mais se trouve toujours en excès.

C'est pourquoi « un mur » se dresse entre la psychanalyse et les neurosciences : « il y a mur entre le réel de la psychanalyse et le symptôme, et la série des objets conformes produits par le discours scientifique.<sup>217</sup> » L'inconscient a une valeur singulière alors que la neuromusicothérapie cherche la valeur universelle et harmonique entre le patient et ce dont il souffre. Comme le souligne Éric Laurent, « la cognition de la thérapie qu'on a appelée cognitivo-comportementale n'a rien à voir avec le programme cognitif et tout à voir avec cette croyance de chacun en son image.<sup>218</sup> » Cette image de soi et cette souffrance sont également mises à l'épreuve par la cognition dans la musicothérapie. Cette thérapeutique reste néanmoins moins réductrice que la neuromusicothérapie. En effet, avec la lecture de l'ouvrage d'Édith Lecourt, nous repérons que par les entretiens préliminaires, la parole circule davantage, le musicothérapeute cherche à savoir ce qu'il se passe pour que le patient vienne consulter. Le principal biais est néanmoins centré sur un puissant contre-transfert dont découlent la visée thérapeutique positiviste, efficace et réparatrice.

---

<sup>217</sup> Harrisson S., *Lost in cognition*, <https://www.causefreudienne.net/lost-in-cognition/>

<sup>218</sup> Laurent E., *Ibid.*, p. 26.

# **Chapitre 2 :**

## **Les limites de la musicothérapie orientée par la psychanalyse**

### Introduction du chapitre

Lors de la naissance de la psychiatrie, plus précisément le passage du statut de « fou » à celui de « malade, » la porte s'ouvre à l'application de traitements et, parmi eux, à la musicothérapie. Dès 1801, Philippe Pinel, fondateur de la psychiatrie française, cite, dans sa thèse, l'exemple d'un malade dont le rétablissement a opéré grâce à la reprise de sa pratique du violon. Quelques années plus tard, entre 1820 et 1880, avec la mise en place de son programme de réadaptation, la pratique de la musicothérapie est officiellement développée par Esquirol à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris. Les séances de musicothérapie consistent en l'organisation de concerts avec la participation des premiers élèves du conservatoire de Paris, récemment créé. Les programmes proposés sont éclectiques afin de déterminer les musiques les plus efficaces. Aussi, des chorales et des orchestres de malades sont constitués et des cours de musique sont dispensés à l'intérieur de l'hôpital. Quelques psychiatres tels que Ernest Dupré, Désiré-Magloire Bourneville, seront les représentants de cette pratique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. La musicothérapie, à cette époque, est ainsi une thérapie de groupe, avant l'essor des diverses thérapies de groupes, avec la Seconde Guerre mondiale, voire, dans certains cas, une thérapie de masse, vu le nombre de patients qui pouvaient être ainsi rassemblés. La musique est alors considérée comme un moyen de calmer les agités, de stimuler les apathiques, ou encore de chasser les idées morbides. Dans les années 1940 et 1950, cette forme alternative de traitement, en utilisant une méthode de musique thérapeutique, fut utilisée sur les soldats convalescents pour tenter de soulager les traumatismes de la guerre, et agir aussi bien sur la maladie que sur les blessures psychiques voire psychiatriques.

La musicothérapie moderne a débuté au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle s'est fondée principalement sur des concepts de sciences sociales et sa visée s'inscrit dans la logique d'une thérapie cognitivo-comportementale. Les musicothérapeutes proposent des exercices d'écoute ou de pratique musicale pour rectifier et appréhender une perception positive de soi et des

autres. La valeur thérapeutique de la musique est alors considérée comme découlant des rôles émotionnels et sociaux qu'elle tient dans la vie et la culture.

Nous proposons la lecture de l'ouvrage *La musicothérapie*<sup>219</sup> d'Édith Lecourt, psychologue clinicienne, psychanalyste, musicienne et musicothérapeute. Elle est professeur de psychologie clinique à l'université Paris V, René Descartes et co-fondatrice de l'Association Française de Musicothérapie. Son ouvrage est une référence, l'auteur est la fondatrice de l'enseignement de la musicothérapie et de son développement en France. Dans l'introduction de l'ouvrage, elle pose la question de savoir qu'est-ce qui fait que la musicothérapie a décliné à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Elle indique qu'il faut attendre la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle pour un nouveau développement de la musicothérapie. Celui-ci est favorisé par les techniques d'enregistrements, de reproductions musicales et aussi, qui paraît plus étonnant : « par certains échecs thérapeutiques comme les difficultés rencontrées dans le traitement des psychoses, des états autistiques, c'est-à-dire des pathologies mentales plus lourdes.<sup>220</sup> » En présentant son travail, nous en déduisons que « l'enveloppe sonore, » reprise à Didier Anzieu à partir de laquelle E. Lecourt pose ses hypothèses, ne prend pas en considération l'Autre, la jouissance et le réel. C'est pourquoi, bien que ses repérages cliniques soient pertinents, en ne partant pas des signifiants des sujets, ils glissent parfois vers une conclusion imaginaire et surinterprétée.

C'est ce qui la conduit à nommer échecs ce que la psychanalyse pourrait entendre comme une manière d'être, à savoir donner place au symptôme. Nous savons que ce terme a disparu de la nosographie psychiatrique actuelle mais les cliniciens orientés par la psychanalyse lacanienne l'entendent et lui donnent de la valeur. C'est par ce que dit le sujet de son symptôme que ce dernier se constitue et qu'il va lui permettre de se loger dans le lien social et de s'inscrire dans un discours. Donc, à la différence du symptôme médical ou psychiatrique, le symptôme au sens analytique ne s'inscrit pas dans le cerveau, il n'est pas objectif, et ne peut être évalué.

---

<sup>219</sup> Lecourt É., *La musicothérapie, Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Éditions Eyrolles, 2019.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 32.

## I. Musicothérapie et psychanalyse

Le postulat de « l'enveloppe » correspond « aux notions de contenant, de surface, limite, interface, réceptacle, espace transitionnel, espace d'échange et de partage. L'enveloppe est ainsi envisagée dans la relation et l'interdépendance qu'elle met en œuvre entre l'enveloppe psychique, sensorielle et sonore.<sup>221</sup> » La musicothérapie comme « surface vivante, dynamique et animée, qui en amenant de l'« autre » permet de réinventer des corps et des pensées.<sup>222</sup> » Le désir de l'Autre est nécessaire au développement du petit homme. Ce désir en passe par le langage et à l'occasion le chant, la musique. Le rapport de chacun au corps et au langage est unique. La réponse de chaque sujet à ce que propose l'Autre est singulière. Le biais de ce postulat de l'enveloppe est de considérer l'être humain normé et identique à son semblable sans malentendu.

### 1. Malentendu de la langue

Édith Lecourt indique en associant ces deux signifiants : musicothérapie et psychanalyse, que du côté de cette dernière, il ne s'agit pas de « la cure type » puisque que celle-ci se fonde sur le discours verbal dont elle précise : « Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium : la parole du patient<sup>223</sup> », que « la branche lacanienne en a forcé l'exclusivité.<sup>224</sup> » Or, dans une musicothérapie, le registre du non-verbal est à prendre en compte. Elle ajoute que « le registre verbal partage avec la musique sa dimension sensorielle sonore. La réflexion psychanalytique en musicothérapie peut apporter, par la recherche clinique sur le sonore, des ouvertures sur l'analyse des niveaux plus archaïques de l'organisation mentale et de ses failles. Elle peut aussi amener une compréhension nouvelle des fonctions de la pensée musicale dans l'organisation mentale.<sup>225</sup> » Orientée par la psychanalyse post-freudienne, elle pose les deux caractéristiques essentielles à la pratique analytique : « l'importance donnée aux processus inconscients et l'analyse de la relation thérapeutique (transfert et contre transfert.)<sup>226</sup> » Elle présente Yvonne, la quarantaine, qui demande une musicothérapie pour sortir de sa dépression. Après un bilan, la musicothérapeute propose l'écoute de la musique d'un film et Yvonne donne ses impressions. Elle commence à parler des romans de la série *Le repos du guerrier* et de son histoire personnelle. Cette musique

---

<sup>221</sup> Boucheix S., « Une musicothérapie de l'enveloppe : résonance entre enveloppe sonore, sensorielle et psychique en service de néonatalogie », La Revue Française de Musicothérapie, Vol XXXVI, n°1,

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Lacan J., *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, 1953, in Écrits, Le Seuil, Paris, 1966, p. 247.

<sup>224</sup> Lecourt É., *La musicothérapie. Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Éditions Eyrolles, 2010, p. 48.

<sup>225</sup> Lecourt É., *La musicothérapie. Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Éditions Eyrolles, 2019, p. 51.

<sup>226</sup> Lecourt É., *Ibid.*, 2010, p. 50.

est caractéristique de son histoire. Yvonne va mieux et reprend ses activités : « elle s'est sentie profondément comprise par cette musique.<sup>227</sup> » Cette formulation n'indique pas la position subjective de la patiente, peut-être ne peut-elle pas l'énoncer. La musicothérapeute fait consister le bénéfice thérapeutique comme conséquence du possible rapport entre musique et thérapie.

Cette communication entre la musique et Yvonne a permis qu'elle reprenne son chemin, soit la peinture et les expositions de ses œuvres. E. Lecourt ajoute à son propos que « l'originalité de la musicothérapie est une relation fondée sur l'engagement artistique du musicothérapeute.<sup>228</sup> » Cette indication fait écho aux propos de Lacan quant à la situation à deux qui engendre un surcroît de résistances, à quoi l'analyste à son tour ne croit pouvoir remédier qu'en s'adonnant aux siennes. [...] Qu'est-ce donc là, sinon refaire le moi du patient à l'image du moi de l'analyste ?<sup>229</sup> » Il ajoute le processus de *refente du moi* du bon côté psychologique est maladroitement visé. La proposition de la musicothérapie évoque la position lacanienne quant au contre-transfert : « C'est le même [le naïf] qui, n'hésitant pas à plaider pour une analyse « causaliste » qui viserait à transformer le sujet dans son présent par des explications savantes de son passé, trahit assez jusque dans son ton, l'angoisse qu'il veut s'épargner d'avoir à penser que la liberté de son patient soit suspendue à celle de son intervention.<sup>230</sup> » Par ailleurs, pour communiquer, la connaissance commune de l'usage du signe est nécessaire. Lacan précise que chez l'homme, le langage inscrit dans la chaîne signifiante est pris dans les coordonnées de la métaphore et de la métonymie induisant un glissement infini du sens. C'est pourquoi, au-delà des registres du verbal et du non-verbal, d'une part, pour le clinicien orienté par l'enseignement lacanien, la parole n'est pas tant du forçage que l'expérience d'être : « la psychanalyse est une tentative d'exploration et d'interprétation de l'être dans la parole<sup>231</sup> » orientée par les signifiants du sujet.

D'autre part, le dernier enseignement de Lacan introduit le langage comme poésie et écriture fait résonner l'au-delà de la langue : la lalangue, qui peut se réduire au phonème, hors-sens : « Le phonème est donc une unité asignifiante, révélant la nature de toute unité signifiante ou Un de lalangue, celle d'être hors sens.<sup>232</sup> »

---

<sup>227</sup> Lecourt É., *Ibid.*, 2019, p. 71.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>229</sup> Lacan J., *Le discours de Rome et réponses aux interventions*, 1953, *Revue la psychanalyse*, n°1, 1956, p. 210.

<sup>230</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 251.

<sup>231</sup> Miller J.-A., *L'os d'une cure*, Navarrin, 2018, p. 13.

<sup>232</sup> Bernard D., « *La lettre et la voix* », *L'en-je lacanien*, vol. 16, no. 1, 2011, pp. 45-54.

« Le phonème, ça ne fait jamais sens. L'embêtant, c'est que le mot ne fait pas sens non plus, malgré le dictionnaire. Moi, je me fais fort de faire dire dans une phrase à n'importe quel mot n'importe quel sens.<sup>233</sup> » Lacan précise alors comment le chiffage de l'inconscient opère : « Tout signifiant, du phonème à la phrase, [peut] servir de message chiffré.<sup>234</sup> » Il précise au même moment dans son séminaire : « il s'agit là des Uns lalangue, hors sens certes, mais dès lors ouverts à ce que justement le sens y ruisselle, et s'y jouisse.<sup>235</sup> »

Parce que l'enseignement lacanien évolue, le phonème est moins présent à la fin. Éric Laurent nous indique que dans les années 1950, avec Saussure et Jakobson, la linguistique tente de stabiliser l'union du son et du sens. Dans *Télévision*, Lacan énonce que l'éthique de la psychanalyse est basée « sur le devoir de bien-dire ou de s'y retrouver dans l'inconscient, dans la structure. » Ici, Lacan revient au concept de lettre proposé dans les années cinquante dans son texte *L'instance de la lettre dans l'inconscient et la raison depuis Freud*. Dans cet écrit, Lacan propose une première occurrence de la lettre « comme la structure essentiellement localisée du signifiant.<sup>236</sup> » Lettre et signifiant ne sont pas tout à fait distingués. La structure est le système phonétique d'opposition d'une langue. Dans ce système, le sujet, un pur effet de signifiant, est représenté par un signifiant pour un autre signifiant. Dans les années 1970 « l'interprétation, comme la poésie, doit viser le nouveau dans l'union du sens et du son. [...] L'interprétation doit être néologique, équivoque, résonnante.<sup>237</sup> » Cette interprétation se situe sur le signifiant du sujet, c'est la pratique poétique de la lettre et non le cerveau qui donne vie au corps, pas sur l'imagination du thérapeute à propos d'une musique choisie. Aussi, cette conception du signifiant a pour effet l'incompatibilité du désir inconscient avec la parole. Le sujet est toujours à côté de ce qu'il désire, il n'est jamais adéquat à lui-même. La vérité sur son être est d'emblée indicible, tout dire n'est pas possible.

## 2. Tout dire, du physique au psychique ?

« Le bébé se construit d'emblée dans une groupalité sonore, dans l'espace sonore familial. La structure musicale lui offre un modèle simplifié et plaisant de simultanéité sonore, avec lequel il peut jouer.<sup>238</sup> » Pour É. Lecourt, cette construction s'établit à partir des identifications à l'environnement humain, donc à plusieurs proches : la mère, le maître d'école ou des anciens.

---

<sup>233</sup> Lacan J., « *La Troisième* », *op.cit.*

<sup>234</sup> Lacan J., « *Télévision* » (1974), in *Autres écrits*, *op.cit.*, p. 516.

<sup>235</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XXI, *Les non-dupes errent*, Leçon 11 juin 1974.

<sup>236</sup> Lacan J., *L'instance de la lettre dans l'inconscient et la raison depuis Freud*, (1957), *Écrits*, Seuil, p. 501.

<sup>237</sup> Laurent E., *L'envers de la biopolitique*, *op.cit.* p. 248.

<sup>238</sup> Lecourt É., *Ibid.*, p. 139.

La dimension groupale se rejoue là encore : « la personnalité se construit comme une composition à plusieurs voix. » Et de poursuivre : « on comprend alors que la musique soit le reflet de cette structuration psychique et qu'elle permette à l'individu de se retrouver dans certaines musiques, mais encore d'exprimer musicalement certains aspects de la personnalité qui sont difficilement transmissibles par la structure verbale.<sup>239</sup> » L'auteur donne l'exemple d'un individu qui ne saurait exprimer l'ambiance d'une soirée puisqu'il a vécu quelque chose de très condensé à un moment donné. Seule la musique offre, par sa structure simultanée, la possibilité de rendre compte d'une ambiance et de toute situation aussi complexe. La musique peut également permettre de faire entendre des sentiments contradictoires vécus au même instant : être heureux d'accueillir ses amis et en même temps être triste parce qu'on sait qu'on ne les reverra plus avant longtemps. La musique sait associer des affects opposés ou complémentaires. Par ce dispositif, É. Lecourt fait consister l'Autre du langage qui permettrait de tout dire.

Cette pratique de l'écoute, pas celle de la psychanalyse, qui s'est déversée dans notre monde contemporain : « c'est un axiome, ça fait partie de la koinè que parler et écouter, il n'y a que ça de vrai, que ça de bon, et même il n'y a que ça de beau.<sup>240</sup> » Or, la vérité ne suffit jamais, elle ne peut que se mi-dire : « le sujet qui dit *je* dans sa parole ne peut pas dire *je* dans son désir. [...] S'y retrouver dans le désir comme désirant, c'est tout à fait différent que de s'y reconnaître comme sujet.<sup>241</sup> » Dès lors que le sujet se retrouve comme désirant dans la structure, il accède à l'impossible à dire concernant le désir. Via un usage symbolique de la parole, le bien-dire engage un renoncement à vouloir tout dire ; c'est-à-dire de la parole à la lettre, l'énonciation des signifiants vont permettre de réduire l'imaginaire du fantasme pour donner accès au désir, même s'il y a une impossibilité pour le sujet de se reconnaître dans son désir.

### 3. La vérité : entre réalité et réel

Dans un premier temps, Lacan pose que le vrai est le réel en tant qu'il nomme la vérité du sujet et révèle son être. En reposant sur l'inconscient transférentiel et la croyance du sujet supposé savoir, « l'Autre du sens<sup>242</sup> », le Lacan freudien entend le réel comme « la vérité-histoire, la vérité-désir, la vérité-parole.<sup>243</sup> » Puis, le psychanalyste donne une autre orientation à cette vérité qui est impuissante à dire le réel. En commentant l'inconscient réel, J.-A. Miller fait

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>240</sup> Miller J.-A., *Le lieu et le lien*, op.cit., Cours du 15 novembre 2000.

<sup>241</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. La clinique lacanienne*, Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Cours du 9 décembre 1981.

<sup>242</sup> Miller J.-A., *La théorie du partenaire*, Quarto 77, juillet 2002, p. 13.

<sup>243</sup> Leguil C., « *L'inconscient réel et la fin d'analyse*, » Suites & variations, Lire le transfert Autrement, ACF-VLB, 2019, p. 96.

valoir « le décrochage du vrai et du réel<sup>244</sup> » et par là, ce décrochage conduit aux effets du traumatisme sur le corps. Le sujet a un corps et ce corps n'est pas l'organisme comme le suppose la biologie. Le corps existe lorsqu'un organisme vivant incorpore l'organe du langage ; en effet, ce langage troue l'organisme vivant, découpe les zones érogènes et produit le corps. Cette opération entraîne nécessairement la mortification du sujet : celui qui s'appareille au langage se trouve alors affecté dans son corps et parasité par lui dans une modalité qui lui est singulière. Il se trouve marqué par l'impact de cette coupure signifiante originale et statue sa position de parlêtre. Il y a donc des effets qui n'ont pas de sens ; si tant est que le sujet cherche à approcher le réel alors c'est par « la vérité menteuse<sup>245</sup> » telle une fiction.

C'est pourquoi l'orientation lacanienne ne relève pas du forçage. D'une part, la valeur est donnée à la condition de tenir à l'impossible de la vérité : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel.<sup>246</sup> » Ce repérage ouvre sur les prochains chapitres, dès lors que le sens n'est plus visé, alors le symptôme a une fonction dans l'économie psychique : il est lu à partir de la jouissance.

D'autre part, les praticiens savent que le désir ne correspond pas à la chose, il s'agit davantage de révéler l'absence de la chose. Cette position permet de se détacher du bien, du beau et du vrai, et donc de dépasser l'idée selon laquelle il serait « possible d'exprimer la complexité de l'expérience subjective et inter-relationnelle des êtres humains.<sup>247</sup> » Exprimer en passe par les dits d'un sujet qui sont écoutés par un praticien orienté par la psychanalyse. Nous proposons de distinguer ce-dernier et le musicothérapeute. Ils ne font pas le même usage du pouvoir qui leur est ainsi distribué par la position dissymétrique d'écoute. Ils n'en font pas le même usage, même si le praticien orienté par la psychanalyse peut se trouver amené « à modérer la puissance de l'opération analytique, la retenir, la freiner, cette puissance, voire la canaliser ou même savoir quand il y a lieu de ne pas y toucher, de ne pas procéder par ce biais-là.<sup>248</sup> » Aussi, dès lors qu'une analyse se déroule, la répétition est à l'œuvre via l'association libre. Il ne s'agit pas de se laisser fasciner mais de repérer en quoi elle fait achoppement dans l'imaginaire. L'analyste aura l'idée de ponctuer cet imaginaire par une formule symbolique afin de viser et faire déconsister l'identification imaginaire si le sujet peut le supporter.

---

<sup>244</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. L'Être et l'Un*, Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Cours du 26 janvier 2011.

<sup>245</sup> Lacan J., *Le Séminaire Livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 122.

<sup>246</sup> Lacan J., *Télévision*, Autres écrits, op.cit., p. 509.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>248</sup> Miller J.-A., Cours *Le lieu et le lien*, Deuxième leçon du 22 novembre 2000.

#### 4. La magie musicale ?

La musicothérapie s'adresse à des groupes dits de communication sonore. E. Lecourt repère que ce n'est pas facile de s'exposer à des étrangers lorsqu'il s'agit de parler de choses personnelles. C'est donc l'angoisse qui domine. Au lieu d'entendre ce qui suscite l'angoisse plus précisément, l'option est tout autre. Il s'agit de trouver un moyen de s'en défendre, au niveau inconscient, il y a urgence à sortir de l'angoisse voire de la nier. Une bonne façon de s'en dégager est de fusionner. Si l'on est plus qu'un, ce danger n'existe plus : c'est la magie musicale.

Cette méthode nous fait associer sur les propos de J.-A. Miller lors d'une présentation à un congrès de psychanalyse en 2014. Il indique qu'avant l'apparition même du discours de la science, le désir de toucher au réel en agissant sur la nature : la faire obéir, mobiliser et utiliser sa puissance anime. Ce désir se manifestait dans ce qui s'appelait la magie. Elle autre chose que l'escamoteur attendu pour distraire les enfants. Lacan la considère si importante que, dans le dernier texte des *Écrits, La science et la vérité*, il l'inscrit comme une des quatre conditions fondamentales de la vérité. Magie, religion, science et psychanalyse sont les quatre termes qui anticipent déjà les quatre discours. Lacan définit la magie comme l'appel direct au signifiant qui est dans la nature, à partir du signifiant de l'incantation. Le mage parle pour faire parler la nature, pour la perturber, et cela c'est déjà enfreindre l'ordre divin du réel, de telle manière que les mages étaient persécutés, tant que la magie était une sorcellerie. Mais cette magie, la mode de la magie, était déjà l'expression d'une aspiration vers le discours scientifique. Nous retenons cette précieuse indication qui nous ramène à la position de Lecourt qui tend vers ce discours en niant l'inconscient et l'angoisse.

Le patient peut-il être réceptif même si ses réponses ne sont pas cohérentes avec ce qu'il pense ou ce qui est attendu ? Ce dispositif nous fait associer sur la cohérence : « La psychanalyse accorde beaucoup plus de valeur à l'incohérent qu'à la cohérence. [...] La psychanalyse porte en effet à assigner la vérité plutôt à l'incohérent qu'à la cohérence.<sup>249</sup> » Freud l'avait déjà repéré lorsqu'il écrivait le cas de Dora. La rédaction d'un cas ne peut pas se faire dans un style chronologique, par l'association libre, la patiente ne raconte pas sa vie avec un début et une fin. Freud repère les oublis, les manques et les incohérences qu'il nous suggère comme des effets

---

<sup>249</sup> Miller J.-A., *Ibidem*.

de l'inconscient qui ne connaît pas le temps. C'est à partir de ces ratages que Freud construit le cas, ils sont le signe d'une logique inconsciente et subjective.

La musicothérapeute ne mentionne pas les effets de cette magie à partir de paroles de patients. Elle présente une vignette clinique :

« Élisabeth est venue la voir pour des séances de musicothérapie. Elle n'était pas envoyée par un médecin mais elle avait déjà fait des expériences musicales qui lui avaient donné cette idée que la musique pourrait l'aider à surmonter ses difficultés. Elle avait passé ainsi un mois entier enfermée dans son appartement, seule avec ses trois jeunes enfants, à n'écouter que des musiques de J.-S. Bach ! Ce fut une expérience exceptionnelle, presque hors réalité, non sans angoisse. Pourrait-elle en sortir ? Et puis les enfants... Élisabeth avait réalisé qu'elle touchait ses limites ; est-elle une droguée de la musique ? Cette enveloppe musicale ne risquait-elle pas de devenir prison ?<sup>250</sup> »

Ces dernières questions interrogent le praticien orienté par la psychanalyse. Bien que le cas soit peu précis, quelle fonction pourrait avoir cette enveloppe musicale ? Que signifie enfermée pendant un mois ? Qu'est-ce qui amène Élisabeth à sortir de chez elle pour venir consulter ? Que sont pour elle ses enfants ? Quelle parole de l'Autre aurait pu toucher Élisabeth ? A-t-elle déjà mis en place un tel dispositif ? Quelle articulation signifiante est à l'œuvre dans ce qui vient de se passer pour elle ? Ces questions peuvent permettre d'éviter la suggestion, méthode que Freud a tout notamment dans la cure de Dora : « Il s'agissait d'apprendre du malade quelque chose qu'on ne savait pas et que lui-même ignorait. [...] Je n'aimais pas l'hypnose ; c'est un procédé incertain et mystique.<sup>251</sup> » Plus tard, il maintient cette voie : « Ma résistance s'est alors orientée ultérieurement vers la révolte contre le fait que la suggestion, qui expliquerait tout, devrait elle-même être dispensée d'explication.<sup>252</sup> » Aussi, il ne s'agit pas d'interpréter à partir de son propre fantasme. Celui-ci est une construction psychique et pour reprendre les termes de Lecourt, il peut être une protection contre le réel mais quant à l'intrusion sonore, il s'agit de la préciser au cas par cas.

Nous proposons une vignette clinique présentée par Maria-Cristina Aguirre, psychanalyste aux États-Unis d'Amérique. « Une femme, dont le mari fut assassiné devant elle pour raisons politiques et qui demanda l'asile politique aux États-Unis, dit qu'elle aime écouter une musique particulière mais que cela la rend très triste. Et elle pleure. Sa fille lui a dit de ne pas l'écouter si cela la met dans cet état. Mais malgré sa souffrance, cette femme aime entendre cette musique et doit l'écouter.<sup>253</sup> » Alors que s'entend « le plus fort que soi, » où la pulsion est à l'œuvre,

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>251</sup> Freud S., *Cinq psychanalyses*, PUF, 1924, p. 29.

<sup>252</sup> Freud S., *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921), *Œuvres complètes, Psychanalyse*, XVI, PUF, 2003, p. 23.

<sup>253</sup> Aguirre M.-C., *Un défi à l'universel*, in *Mental*, n° 40, *op.cit.*, p. 127.

l'analyste ajoute que sa boussole est la jouissance sur laquelle elle va opérer pour la tempérer. Il ne s'agit pas de se situer sur l'axe a-a' comme la fille le fait et que la mère n'entend d'ailleurs pas.

La musicothérapie ne laisse pas la place à ce qui fonde une partie de l'humanité : le malentendu dû au langage. La musique viendrait le recouvrir grâce à un sens toujours possible et à l'occasion rassurant. La clinique montre que cette réassurance ne dure qu'un temps, le symptôme peut se déplacer et le sujet se confronter à nouveau au réel. Si le dispositif thérapeutique ne permet pas de faire entendre à un patient la position qu'il tient dans ce dont il se plaint, le symptôme insiste, le patient souffre et se plaint. La position du musicothérapeute évacue cette dimension de la responsabilité subjective en ayant des postulats de départ généraux, des croyances valables pour tous où le moi serait maître en sa demeure. Pourtant, là où quelque chose se noue à la parole, le discours dans l'analyse peut le dénouer. Dans cette perspective, Lacan nous enseigne que « le moi apparaît comme lieu de la méconnaissance.<sup>254</sup> » Un des axes de repérage de la singularité de la psychanalyse lacanienne est le symptôme à lire à partir du symbolique et du réel.

## **II. Une séance de musicothérapie : une discipline ordonnée pour être efficace**

Suite à une demande de psychothérapie d'un patient, différentes étapes s'organisent pour y répondre. D'abord, un bilan psychomusical composé d'un entretien préliminaire qui vise à « obtenir un certain nombre d'informations sur la façon dont le sujet se situe par rapport à la musique. Ceci permet de choisir plus précisément la technique la plus adaptée, et de définir les premiers objectifs thérapeutiques. » Suite à cet entretien préliminaire qui permet de ne pas faire « un entretien médical, » il est proposé au patient un test réceptif mis au point par le Dr J. Verdeau-Paillès. Le musicothérapeute fait entendre une dizaine d'extraits sonores et musicaux : « L'objectif poursuivi est d'obtenir rapidement un aperçu aussi juste que possible de la qualité de la réceptivité à l'écoute musicale. Un échantillonnage d'extraits musicaux aussi variés que possible est proposé, tout en restant courts (entre trois et cinq minutes par extraits) ; le temps global de la passation ne peut pas durer une heure.

La personne est allongée sur le divan ou assise confortablement, dans la salle de musicothérapie. La consigne précise qu'elle va entendre un certain nombre de morceaux et qu'après chacun d'eux elle est invitée à exprimer ce qu'elle a ressenti, ce que cela lui a évoqué, etc, verbalement

---

<sup>254</sup> Lacan J., *Les formations de l'inconscient, Compte rendu de J.-B. Pontalis, agréé par le Dr Lacan*, in *Bulletin de Psychologie*, 2011/6, n°516, p. 519-539.

ou par un autre moyen d'expression (corporelle, picturale, musicale) si cette verbalisation n'est pas possible ou suffisante.<sup>255</sup> »

Ce test cherche « à définir un type de sensibilité à la musique et des traits de personnalité. »

Édith Lecourt se défend de la suggestion induite par le choix du thérapeute des morceaux à faire entendre. « Dans l'approche clinique, la suggestion peut facilement s'associer à la musique pour induire un comportement, infléchir l'expérience musicale.<sup>256</sup> » Un exemple de test réceptif est proposé, nous en présentons une partie :

- Œuvre descriptive : « la Volière » extrait du Carnaval des animaux de Saint-Saëns ;
- Œuvre pesante et traduisant l'inquiétude : « Adagio lamentoso » extrait de la symphonie n°6 de Tchaikowski ;
- Œuvre affective et sentimentale : Prélude de Cavalleria Rusticana de Mascagni ;
- Œuvre intime et chaleureuse : « Chœur des esclaves hébreux » extrait de Nabucco de Verdi ;
- Œuvre insolite : Persépolis de Xénakis.<sup>257</sup> » Et ainsi de suite jusqu'au dixième extrait sonore. Nous constatons avec étonnement que les œuvres sont accompagnées d'un adjectif qualificatif subjectif et nous nous demandons dans quelle mesure cet adjectif n'induit pas « le dépouillement du test » qui est fait avec un psychologue entraîné aux techniques projectives inspirées du Rorschach et TAT.

La cotation est répertoriée en trois catégories : S : les réponses simples, C : les réponses complexes et D : les réponses à valeur défensive. Chacune est détaillée : S1 : les réponses sensorielles, olfactives, gustatives ou auditives ; par exemple : « cette musique m'évoque le bruit qui coule. » S2 : les réponses sensorielles visuelles : « un rouge criard. » S3 : les réponses cénesthésiques : « une chaleur lourde. » S4 : les réponses motrices : « une danse » « une force. » S5 : « banalités : qui ne sont pas des réponses personnelles » par exemple « couple » pour une chanson d'amour.

Dans la deuxième catégorie, les réponses complexes se distinguent par :

C1 : les réponses intellectuelles, culturelles : « cette musique représente la période romantique. » C2 : images visuelles complexes : « un jardin printanier. » C3 : réponses

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>256</sup> *Ibid.*, 2019, p. 103.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 85.

souvenirs : « cette musique m'évoque ma mère. » C4 : réponses affectives pures ou sentiments évoqués : « c'est beau ! » « C'est une merveille. »

Enfin dans la troisième catégorie, les réponses à valeur défensive se distinguent par :

D1 : jugement de valeur : « de la mauvaise musique. » D2 : rationalisation : « je ne peux pas me laisser aller à une musique que je ne comprends pas. » D3 : négations, dénégations : « un enterrement joyeux. » Et D4 : pauvreté défensive : « je ne peux rien en dire. »

Édith Lecourt précise quant à la cotation que la qualité défensive des réponses ne peut être déterminée qu'à partir de l'analyse de l'ensemble des réponses. Elle précise étonnement que la qualité s'observe à partir de « l'origine socioculturelle et des possibilités générales d'expression d'un sujet.<sup>258</sup> » Ce bilan « permet d'évaluer l'intérêt d'une prise en charge en musicothérapie et il donne des indications précises sur l'orientation technique.<sup>259</sup> » C'est précisément cette technique qui referme ce que la clinique pourrait ouvrir et faire advenir du sujet.

Nous proposons de présenter deux cas publiés. « Monsieur Richard présente à l'écoute musicale, une personnalité fragile et très sensible. Le premier objectif sera de l'amener à un minimum de distanciation par rapport à un vécu intensif et projectif. Un choix de musiques approprié et l'attention portée à la verbalisation à la suite des auditions devraient nous y aider. Cette observation sera à confirmer par les concordances avec l'ensemble du bilan.<sup>260</sup> »

« Madame Julie apparaît comme une personnalité très défensive dont la réceptivité à la musique est, de ce fait, très réduite. Si tous les éléments du bilan vont dans ce sens, il s'agit d'une contre-indication pour la musicothérapie. Madame Julie semble beaucoup se défendre contre toute impression immédiate, toute implication personnelle, affective. Aussi, bien qu'ayant globalement le même nombre de réponses que Monsieur Richard, elle présente un profil opposé pour ce qui concerne l'écoute musicale dans cette situation.<sup>261</sup> »

Le bilan se poursuit ensuite avec le test actif où le patient pendant une dizaine de minutes doit, seul, se saisir ou non de divers instruments proposés sur le bureau du musicothérapeute qui « observe très précisément le mode d'approche du sujet vis-à-vis du matériel proposé. » Il s'intéresse alors à « l'ordre des instruments abordés, l'insistance sur certains instruments, ceux manifestement préférés, ceux non touchés, les productions sonore ou musicale : recherche sensorielle, rythmique, mélodique, production décousue ou organisée, la concentration, la

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>261</sup> Lecourt E., 2019, *op.cit.*, p. 90.

dispersion, l'agitation, la relation à l'examineur : dépendance, recherche de soutien, agressivité, indifférence.<sup>262</sup> » Ces différentes émotions peuvent en effet advenir lors de séances de psychothérapie. Il s'agit de repérer la fonction pour le sujet, ce qu'il se passe pour lui au-delà du praticien à qui ces manifestations sont adressées. Nous entendons le transfert dans la relation à l'examineur. De répondre à la place du sujet supposé savoir ou su du sujet supposé savoir s'intéresser, place le praticien en position d'objet *a* qui relève du semblant dans le dernier enseignement de Lacan. Parce qu'il est impossible de tout dire, même avec un support sonore et musical, d'être en position d'objet *a* permet de limiter l'universel de la parole et faisant équivaloir le semblant et l'objet.

La synthèse du bilan psychomusical permet de conclure en appui sur le dossier et les observations de l'équipe :

« Les premiers éléments de l'identité musicale du sujet qui permettent de faire les premiers choix des morceaux de musique et/ou des premiers instruments. Car en musicothérapie comme dans toute communication, il faut utiliser le mode d'expression qui correspond au sujet : parler la même langue en quelque sorte. C'est ce qui définit comme le principe d'identité sonore.<sup>263</sup> »

Nous proposons de discuter ce premier point quant à la langue. Parce que le corps est singulièrement marqué par la rencontre première d'avec le signifiant tout seul, chacun parle sa propre langue et peut entendre le résonnement de l'équivoque à sa manière : « le signifiant représente le sujet pour un autre signifiant.<sup>264</sup> » C'est pourquoi la symétrie entre un clinicien et un patient est logiquement impossible, et par déduction la communication aussi. Dans la logique de son travail, le musicothérapeute oriente les questions par rapport à la musique sans entendre ce que dit le sujet. A partir du graphe du désir, nous repérons que le musicothérapeute se situe sur le premier étage, il n'entend pas ce qui se dit dans ce qu'il entend ; là où l'objet voix opère le nouage entre l'énonciation et ce qui s'entend comme indicatif de la voix de l'Autre. « La psychanalyse ne s'applique au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend<sup>265</sup> » les effets de sa parole qui va s'articuler dans la chaîne signifiante à partir d'un signifiant maître, le S1. Aussi, le symptôme est le symptôme comme formation de l'inconscient, c'est le symptôme en tant qu'il s'interprète, en tant qu'il est de l'ordre symbolique, en tant qu'il perturbe en effet et qu'il s'oppose au fonctionnement du savoir dans le réel.

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>264</sup> Lacan J., « *Position de l'inconscient*, » Écrits, Paris Seuil, 1966, p. 835.

<sup>265</sup> Lacan J., « *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir* » Écrits, *op.cit.*, p. 747.

L'identité sonore va également permettre de distinguer le mode de prise en charge : individuelle ou groupe. Le choix de technique à utiliser : musicothérapie réceptive ou active. Le choix des instruments préconisés avec forme et volume est à prendre en compte pour optimiser l'opportunité de la prise en charge en musicothérapie. Le sujet est-il suffisamment réceptif ou a-t-il mis en place des défenses qui paraissent difficilement mobilisables ? » Les objectifs psychoéducatifs et sociaux visés sont la détente, la relaxation psychomusicale, la facilitation psychopédagogique et rééducative : désinhibition, simulation, sécurisation, stimulation psychomotrice et affective, socialisation pour la réinsertion, travail sur les paramètres culturels, développement d'un espace psychique de jeu et de plaisir. Les objectifs thérapeutiques sont l'analyse des difficultés relationnelles, le développement de l'imaginaire, la structuration de l'univers sonore et de ses dimensions psychiques, analyse du processus d'individuation.<sup>266</sup> »

La psychanalyse propose à un sujet de faire un nouvel usage des signifiants qui l'ont marqué. Le sujet obtient une satisfaction dès lors qu'il parvient à arrêter de répéter le discours de l'Autre : « c'est la jouissance de signes nouveaux.<sup>267</sup> » Avec la musicothérapie, nous entendons que l'individu qui se présente, énonce ses signifiants et d'autres lui sont proposés. En faisant consister l'Autre, le musicothérapeute ne permet pas au sujet de le décompléter ni lui-même.

### III. Lectures du symptôme

Ce qui différencie l'orientation analytique de la psycho/musicothérapie est la lecture du symptôme. De déplier la conceptualisation du symptôme de Freud à Lacan à partir des cas de la musicothérapeute nous permet de le situer comme ayant une fonction nécessaire et non à supprimer. Nous proposons pour cela de discuter quelques cas présentés dans l'ouvrage de Lecourt.

#### 1. Le symptôme, une formation de l'inconscient

« Madame N. amène son fils Michel âgée de 9 ans. Voici déjà 2 ou 3 ans qu'elle consulte divers spécialistes, elle a récemment vu un article dans la presse concernant la musicothérapie, elle a pensé que cela pourrait être possible pour aider Michel. C'est un garçon très inhibé et qui souffre d'une énurésie posant de plus en plus de problèmes à la maison. » Nous relevons déjà

---

<sup>266</sup> Lecourt É., *op.cit.*, 2019, p. 94-95.

<sup>267</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. 1, 2, 3, 4*, Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Cours du 5 juin 1985.

que cet enfant a été propre et qu'il est énurétique. Il serait intéressant de savoir depuis quand précisément et si lui peut nommer un évènement au même moment. Peut-on lire ce symptôme avec Freud ? A savoir, dans les *Études sur l'hystérie*<sup>268</sup>, Freud indique que le symptôme s'est formé par suite du refoulement d'une idée intolérable. Les forces du moi sont à l'origine de la mise en place du processus du refoulement par lequel cette représentation intolérable devient inconsciente. La représentation refoulée continue de tourmenter le sujet et fait retour sur un mode travesti. Les deux processus à l'origine du travestissement de la représentation dans l'inconscient sont la condensation : terme qui désigne le fait qu'une représentation regroupe à elle seule une chaîne de représentation ; et le déplacement : terme qui désigne qu'une représentation se voit dépouillée de son investissement de désir qui s'accumule sur une autre représentation anodine.

Le symptôme freudien est donc une formation de l'inconscient dans le sens où il est une modalité de ce retour du refoulé ; il se présente comme une forme d'énigme contenant un message à déchiffrer. Le symptôme est toujours le résultat d'un enchevêtrement de représentations, de pensées, c'est pourquoi, il est dit surdéterminé. La solution du symptôme réside dans le fait de retrouver la série des transformations qui ont amené à sa formation. C'est en allant de représentation en représentation que l'effet de sens va se produire. L'effet de sens du symptôme est nommé par Freud, le désir inconscient. Cela indique que dans le symptôme une vérité est en jeu, la vérité du désir inconscient. Ainsi, le symptôme n'est pas l'expression de cette vérité, il est cette vérité. Le symptôme est donc de nature langagière ; c'est la raison pour laquelle il peut disparaître lorsqu'il est mis en mots :

« A notre très grande surprise, nous découvrîmes, en effet que chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale.<sup>269</sup> »

Un hiatus s'ouvre avec la musique comme matériel lorsque É. Lecourt se dit orienté par la psychanalyse dans sa pratique sans faire usage du langage et de la parole. Elle ajoute : « Madame N. explique qu'elle a tout essayé : appareils, traitements, etc. J'apprends que Michel a, en dehors de l'école, un programme très chargé par de nombreuses interventions de rééducation de psychothérapie qui se sont accumulés au cours de ces derniers mois. Il est d'ailleurs aussi question d'ajouter la piscine qui ne laisserait plus de place pour une éventuelle

---

<sup>268</sup> Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, PUF, 1956.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 4.

musicothérapie. Je suis frappée par cette charge, mais propose de faire quelques séances avec Michel avant de décider d'une prise en charge. Madame N. se montre un peu déçue, elle aurait souhaité repartir avec une décision ferme. » Une décision ou une parole qui aurait peut-être pu alléger l'angoisse que le symptôme de son fils lui provoquerait.

## 2. Le symptôme comme satisfaction pulsionnelle

Pour Freud, orienté par les classifications psychiatriques de son époque, les symptômes mis sur le compte des maladies nerveuses, sont pensés comme des signes de la névrose, signe d'un refoulement des pulsions faisant retour dans le corps. C'est pourquoi, dès 1896, Freud élabore la thèse du symptôme comme formation de compromis. Elle provient de sa conception d'un appareil psychique fonctionnant à partir de l'articulation des trois instances. Il existe différents conflits psychiques selon les instances concernées. Dans la névrose, le conflit oppose le moi, régi par le principe de réalité au ça, gouverné par le principe de plaisir. Le surmoi produit des lois morales qui orientent le comportement du moi.

Le symptôme est un compromis entre deux tendances : le désir, issu du ça, et la défense produite par le moi. L'opposition de ces deux tendances crée un conflit psychique dont la résolution se situe dans l'apparition du symptôme. Le symptôme est donc une formation de compromis puisqu'il est à la fois déconnecté de la représentation originellement refoulée et qu'il apporte aussi un assouvissement à minima de la pulsion. La thèse freudienne est que le symptôme est une formation de l'inconscient au même titre que le rêve, le lapsus, l'acte manqué ou encore le trait d'esprit. Le renforcement de la pulsion nécessite pour chaque sujet de trouver une solution pour faire avec le poids du surmoi, et l'exigence de la castration : le sujet névrosé a à construire un symptôme tel un traitement pulsionnel, signe et substitut d'une jouissance sexuelle. Cette indication permet d'entendre dans la clinique le silence, l'inhibition, les dénégations et la résistance inconsciente.

« Au cours du premier rendez-vous, Michel parle peu. Il m'est difficile de connaître son sentiment sur ses difficultés et sur ses aides multiples. » Dans les premiers temps de son travail clinique, Freud cherche à alléger la souffrance de ses patients, il vise donc à faire disparaître le symptôme considéré comme étant la cause du malaise du sujet. Il note cependant que « celui qui veut guérir le malade se heurte, à son grand étonnement, à une forte résistance qui lui apprend que le malade n'a pas réussi formellement aussi sérieusement qu'il en a l'air, l'intention de renoncer à sa maladie. » Ce constat met Freud sur la voie d'une attitude

paradoxe de la part du patient. En effet, Freud découvre qu'il y a une résistance du sujet à associer et ce, malgré, l'insistance du médecin. C'est à cette résistance que Freud va s'intéresser. Selon lui, cette résistance est synonyme de savoir inconscient, savoir insu au sujet. Dans cette résistance à se remémorer et l'insistance du symptôme réside le plus particulier du sujet.

« En ce qui concerne la musique je comprends qu'il n'est pas spécialement attiré. Je lui propose que nous écoutions ensemble quelques morceaux. Michel réagit un peu à une musique de rythme africain. A ma demande, il fait un dessin et il choisit de se dessiner (mais seul le haut du corps apparaît, ce qui donne l'impression qu'il est comme coupé en deux.) »

Ce détail clinique pourrait être précisé pour entendre le rapport au corps de l'enfant. S'ensuit une description chronologique des séances.

« A la séance suivante, je l'invite à explorer les instruments de musique. Michel montre là son inhibition. Il prend très peu d'initiatives, semble tout attendre de moi, reste dans une attitude très dépendante. À la troisième séance, je lui propose un dialogue sonore sur un grand tambour, assis, l'un en face de l'autre, avec la conga entre nous. Je lui dis que nous pourrions essayer de se parler avec les sons du tambour. Michel, d'abord, hésitant se prend au jeu, il devient même bavard ! Il hausse le volume sonore et se lance dans un long dialogue, avec des passages très assurés. À la fin de cette improvisation qui a duré quinze minutes, je lui demande ce que l'on s'est dit. Je suis alors surprise de la rapidité et de l'assurance de sa réponse : Michel reproduit ainsi verbalement tout un dialogue, ses questions, mes réponses, et le tout avec une assurance inaccoutumée. Voici les quelques bribes qu'il m'en reste : « Je t'ai dit tais-toi, arrête de faire du bruit, va nous faire tes devoirs, enlève tes affaires, pourquoi tu fais ça et tu m'as répondu je comprends. » J'étais sous le choc de cette tirade. »

Qu'est-ce que cette tirade ? Les mots que Michel entend chez lui ? De sa mère ? De son père ? La manière de rapporter ne laisse pas entendre l'énonciation du sujet, y en-a-t-il une ? L'inhibition est-elle névrotique ? Le souvenir est-il refoulé ?

« Michel semblait y avoir déversé toute la pression qu'il ressentait dans son entourage. Cela faisait écho, pour moi, à tout ce qui avait été mis en place pour l'aider, le débarrasser de son problème. » L'énurésie est-elle un problème pour lui ? Aussi, les coordonnées inconscientes du symptôme ne sont pas entendues. Enfin, s'agit-il de se débarrasser du problème si rapidement ? Il existe une inertie du symptôme, une butée à l'interprétation, une résistance du patient à voir disparaître son symptôme. En effet, la recherche du plaisir n'est pas le but du fonctionnement psychique : il y a un au-delà du principe de plaisir, il existe une compulsion à la répétition en lien avec la pulsion. Freud décrit un dualisme pulsionnel. La résistance du symptôme traduit le fait que le symptôme procure une satisfaction substitutive à celle qui n'a pas eu lieu du fait du refoulement. L'expression de satisfaction à propos du symptôme est à relier à l'hypothèse d'un

besoin de punition présent en l'homme, qui se manifeste par le sentiment inconscient de culpabilité.

L'idée de satisfaction aussi contenue dans le symptôme renvoie à celle de bénéfice, le symptôme procure un gain en évitant le conflit et diminuant la tension psychique, ce qui explique pourquoi un sujet s'accroche à son symptôme. Ce qui fait la particularité de chacun est son symptôme. En effet, la réponse à une construction délirante, des actes de vérifications, une phobie sont des réponses à ce qui ne va pas, à ce qui cloche. Le symptôme est donc à la fois ce qui encombre un sujet mais aussi sa réponse au trop qui l'envahit. Il existe un attachement du sujet au symptôme et souligne le fait que le sujet est impliqué dans son symptôme via la part de jouissance. Cette logique-là se distingue de la conclusion de la musicothérapeute qui vise le bien-être thérapeutique et fait taire l'angoisse.

« Nous avons alors pu faire le point, car Michel a pu me dire qu'il préférerait aller à la piscine plutôt qu'aux séances de musicothérapie. C'était là un beau résultat thérapeutique ! » En quoi et pour qui cette demande a-t-elle un effet thérapeutique ?

« La difficulté fut de faire accepter la décision à Madame N. Je n'ai pas eu de nouvelles de Michel par la suite mais j'ai imaginé que cette prise de position avait aussi pu avoir quelques effets sur son énurésie.<sup>270</sup> » Les coordonnées de la demande de la mère ne sont pas précisées, qu'est-ce qui est difficile pour elle ?

É. Lecourt présente le cas de Béatrice, trente-cinq ans, qui vient consulter pour grave dépression et qui a été hospitalisée plusieurs fois. Le diagnostic de dépression mériterait d'être précisé. Elle veut essayer la musicothérapie même si elle montre peu d'intérêt pour les musiques elles-mêmes. Elle ne supporte pas la coupure entre deux morceaux de musique, elle veut de la musique en continu. A la fin de la première séance, Béatrice, sur le pas de la porte, rote bruyamment ; devant mon étonnement, elle ajoute : « Cela fait du bien ! » Il en sera de même pour toutes les séances suivantes, elle sera parfois même au bord du vomissement...

Cherchant « à se guider sur un prétendu contact éprouvé de la réalité du sujet, [...] qui exclut tout contact réel,<sup>271</sup> » É. Lecourt propose son interprétation sans préciser les énoncés du sujet : « la patiente absorbe la musique comme un lait maternel. La musique est substance, non encore différenciée du rapport corporel au thérapeute. Nous sommes là dans une situation très régressive. Le jour où Béatrice portera attention et intérêt à la musique auditionnée, ce sera le

---

<sup>270</sup> Lecourt É., *op.cit.*, 2019, p. 15.

<sup>271</sup> Lacan J., *op.cit.*, p. 252.

signe d'une belle avancée thérapeutique.<sup>272</sup> » La lecture par la psychanalyse lacanienne est tout autre. Sans indications plus précises, nous pouvons faire l'hypothèse que cette patiente n'est pas « différenciée du corps de l'autre, » elle n'est séparée de l'Autre, la coupure suscite alors l'angoisse, le rot vient-il boucher l'angoisse de séparation ? Ce rot évoque l'indication de Lacan : « Nous ne savons pas ce qu'est que d'être vivant, sinon seulement ceci qu'un corps, cela se jouit.<sup>273</sup> » Non lu dans sa dimension de jouissance, pour E. Lecourt, le rot provoqué est inclus dans le contre-transfert telle une projection sur le musicothérapeute. Posant la clinique d'emblée dans le moment de conclure et en situant le corps dans un ordre imaginaire au temps du premier Lacan qui laissait le corps circuler dans une relation imaginaire, a et a', E. Lecourt a l'idée que viser l'allègement ou la disparition de ce rot aura effet de bénéfice thérapeutique. Pourtant, ce discours se rappelle à celui des thérapies cognitivo-comportementales excluant la subjectivité, l'inconscient et par conséquent la dimension éthique. Là où la psychanalyse permet de dégager le sujet de sa dépendance à l'objet *a* qui oriente sa jouissance ; E. Lecourt réoriente l'attention et l'intérêt de cette patiente. Là où l'orientation analytique vise à délier le sujet de son symptôme, de son moi, la musicothérapie relie la personnalité et le discours conscient. En déplaçant la fonction du signifiant et de la jouissance freudienne, Lacan donne un autre statut au signifiant en rapport au corps. Le signifiant détermine la jouissance de l'être et entretient le principe de plaisir qui a besoin du signifiant et de la parole.

Édith Lecourt a travaillé sur l'analyse de la structure musicale et son analogie avec la structure psychique comme si la réalité s'inscrivait comme telle dans le psychique. A l'instar des neuromusicothérapeutes cités, en parlant de la formation musicale en tant que reflet du mode de relation choisi, elle écrit : « (...) L'axe de toute psychothérapie étant la relation, on peut utiliser le paramètre de la formation, du groupe musical impliqué. Une œuvre pour quatuor ou une symphonie illustre deux types de relations bien différentes, celle intime du petit groupe, et celle de l'anonymat du grand groupe. Avec le concerto, c'est le soliste confronté à l'ensemble.<sup>274</sup> » Aussi, elle lie la polyphonie à la dimension groupale du psychisme<sup>275</sup> » et elle montre à travers l'analyse d'un motet écrit entre le X<sup>IV</sup>e et le X<sup>V</sup>e siècle, intitulé *Pucelete belle et avenant* que « la structure polyphonique peut exprimer la réalité psychique d'un même individu grâce à cette possibilité d'exprimer ses différents affects, pulsions et pensées

---

<sup>272</sup> Lecourt É., *op.cit.*, 2010, p. 62.

<sup>273</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XX, *Encore*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>274</sup> Lecourt É., *Découvrir la musicothérapie*, Éditions Eyrolles, 2005, p. 108.

<sup>275</sup> Lecourt É., *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*, L'harmattan, Paris, 1994, p. 17-26.

simultanément.<sup>276</sup> » Pourtant, comment cette superposition peut-elle permettre de rencontrer la souffrance du patient ? Partant de l'indication de Lacan selon laquelle : « La structure du langage comporte deux versants, le versant du signe et le versant du *sens*. La psychanalyse se situe sur le versant du signe, alors que la psychothérapie se situe sur le versant du *sens*.<sup>277</sup> » Lacan, en suivant Freud, présente dans un premier temps le symptôme comme ce qui ne cesse pas de s'empêcher de pouvoir penser, faire, ressentir dans sa tête, dans son corps, ce qui perturbe la relation à l'autre. Mais ce symptôme est une solution pour chaque être parlant dont l'inconscient le détermine à son insu. Dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*<sup>278</sup>, le symptôme est la métaphore du trauma, elle rend compte de l'enveloppe formelle par la substitution signifiante qu'elle comporte. J.-A. Miller a montré comment le symptôme comporte un versant *sinn*, effet de sens, et un versant *bedeutung*, dénotation, qui concerne la relation au réel. Lacan, dans *Télévision*, noue les deux dimensions du sens et de la jouissance quand il écrit à propos des chaînes signifiantes que « ces chaînes ne sont pas de sens mais de jouis-sens, à écrire comme vous voulez conformément à l'équivoque qui fait la loi du signifiant.<sup>279</sup> » Cette équivoque dans son rapport au réel n'est pas entendue par la musicothérapeute dans le cas qui suit.

« Sylvie, vingt-cinq ans, infirmière, est adressée par le psychiatre pour des difficultés d'écoute dans le travail d'équipe et avec les patients. Or, elle n'avait pas de problème d'audition. Elle désirait d'ailleurs aussi se spécialiser en musicothérapie. Depuis son enfance, elle jouait dans la fanfare du bourg. Son instrument était la trompette. La question se posait donc de savoir si cette difficulté d'écoute ne se trouvait pas dans sa pratique musicale. Nous lui avons demandé comment elle jouait dans cet ensemble ? La réponse fut qu'elle n'entendait pas les autres instrumentistes mais se repérait en suivant très précisément la partition, en comptant très précisément le rythme. Cette surdité relationnelle était donc très étonnante et intéressante. Qu'est-ce qui pouvait expliquer cette difficulté ?

Les entretiens successifs permirent de remonter à la situation familiale : Sylvie faisait partie d'une famille nombreuse, elle était la plus jeune de six enfants. Cette fratrie était très bruyante à la maison, mais Sylvie, elle, restait toujours très discrète. Elle suivait les autres. Elle n'avait pas le sentiment de s'exprimer, elle avait l'impression qu'elle ne pouvait pas se faire entendre dans cet ensemble. Elle n'avait pas pu développer son individualité, prise dans la masse, en quelque sorte. Elle n'avait pas de voix personnelle, elle empruntait celle du groupe. Pourtant, elle avait tenté de se faire entendre par le choix de la trompette, instrument particulièrement bruyant ! Mais l'instrument n'avait pas réglé le problème et elle retrouvait maintenant cette difficulté dans son travail, avec les patients et ses collègues ; là, elle reproduisait ce fonctionnement en voix de groupe, sans individualiser l'écoute de l'autre, sans savoir se faire entendre

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>277</sup> Naveau P., *La psychanalyse appliquée au symptôme : enjeux et problèmes*, <https://wapol.org/ornicar/articles/223nav.htm>, 2002.

<sup>278</sup> Lacan J., *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, 1957, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493.

<sup>279</sup> Lacan J., *Télévision*, *Autres Écrits*, *op.cit.*, p. 517.

pour elle-même. De même, dans l'ensemble musical, elle n'avait pas de problème en s'accrochant au groupe, par l'intermédiaire de la partition. En revanche, dans les cours de musique en situation individuelle, son manque d'écoute se manifestait de façon très gênante.<sup>280</sup> »

Pour apporter une réponse à ce cas, la musicothérapeute se situe dans une position définie par Miller : « sa position propre est d'être le gardien de la réalité collective et, si l'on veut, son représentant, et spécialement, dans l'expérience, sous les espèces du bon sens.<sup>281</sup> » É. Lecourt conclut que « Sylvie devait faire un travail thérapeutique qui l'aiderait dans la mise en place d'un processus d'individuation. C'est en existant pour elle-même, en expérimentant le fait d'être écoutée, entendue, qu'elle pourrait ouvrir son écoute vers les autres, dans la musique, comme dans la parole.<sup>282</sup> » Pas une mince affaire que d'exister pour soi-même lorsque l'on sait avec Freud que le désir de l'être humain est un effet de la pulsion qui fonctionne au-delà du principe de plaisir. C'est en ce sens que la pulsion de mort inhérente à la vie ne permet pas de régulation homéostatique ni d'harmonie avec les autres. É. Lecourt outrepassa la dimension de l'angoisse qui s'entend dans cette présentation et malgré la trompette bruyante qui chercherait à se faire entendre, Sylvie manque d'individuation. En posant ce diagnostic, le musicothérapeute ferme la mise au travail en se centrant sur un objectif de rééducation normative. Quand bien même ce symptôme est touché et supprimé, il n'empêche pas qu'un autre se reforme sous une autre forme si les coordonnées fantasmatiques ne sont pas repérées par le sujet.

Inversons le dispositif pour repérer s'il est possible de desserrer les identifications. En accueillant la parole du sujet via ses dits quant à son rapport à l'autre, ses frères et ses sœurs, ses collègues, les patients, nous pourrions entendre ses solutions pour supporter ce qui la fait souffrir. La façon dont chacun, sur un mode singulier, va condenser et penser ce qui lui arrive, son symptôme est ce qui donne à l'inconscient son armature signifiante. Ici, le processus analytique apparaît comme un traitement du narcissisme. La causalité symbolique, à laquelle Lacan ne cessera de se référer jusqu'à son tout dernier enseignement, met en avant la dimension de la parole et du langage en tant que, dans l'expérience analytique, le sujet relate des faits qui l'ont affecté et dont il vérifie les effets. J.-A. Miller parle « d'inventaire » car comme le disait Lacan, il y a une contingence des accidents de signifiants : « C'est par la marque de l'arbitraire propre à la lettre que s'explique l'extraordinaire contingence des accidents qui donnent à l'inconscient sa véritable figure.<sup>283</sup> » Nous sommes là au cœur du premier enseignement, acté

---

<sup>280</sup> Lecourt É., *op.cit.*, p. 95-96.

<sup>281</sup> Miller J.-A., *Cours Le lieu et le lien*. Troisième leçon du 29 novembre 2000.

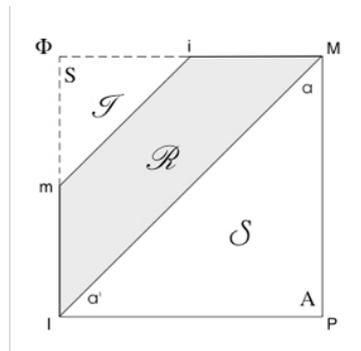
<sup>282</sup> Lecourt É., *Ibid.*, p. 96.

<sup>283</sup> Lacan J., *La psychanalyse et son enseignement*, Écrits, *op.cit.*, p. 448.

par le *Discours de Rome* en 1953 où Lacan évoque les nécessités et les contingences : « Soyons catégorique, il ne s'agit pas dans l'anamnèse psychanalytique de réalité, mais de vérité, parce que c'est l'effet d'une parole pleine de réordonner les contingences passées en leur donnant le sens des nécessités à venir.<sup>284</sup> »

Lacan vise un retour à Freud, il définit alors l'inconscient comme le discours de l'Autre là où le sujet loge sa condition. L'écriture lacanienne de la métaphore paternelle comme opération de substitution signifiante par laquelle le Nom-du-Père barre le désir de la mère et donne une signification au sujet constitue la signification. La coordination du père au phallus, en tant qu'il nomme le désir maternel et la castration, est reprise à Freud ici en termes signifiants. Lacan s'inscrit ici dans la logique œdipienne à savoir que la jouissance doit d'abord être refusée pour être permise, c'est la jouissance qui répond au Nom-du-Père au-delà de l'Œdipe. La jouissance est ici référée au langage en tant qu'il incarne la castration elle-même.

Lacan construit alors son schéma R en référence à l'Œdipe freudien et montre par son élaboration comment la métaphore paternelle et son effet de signification phallique est constitutive du sujet et conditionne son rapport à la réalité.



Dans le schéma, les sommets P et phi maintiennent les triangles du symbolique et de l'imaginaire, qui ensèrent la réalité. Nous écrivons sous la forme de l'implication P-phi cette métaphore qui permet à chacun de tenir dans son monde et dans le monde. Cette métaphore met de l'ordre, répartit les sexes, le sujet se trouve une place, à la fois dans l'imaginaire et le symbolique.

Pour Lacan, les symptômes sont toujours des accidents de signifiants, c'est pourquoi ils sont contingents. Ils ont des effets de sens métaphorique et se présentent sous la forme d'une fiction, en tant que « fiction de jouissance, » celle du roman familial par exemple. Or, cette vérité menteuse a structure de fiction par le fait même que l'être parlant en passe par le langage et la vérité n'est que mi-dire. La vérité est elle-même un mensonge. Si l'image est centrale quant à la cause imaginaire, le fantasme est l'effet majeur de la causalité symbolique en tant qu'il est « une entité imaginaire, mais articulé par le signifiant.<sup>285</sup> » Dans l'analyse, c'est le symptôme en tant que c'est ce qui ne cesse pas de s'écrire, et qui se répète à travers le déroulement de

<sup>284</sup> Lacan J., *Le discours de Rome*, op.cit., p. 215.

<sup>285</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Seuil, Paris, p. 54.

l'expérience jusqu'à ce que la quête de sens s'épuise. Ici, le symptôme est le symptôme comme vérité, c'est la formation de l'inconscient interprétable qui perturbe en effet et qui s'oppose au fonctionnement du savoir dans le réel. La satisfaction pulsionnelle est un des noms freudiens de jouissance. Donc ce n'est pas le symbole ou le symptôme qui se présente d'abord mais plutôt la jouissance. En cela, la visée est d'entériner la réalité collective en portant la suspicion de la croyance au symptôme, ce qui permet au sujet de mettre un peu de distance avec ce symptôme. Le hiatus reste toujours présent entre l'acte analytique et l'effet de guérison qui ne vient que de surcroît. Freud avançait déjà *la furor sanandi* pour justifier l'abstention thérapeutique en psychanalyse. Dans cette démarche, il ne s'agit pas de supprimer le symptôme mais de laisser place à la modestie pour laisser entendre dans une cure ce qu'il y a de plus réel pour l'inconscient.

### Conclusion du chapitre

Cette musicothérapie vise un certain idéal de la belle musique, agréable à l'oreille ; comme si l'idéal, I(A), pouvait recouvrir l'objet (a) et par conséquent, faire exister la musique comme Une, tel un terme qui ne s'interrogerait pas et ne se construirait pas pour chacun. Aussi, l'auteure fait consister l'idée que tout pourrait se dire, or il y a nécessairement un reste. La voix comme objet cause du désir est le reste lorsque tout est dit.

Selon Édith Lecourt, la musique est un objet de relation, de médiateur qui « pour le thérapeute ou pour le patient, est investie comme une distanciation (ne pas se trouver en face en face) ou, à l'autre extrême, comme un choix fusionnel (se comprendre sans les mots.) La thérapie engage un travail entre ces deux extrêmes.<sup>286</sup> » Dans cette définition, nous entendons la proposition de la psychothérapie à savoir de comprendre en racontant, expliquant, rationalisant et vouloir dire le bien puis rassembler et relier les fantasmes inconscients. Or, la plénitude est inaccessible puisque le langage fait perdre quelque chose à chaque sujet. La limite de cette approche thérapeutique est la recherche de la cohésion qui donne la toute-puissance au moi. Le thérapeute investit l'instrument ou l'écoute d'une œuvre ouvrant à la suggestion de son côté d'une part ce qui permet de alléger voire de supprimer le symptôme sans tenir compte des conséquences. Et d'autre part, l'accent, mis sur la méthode plutôt que le sujet, entraîne une distanciation tel un moyen d'éviter la rencontre, l'angoisse et le réel qu'elle peut provoquer. L'angoisse peut être

---

<sup>286</sup> Lecourt É., *op.cit.*, 2010, p. 61.

suscitée lorsque le thérapeute ne sait pas. C'est précisément la position du praticien orienté par la psychanalyse transmise déjà par Freud : celle du non-savoir, de ne pas savoir pour l'autre afin de laisser ouverte la chaîne des associations, que le sujet puisse savoir de lui-même et énonce le bien-dire.

Le matériel sonore emprunté, les sons, les bruits, les musiques visent à poser l'ordre, l'harmonie face au chaos selon É. Lecourt. Les patients parfois nommés clients, qu'elle reçoit trouve du réconfort, une satisfaction, un apaisement dans ces rencontres musicales. Pourtant, « l'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient.<sup>287</sup> » Il est possible d'envisager le symptôme non pas comme déficitaire ou dysfonctionnel mais à partir de sa fonction. Le symptôme se présente au sujet comme une énigme à déchiffrer, ce qui pourrait se formuler ainsi : que m'arrive-t-il ? Le symptôme revêt une signification pour le sujet que le praticien peut interpréter. Lacan énonce que : « le symptôme est constitué que quand le sujet s'en aperçoit.<sup>288</sup> » Il pense qu'il y a une cause à ce qui ne va pas et qu'il va pouvoir trouver cette cause en dépassant les mécanismes de défense qui « retiennent » ce qui ne va pas. Cette élaboration ne se construit pas avec la musicothérapie qui la recouvre.

---

<sup>287</sup> Lacan J., *Fonction et champ de la parole et du langage*, op.cit., p. 258.

<sup>288</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, p. 325.

## Conclusion de la première partie

Richard Wagner écrivait à sa façon dans un de ses écrits majeurs intitulé *Opéra et drame* publié en 1851 :

« La science nous a révélé l'organisme du langage, mais ce qu'elle nous montre est un organisme mort, que seule la nécessité intérieure du poète peut rappeler à la vie, en refermant les blessures que le scalpel de l'anatomiste a faites au corps de la langue, et en lui insufflant de l'air pour l'animer de mouvements naturels. Cet air, c'est la musique.<sup>289</sup> »

Nous ajoutons que cet air relève aussi de la pulsion dans son rapport à l'inconscient « comme pulsation temporelle.<sup>290</sup> » L'inconscient s'ouvre et se ferme en résonance aux bords pulsionnels du corps d'où la jouissance s'anime. L'inconscient tel que Freud le conçoit permet de distinguer deux niveaux de l'expérience. D'abord celui des traces de l'expérience, d'un souvenir, d'un organisme qui perçoit la réalité par les organes qui lui en donnent une image : « l'insertion du vivant dans la réalité qui est ce qu'il en imagine et qui peut se mesurer à la façon dont il réagit. » Un deuxième niveau se distingue, qui est celui du « lien du sujet à un discours d'où il peut être réprimé, c'est-à-dire ne pas savoir que ce discours l'implique. Le formidable tableau de l'amnésie dite d'identité, devrait ici être édifiant... l'énigme ne s'en distingue que mieux que le sujet n'y perde aucun bénéfice de l'appris.<sup>291</sup> »

Si la causalité n'est pas consciente ni naturelle ni sensée, c'est parce qu'elle est « logique<sup>292</sup> » c'est-à-dire qu'elle implique le langage et la jouissance : « ça rêve, ça rit, ça rate.<sup>293</sup> » É. Laurent le précise : « L'inconscient n'est pas trace d'un apprentissage, il est un jeu avec le signifiant manquant.<sup>294</sup> » Ces orientations, la neuromusicothérapie et la musicothérapie témoignent que sans enjeux éthiques, nous apercevons les conséquences du décrochage de la psychiatrie vers la scientification où la causalité psychique, le transfert voire le sujet sont éludés pour laisser place au savoir du praticien. Cette position est celle du psychiatre et psychanalyste Philippe André. Son hypothèse à propos de Robert Schumann :

« Il souffrait d'une personnalité de type névrotique marqué (cela, c'est son organisation psychique, l'essence même de sa personnalité), sur laquelle se sont greffées, à partir de 1844, les manifestations

---

<sup>289</sup> Looten C., Dans la tête de Richard Wagner, Archéologie d'un génie, Fayard, 2011, p. 540.

<sup>290</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>291</sup> Lacan J., *La méprise du sujet supposé savoir*, Autres écrits, *op.cit.*, p. 334.

<sup>292</sup> Lacan J., « *La psychanalyse vraie, et la fausse* » Autres écrits, *op.cit.*, p. 166.

<sup>293</sup> Lacan J., « *Place, origine et fin de mon enseignement*, » Mon enseignement, Paris, Seuil, 2002, p. 376.

<sup>294</sup> Laurent É., *Lost in cognition*, *op.cit.*, p. 43.

d'une paralysie générale. Ainsi nomme-t-on l'atteinte cérébrale tertiaire, due à une syphilis primaire qui entraîna sa mort prématurée.<sup>295</sup>»

Les manifestations d'une atteinte cérébrale d'un individu ne disent pourtant rien de sa position subjective. P. André ajoute :

« L'apparition de phrases musicales complexes, et même orchestrées, montre que s'aggrave la destruction de la conscience de Schumann. Les circuits de régulation de son cerveau sont débordés de toutes parts. Et le compositeur plonge alors dans un état onirique où la détérioration due à la paralysie générale, sans pouvoir ériger le moindre barrage, laisse émerger les dérivés les plus directs de l'inconscient.<sup>296</sup> »

Nous opposons que le cerveau n'est pas l'inconscient et vice versa : l'inconscient n'est pas le cerveau, il est ce que la mémoire oublie. C'est pourquoi, le savoir doit advenir du côté du sujet pour lui laisser une place dans l'humanité. Si nous ne plaçons la boussole ni dans le cerveau ni dans l'écoute musicale ni la pratique musicale, où se situe-t-elle pour nouer art et psychanalyse ? Dans la pratique orientée par la psychanalyse, comment accueillir un sujet et ses objets ? Pour l'artiste, quelle fonction peut avoir la composition ? Quel usage sert le choix de tel ou tel instrument ? Nous y avons partiellement répondu en indiquant que c'est par l'objet *a*. Pour avancer davantage dans une réponse, nous proposons le nouage possible entre l'art et la psychanalyse à partir de la fonction de la création musicale pour Robert Schumann, un sujet psychotique. Avec le Lacan psychiatre et structuraliste, nous savons que l'objet n'a pas le même statut dans la névrose et dans la psychose. Nous proposons donc de discuter le diagnostic de psychose qui se distingue de la névrose obsessionnelle à partir de la place de l'objet *a*.

A partir de la phrase de Schumann : « Moi qui suis facilement triste, et puis soudainement en plein bonheur, » P. André reconnaît « l'existence d'un caractère cyclothymique sans pourtant diagnostiquer une psychose bipolaire.<sup>297</sup> » En effet, les variations d'humeur n'ont pas « un caractère pathologique et les oscillations sont de faibles amplitudes.<sup>298</sup> » De plus, c'est finalement le propre de l'homme de passer de la gaîté à la tristesse et chacun doit s'en arranger : « Exilés de notre *phusis* maternelle, nous conservons notre vie durant un fond, un noyau de tristesse contre lequel réagissent nos états d'humeur expansive.<sup>299</sup> » L'auteur parle-t-il de sa propre nostalgie inhérente à la névrose ? Quand le sujet cède sur son désir pour la jouissance, il déprime ; c'est la dépression structurale du névrosé, version lâcheté morale. Ce sont les troubles de l'humeur pour la psychose lorsque cette cession va jusqu'au rejet de l'inconscient

---

<sup>295</sup> André P., *op.cit.*, p. 60.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 59.

et fait précisément que le sujet mélancolique n'est pas triste : les registres du vide et de la perplexité sont convoqués. Lorsque Schumann perd son père, sa sœur, son frère, il s'identifie à l'objet mort en restant silencieux, prostré et passif. C'est pourquoi, il s'effondre : l'objet fonctionne pour lui comme objet de jouissance avec lequel il se confond, et non comme objet cause du désir où la tristesse peut advenir. La composition permet à Schumann de remédier à cet état mélancolique. Dans les pas freudiens, Lacan affirme que l'inconscient est structuré comme un langage. Pour en rendre compte, Lacan fait valoir que la folie est une réponse du sujet, elle est une position du sujet de l'inconscient qui va se loger dans une structure à partir de son manque-à-être et de sa division ou non entraînée par l'entrée dans le langage. Une des réponses est la psychose et plus précisément la mélancolie.

## **DEUXIÈME PARTIE :**

**Lecture de la psychose entre la psychiatrie,  
la psychanalyse freudienne et la  
psychanalyse structurale lacanienne.**

**Illustration clinique : Robert Schumann**

## Introduction de la deuxième partie

L'enseignement de Lacan est susceptible d'apporter à la psychiatrie un éclairage clinique là où les échelles d'évaluation quantitative et les troubles dits cognitifs sont une boussole dans nombreux bureaux des hôpitaux psychiatriques français. C'est pourquoi nous souhaitons indiquer dans cette partie que reconnaître et classer les maladies mentales ne suffit pas à les déchiffrer pour un sujet dans sa singularité. Au-delà du déchiffrement qui peut conduire au sens et à la compréhension du symptôme, nous visons sa fonction et son usage pour un sujet.

La question des rapports existants entre la création et la psychose est vaste. Ce lien a engendré de nombreuses études. Ainsi, jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'idée répandue et qui s'entend aujourd'hui dans l'ouvrage de P. André, était celle qui attribuait aux œuvres des malades mentaux un caractère pathologique. Les productions artistiques des aliénés vont peu à peu s'inscrire dans le champ artistique officiel d'abord par le biais de publications de psychiatres puis par l'intermédiaire d'artistes d'avant-garde qui trouveront dans ces œuvres des voies d'explorations infinies. Les productions sont abordées, dans un premier temps, sous l'angle de la symptomatologie, une approche qui cherche à délimiter les paramètres de la folie par l'étude des œuvres des patients. Les psychiatres Marcel Réja (1873-1957)<sup>300</sup> en 1907 et Hans Prinzhorn (1886-1933)<sup>301</sup> en 1922 amènent à constater que ces productions artistiques sont à mi-chemin entre l'esthétique et le diagnostic. Réja voit dans la folie une régression phylogénétique qui dévoile le processus de création. En associant avec la théorie de la Gestalt, Prinzhorn développe une théorie voisine qui relève d'un vitalisme faisant de la décharge motrice le principe de l'expression.

Dans un second temps, les symbolistes, les expressionnistes et les surréalistes vont valoriser la folie voyant en elle un véritable ressort à leurs recherches plastiques. Ils partagent l'idée selon laquelle la folie est essentielle à la création artistique, chacun de ces groupes allant même s'en approprier une caractéristique spécifique tel que Dali développa, dans les années 1930, sa méthode dite « paranoïaque-critique. » Ainsi, la principale originalité de ce procédé tient à son association avec une forme de folie ou de dérèglement mental. La finalité fâcheuse de cette méthode a été tristement adoptée par les nazis qui ont rapproché l'art des fous à cet art dit « d'avant-garde » en exposant à Munich en 1937 sous le titre « L'art dégénéré. » Aujourd'hui,

---

<sup>300</sup> Réja M., *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Mercure de France, 1907.

<sup>301</sup> Prinzhorn H., *Expressions de la folie*, Gallimard, 1984.

certaines hôpitaux psychiatriques maintiennent les activités dites thérapeutiques de peinture et exposent les œuvres de certains patients notamment à l'hôpital Saint-Anne à Paris<sup>302</sup>.

Nous commencerons par présenter la causalité de la folie et les repères de la psychose dans le travail freudien. Avec la psychanalyse d'orientation lacanienne, nous proposons de dire en quoi la création a une fonction pour Robert Schumann en nous gardant de porter un jugement. Nous posons l'hypothèse diagnostique d'une psychose mélancolique. C'est pourquoi, nous commençons par déplier la construction freudienne de la psychose et son impasse. Puis, nous lirons le Lacan des années 1950 où la causalité des symptômes est purement psychique au sens où les maladies sont des maladies de la parole. Comment ce point de départ lacanien peut-il orienter la clinique psychiatrique ? Nous avancerons que la psychose, bien qu'elle ne réponde pas du refoulement, elle s'origine aussi du trou. La psychose est une position subjective, une insondable décision de l'être, dont le sujet va s'arranger au cours de son existence. Cet arrangement peut en passer par la création artistique. C'est pourquoi, la création a la fonction de répondre à un symptôme qui se lit dans une position subjective. Ces apports théoriques nous permettront de présenter ensuite les moments logiques de dénouage de Robert Schumann.

---

<sup>302</sup> [http://www.ch-sainte-anne.fr/Etablissement/Musee-MAHSA-Collection-Expositions-Sainte-Anne\\_](http://www.ch-sainte-anne.fr/Etablissement/Musee-MAHSA-Collection-Expositions-Sainte-Anne_)

# Chapitre 1 : La causalité de la folie

## Introduction du premier chapitre

Dans la même logique de ce qui précède, la folie peut être lu à partir de différents axes par la psychiatrie. Le symptôme médical perçu comme un signe que le médecin observe n'est pas le symptôme analytique. Le terme de symptôme vient du grec *symptomata* : accident, coïncidence. En médecine, ce terme est relatif aux troubles fonctionnels ou lésionnels qui perturbent ou détruisent l'homéostasie : l'équilibre entre le biologique et l'organique. Le regard du médecin transforme le symptôme en signe, le décrivant comme il se manifeste. Il regroupe les signes et en fait un diagnostic. Celui-ci conclut l'examen médical avec l'annonce de la thérapeutique et du pronostic éventuellement.

Le diagnostic psychiatrique est largement orienté aujourd'hui à partir du manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (publié par la Société Américaine de psychiatrie). Ce DSM un ouvrage qui permet de classer les maladies mentales selon une clinique du regard. Il catégorise des critères diagnostiques et des recherches statistiques des troubles mentaux spécifiques. La classification de la maladie est basée sur le rassemblement par analogie et la fréquence des troubles pour les différents cas. Le symptôme est un signe de maladie ou de dysfonctionnement que la psychiatrie vise à réduire également dans la psychose. Selon l'institut en santé mentale de Québec, qui est entendu sous la plume de P. André : « les troubles psychotiques comportent une série de troubles santé mentale graves définis par une perte de contact avec la réalité, des idées irrationnelles, de fausses perceptions et une inadaptation sociale du sujet. »

Depuis les années 1950, le DSM a évolué. De 1952 à 1968, dans les DSM I et II, se trouve la classification des maladies influencée par la psychiatrie classique et la psychopathologie psychanalytique ; elle suit la structuration névrose, psychose et perversion. En 1980, une rupture s'inscrit avec le DSM III. Le tournant élimine névrose et psychose au profit de troubles définissant les critères diagnostics quantitatifs. La fausseté du jugement, la conviction et la déviance par rapport à une norme culturelle sont les indices issus de la psychiatrie classique. Cette lecture de la clinique psychiatrique devenue pragmatique entraîne un flou quant au repérage de la mélancolie. Cette dernière se dissout dès lors dans la dépression et sa variété de troubles de l'humeur où prédomine le ralentissement moteur, les troubles du sommeil, la perte

de l'entrain, la fatigue, la baisse de l'appétit. Clinique du regard et de l'objectivation des troubles, les médicaments notamment l'Anafranil, vont dissoudre la spécificité psychiatrique des dépressions.

En 1994, le DSM IV propose 5 axes avec notamment les troubles de la personnalité et le retard mental. La logique qui vise une normalité débute. En 2000, le DSM IV est revisité. En 2013, au DSM V s'ajoute de plus en plus de troubles. L'état délirant est défini comme suit : « une croyance erronée fondée sur une déduction incorrecte concernant la réalité extérieure, fermement soutenue en dépit de l'opinion très généralement partagée et de tout ce qui constitue une preuve incontestable et évidente du contraire.<sup>303</sup> » Cette définition se rapporte à une perception consciente de ce que perçoit l'individu de son monde extérieur. Les troubles cités peuvent notamment révéler des symptômes de la vie quotidienne. Ces classifications évacuent la subjectivité, évite la conversation entre médecins et patients et réduisent ces-derniers à des résultats d'évaluation. Pour E. Laurent, le DSM « conduit à un évanouissement du réel de la maladie. Cela signe la mort du langage en tant que processus constant de conversation entre le patient et le thérapeute.<sup>304</sup> »

Ce DSM est dénoncé par certains psychiatres comme de la pseudo-science où des pathologies nouvelles deviennent inutiles et dangereuses. Elles seraient exploitées par des laboratoires pharmaceutiques pour des indications hasardeuses où l'intérêt commercial devient majeur voire néfaste ; notamment la prescription de neuroleptiques pour des troubles anxieux.

Afin de permettre au patient de dire quelques mots sur le phénomène, sur ce qu'il lui arrive, l'orientation par la psychanalyse donne une tout autre place au symptôme. Cet accueil de la demande évite « une position de défaut<sup>305</sup> » de l'individu qui vient en défaut dans l'ordre du monde mais restitue une place à un sujet qui souffre. Nous proposons de déplier comment Lacan concilie la causalité de la folie et sa signification dans l'après-coup des écrits freudiens.

## **I. La psychose selon S. Freud au premier enseignement de J. Lacan**

### **1. Les psychonévroses**

Freud s'oppose à la psychose comme une pensée magique, une pensée religieuse ou encore un traitement moral de la vie psychique. Ayant dégagé le refoulement au principe de la névrose, il tente de distinguer plus précisément névrose et psychose en cherchant un mécanisme spécifique

---

<sup>303</sup> <https://www.inicea.fr/etat-delirant-aigu-comprendre-le-trouble>.

<sup>304</sup> Laurent E., *Lost in cognition, op. cit.*, p. 58.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 60.

à la psychose, néanmoins sans parvenir à se détacher de cette conception du refoulement névrotique. Il crée alors une nouvelle entité clinique : les psychonévroses. Ce terme indique plutôt un groupement qu'une distinction entre névroses et psychoses, dont le flottement conceptuel se déduit en partie par l'état des classifications psychiatriques de l'époque. Comme le rappelle J.-C. Maleval, « à la suite de Cullen, Pinel et Feuchtersleben, jusqu'à une époque assez avancée du XIXe siècle, les psychoses ne sont pas situées en opposition aux névroses, mais en leur dépendance.<sup>306</sup> » Ce terme de psychonévrose est utilisé par Freud dans son article sur *Les psychonévroses de défense* en 1894, pour désigner, d'abord, une affection psychique différente des neurasthénies en général et, ensuite, des névroses actuelles, névrose d'angoisse et neurasthénie<sup>307</sup>. Il avance sa théorie sur la défense comme étiologie des troubles psychiques où la neurasthénie du groupe des hystéries est séparée, d'un côté, les hystéries ou névroses de défense, où il inclut les phobies et les représentations obsessionnelles, et d'un autre côté, la neurasthénie commune<sup>308</sup>.

Dans un deuxième temps, Freud sépare de la neurasthénie un complexe de symptômes qu'il désigne comme névrose d'angoisse et qui rappelle la symptomatologie de la phobie. C'est à ce repérage que se fit P. André lorsqu'il décrit les trois types de névroses « comme névrose de transfert » et la névrose d'angoisse où les défenses sont peu élaborées « puisqu'elle est un jaillissement primitif qui parasite le mode d'être<sup>309</sup> ». Cette première nosographie freudienne devient une tentative d'ordonner la neurasthénie, cet ensemble diversifié de symptômes qui évoque ce qui est appelé aujourd'hui stress, épuisement nerveux ou dépression. Cet ordonnancement se retrouve sous la plume d'André qui classe les névroses de la plus à la moins organisée et contraignante.

Freud essaie de « différencier de la neurasthénie authentique diverses pseudoneurasthénies.<sup>310</sup> » Il identifie aussi quelques phénomènes d'ordre intermittent ou périodique qu'il mettra « plutôt au compte de la mélancolie<sup>311</sup> » ; notamment « la représentation intolérable » comme la réalité psychique de la castration, derrière l'épreuve de séparation ou de mort, est rejetée selon « une espèce beaucoup plus énergique et efficace de défense<sup>312</sup> » que dans la névrose hystérique ou obsessionnelle. Freud n'a pas produit de véritable théorie de l'entrée dans la psychose, en 1922,

---

<sup>306</sup> Maleval J.-C., *Folies hystériques et psychoses dissociatives*, Bibliothèque scientifique Payot, 1991, p. 254.

<sup>307</sup> Freud S., « *La sexualité dans l'étiologie des névroses* » (1898), Œuvres complètes, III, 1894-1899, Paris, PUF, 1989, p. 234

<sup>308</sup> Freud S., « *Les psychonévroses de défense* », O.C., III, *op.cit.*, p. 15.

<sup>309</sup> André P., *op.cit.*, p. 122.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 13.

il écrit encore la paranoïa comme une psychonévrose ; et ne parvient pas à la distinguer de la névrose.

## 2. La perte de la réalité : l'impasse freudienne

En 1924, dans son article intitulé *Névrose et psychose*<sup>313</sup>, Freud cherche l'origine du conflit psychique entre les deux structures. Dans la névrose, le conflit est entre le moi et le ça. En effet, dans la névrose de transfert, le moi refuse la motion pulsionnelle du ça et il se protège par le refoulement d'où l'émergence du symptôme, comme formation de l'inconscient. Dans la psychose, le conflit émerge dans la relation entre le moi et le monde extérieur.

Freud repère que la perte de la réalité est possible dans la névrose et dans la psychose. C'est le mécanisme de réponse du sujet qui permet de distinguer la structure et le rapport au manque, au trou. Après avoir désigné l'ombilic du rêve en 1900<sup>314</sup> et écrit le cas de *l'Homme aux loups* en 1918, Freud reconnaît un trou dans le savoir inconscient du sujet. C'est à partir de ce trou qu'il élabore le concept de refoulement. Dans son texte sur le refoulement, il déploie le postulat selon lequel dans la névrose, il existe une représentation singulière, originairement refoulée, à laquelle est fixée la pulsion. Freud se demande quel est le mécanisme dans la psychose par lequel le moi et le monde extérieur se détachent. Freud reconnaît lui-même « ce sur quoi repose ce diagnostic n'est pas très clair. » Il repère que dans la névrose, le symptôme se déchiffre, il est une lecture de l'inconscient mais ne perçoit pas que dans la psychose, le symptôme est de l'ordre du phénomène qui ne se déchiffre pas.

Néanmoins, Freud doute que le refoulement névrotique soit à l'œuvre dans la schizophrénie. Il cherche à dégager un mécanisme spécifique à la psychose. Il emprunte alors le terme de déni, « la Verleugnung » et avance la forclusion : « la Verwerfung. » En 1894, il décrit une forme de défense plus efficace et plus énergétique que celle qui est à l'œuvre dans les phobies et les obsessions. Cette défense consiste « en ce que le moi rejette la représentation insupportable en même temps que son affect se comporte et comme si la représentation n'était jamais parvenue jusqu'au moi.<sup>315</sup> » Freud ne parvient pourtant pas à asseoir un statut théorique précis à ce dernier terme. Il possède la propriété de susciter une psychose, à l'occasion une confusion hallucinatoire. Il désigne soit un mécanisme pathogène qui provoquerait une confusion

---

<sup>313</sup> Freud S., « *Névrose et psychose*, » (1824) in *Névrose, psychose et perversion*, (1894-1924), PUF, 4<sup>ème</sup> édition, 1981.

<sup>314</sup> « Chaque rêve a au moins un point où il est insondable, en quelque sorte un ombilic par lequel il est en relation avec le non-connu. » Freud S., *L'interprétation des rêves*, Œuvres complètes, Tome IV, Paris PUF, 2003, p. 146.

<sup>315</sup> Freud S., *Sur les psychonévroses de défense*, (1894) in *op.cit.*, p. 12.

hallucinoire, une courte hallucination, soit un processus structurant à l'origine de la conscience morale. La « Verwerfung » reste à l'état d'ébauche, elle ne retient pas l'attention des post-freudiens. C'est dans ce flou conceptuel que Vetroff-Muller et André élaborent leur diagnostic. En avançant la névrose, Vetroff-Muller a l'idée que les symptômes ont une valeur défensive contre l'angoisse suscitée par le complexe d'Œdipe : « Schumann [...] devait en bon œdipien, aspirer arriver à l'idée de talents d'écrivain avec lui, à moins d'y renoncer sous le poids d'une culpabilité qui aurait justifié qu'il abandonne plus tard le langage verbal. Mais les apparences sont trompeuses et ce n'est pas cela qui a mené Schumann à la confusion et au silence.<sup>316</sup> » Selon P. André, si Schumann devait faire un choix, il s'opposerait à sa mère donc sa solution est de fuir : « Ce type de comportement au cours duquel Schumann, soumis à un mode d'être marqué par une insécurité existentielle, ne parvient à se décider, sera une conduite qui se répétera<sup>317</sup> ». Le choix engage la responsabilité subjective toujours délicate à assumer pour Schumann puisqu'elle appelle le vide symbolique.

Lacan dégage la Verwerfung de la littérature freudienne pour asseoir sa théorie sur la psychose et répondre à Freud qui, à la fin de son parcours, en 1938, écrivait : « Nous constatons qu'il faut renoncer à essayer sur les psychosés notre méthode thérapeutique. Peut-être ce renoncement sera-t-il définitif, peut-être aussi n'est-il que provisoire et ne durera-t-il que jusqu'au moment où nous aurons découvert, pour ce genre de malades, une méthode plus satisfaisante.<sup>318</sup> » Aussi, le travail langagier comme tentative de guérison pour le schizophrène porte sur l'investissement du mot lui-même, en deçà des effets de chaîne, donc de sens. C'est pourquoi Freud a l'idée que la psychanalyse ne s'adresse pas au sujet psychotique. Il y a absence de transfert selon lui puisqu'il aurait absence de travail langagier. La libido est centrée sur le moi et non sur l'objet, ce qui rend impossible l'investissement nécessaire de l'Autre. Cette impasse freudienne est levée par les repérages de l'enseignement lacanien. Selon ce dernier, la Verwerfung est à l'origine du trou du sujet, du côté de la forclusion dont la conséquence est l'hallucination et le délire.

### 3. La Verwerfung

Lacan reprend et propose de traduire la Verwerfung par différents termes : le retranchement, l'expulsion, le rejet et enfin la forclusion. Cette Verwerfung rend compte d'un processus de non-symbolisation, équivalent de l'absence de la Behajung. Le refoulement est une dénégation

---

<sup>316</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 23.

<sup>317</sup> André P., *op.cit.*, p. 67.

<sup>318</sup> Freud S., *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 1966, p. 41.

qui implique la représentation d'une chose niée et donc l'existence d'une affirmation symbolique antérieure : la Bejahung. Le sujet introjecte ce qui est bon et expulse ce qui est mauvais, activité qui instaure un dedans et un dehors. Le sujet refuse ou attribue une propriété à une chose. Cette Bejahung instaure le refoulement originaire et participe à la structuration du sujet. Le sujet s'inscrit dans le langage et le refoulement fait retour via les formations de l'inconscient dont les rêves, les lapsus ou encore les actes manqués.

Dans *Les essais techniques de Freud*, Lacan établit l'équivalence entre la Verwerfung et la non-Bejahung : « une Verwerfung, un rejet sur le plan génital a toujours été pour lui comme s'il n'existait pas, littéralement. Ce rejet, nous avons été amenés à la situer au niveau de la non-Bejahung.<sup>319</sup> » Dans le Séminaire *Les psychoses*, Lacan différencie le refoulé et le forclos dans leur rapport au symbolique. Il n'y a pas de préalable nécessaire symbolique dans la Verwerfung : le mauvais est rejeté dans le réel et fait retour hors symbolisation. La carence du refoulement originaire ne provoque pas le rejet d'un signifiant du dedans primitif pour un dedans psychique. L'absence de Behajung produit une rupture de la réalité : « Partons de l'idée qu'un trou, une faille, un point de rupture dans la structure du monde extérieur, se trouve comblé par la pièce rapportée du fantasme psychotique.<sup>320</sup> » Ce fantasme-là se remplit de constructions imaginaires, elles deviennent prévalentes, le symbolique fait retour dans le réel. Ce retour peut s'inaugurer par l'hallucination que seul le sujet rencontre sans le perceptum qui capitonne le point de visée entre lui-même et le signifiant.

Lacan a sa théorie quant à la perception notamment dans son rapport avec l'hallucination. Il utilise trois mots latins pour la préciser : le percipiens est le sujet qui perçoit ; le perceptum : le perçu et le sensorium : les impressions reçues. Lacan expose sa thèse nouvelle sur la perception et les rapports entre sujet percevant, et ce qui est perçu par opposition à la phénoménologie. Pour Merleau-Ponty, le sujet percevant est responsable du perceptum car il en est l'agent et il pose la perspective d'un sujet unifiant. Si la perception, n'est pas dans la réalité, l'apparition d'un perceptum hallucinatoire est donc imputée au percipiens et le sujet est jugé incapable de faire une synthèse correcte des informations sensorielles.

Lacan inverse la démonstration : le perceptum a une portée causale et ses effets de division portent non pas sur un percipiens mais sur un sujet. Lacan interroge la structure linguistique du perceptum et il reconnaît à ce perceptum hallucinatoire, la voix par exemple, une objectivité. Il y a une primarité du perceptum dans la perception comme il y a une primarité du signifiant et

---

<sup>319</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre I, *Les essais techniques de S. Freud*, Seuil, Paris, p. 70.

<sup>320</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre III, *Les Psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 56.

le sujet est effet du signifiant. Le sujet subit les effets de la structure du perceptum et le perceptum auditif est un signifiant. Les hallucinations verbales ne sont pas sensorielles, un sourd peut très bien avoir des hallucinations. C'est pourquoi, Lacan passe du sujet de la connaissance au percipiens. Et les orifices pulsionnels sont corrélés à des objets qui les causent et localisent la jouissance alors chacun de « ces circuits définit un perceptum de jouissance qui divise le sujet et provoque une trace qui est une modalité du trou. » Avec le dernier enseignement, nous argumenterons que Schumann doit faire avec un faux trou, dès lors la jouissance non localisée laisse une ouverture sans cesse à refermer pour supporter le réel.

#### 4. Le trou dans le symbolique

Lacan situe la Verwerfung comme le manque d'un signifiant pour le sujet psychotique. « Il s'agit du rejet d'un signifiant primordial dans les ténèbres extérieures, signifiant qui manquera dès lors à ce niveau.<sup>321</sup> » Il complète son élaboration théorique dans sa *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud* en commentant le cas de l'Homme aux Loups. Ce patient, pour Freud, ne veut rien savoir de la castration, au sens du refoulement. Pour Lacan, ce qui est forclos, vorworfen, ne se retrouve pas dans l'histoire du sujet. Il s'agit d'une expulsion primaire, d'une expulsion hors du sujet. Cette expulsion différencie d'une part, la Verneinung, c'est-à-dire la dénégation qui est une conséquence de la Bejahung. D'autre part, la Verwerfung, dont la Bejahung est forclos. Par cette rupture symbolique, la castration apparaît pour l'Homme aux Loups dans le réel. Ce-dernier s'incarne dans le rêve. Lacan explique que la fixité du regard des loups, qui aussi celle du sujet, sur les branches de l'arbre est indélébile car la pulsion elle-même y est incorporée.

#### 5. Le signifiant du Nom-du-Père

Le Nom-du-Père est une invention propre à chacun afin de suppléer à la fonction paternelle. Le signifiant du Nom-du-Père est le signifiant qui « assure l'être du sujet en ses fondements qui clôt les interrogations angoissantes sur l'origine.<sup>322</sup> » Il assure l'assise du sujet, il se réfère au complexe d'Œdipe, dégagé par Freud notamment la fonction paternelle nécessaire à l'ordonnement symbolique pour régler le lien social : l'interdit de l'inceste et l'identité sexuelle. En effet, l'être humain éprouve la nécessité de chercher un élément extérieur pour s'assurer de la consistance du langage et de ses limites. Le complexe d'Œdipe est mis en logique

---

<sup>321</sup> Lacan J., *op.cit.*, p. 286.

<sup>322</sup> Maleval J.-C., *La logique du délire*, Masson, 2002, p. 106.

par Lacan, il insiste sur la fonction : dégager une structure qui unit le désir à la loi. C'est-à-dire que le Nom-du-Père est un signifiant qui porte l'interdit sur la jouissance primordiale générateur d'une culpabilité originelle. Le Nom-du-Père permet d'ordonner un univers de sens, sous lequel se range le monde des choses en instaurant des attaches entre signifiant et signifié. Lacan utilise l'image du point de capiton qui dans le matelas presse et cloue-en certains endroits le dessus et le dessous. Le capitonnage, décelable au moment du dernier mot de la phrase, le sens advient, constitue un effet du Nom-du-Père et donne une consistance à la chaîne signifiante et donc au sujet. Là, nous sommes à l'époque du primat du symbolique sur les autres instances. C'est la conception classique et symptomatique de la psychose qui pose le rejet d'un signifiant primordial, le Nom-du-Père est en position de cause.

Dans *La question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, Lacan écrit que « les effets ravageant de la figure paternelle s'observent avec une particulière fréquence dans les cas où le père a réellement la fonction de législateur.<sup>323</sup> » Notons que Lacan entend à ce moment de son enseignement, le père de la réalité, et non dans sa position signifiante. C'est également la manière dont C. Vetroff-Muller déplit sa clinique : « Si son père a consenti à ce qu'il s'approprie ce qui pour lui est le langage de puissance divine : la musique, il n'en est pas moins interdit en tant que le complexe œdipien enseigne qu'il faut renoncer à ce que possède un père, au risque, dans le cas contraire, de devoir subir son courroux, sa colère et son abandon ou de devoir assumer la culpabilité de cette transgression perverse qui menace de déborder pulsionnellement le sujet par excès de jouissance et d'en faire un psychotique.<sup>324</sup> » La psychose ne se transmet pas génétiquement, les réponses apportées par le sujet à la demande et au désir de l'autre sont à repérer. Les parents ne sont pas responsables de la structure psychique de leur enfant. La responsabilité ici n'est pas judiciaire mais subjective. Il ne s'agit pas de chercher le coupable. Il s'agit d'entendre la causalité psychique qui est à l'œuvre pour chaque sujet, s'il a cédé sur son désir ou non.

## II. Quelle causalité ?

La lecture du cogito cartésien faite par Foucault dans son ouvrage *L'histoire de la folie à l'âge classique*, relève que Descartes exclut la folie de celui qui doute : « on peut supposer qu'on rêve ... on ne peut en revanche supposer, même par la pensée qu'on est fou, car la folie justement est la condition d'impossibilité de la pensée.<sup>325</sup> » Or, Descartes exclut l'idée de ne

---

<sup>323</sup> Lacan J., *Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, 1958, in *Écrits*, Seuil, 1966, p. 579.

<sup>324</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 30.

<sup>325</sup> Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 57.

pas penser et de ne pas exister oubliant la position mélancolique qui peut pourtant se repérer dans le syndrome de Cotard où le sujet est immortel puisqu'il est déjà mort dans le temps et l'espace. En relisant Descartes, Lacan avance la formule dans *La logique du fantasme*, de « l'ego retourné » : le je pense devient je suis et introduit la négation : « je ne suis pas là où je pense et je ne pense pas là où je suis. »

### 1. La causalité est psychique

Les maladies rencontrées en psychiatrie relèvent-elle du psychique ou peut-on ramener la causalité à la neurologie ? Telle est une des questions qui a animé le débat entre Lacan et Ey sur la question de la causalité psychique. Henri Ey a formulé l'organodynamisme : la causalité en même temps psychique et organique. Lacan veut montrer que la folie ne relève pas d'un substrat organique. Comme le souligne C. Leguil<sup>326</sup>, être fou selon Lacan, ce n'est pas subir une désadaptation de la réalité, ni un manque de contrôle issu d'un échec de la synthèse des fonctions intellectuelles, ni un manque de jugement. Il ne s'agit pas non plus de suivre H. Ey qui énonce que la folie « c'est penser sa propre existence sur un mode qui rend possible à la fois la conquête de la liberté et le rapport à autrui. Être fou c'est se méconnaître tout en ayant la certitude de savoir ce que l'on est.<sup>327</sup>»

En effet, Lacan voit dans la conception organo-dynamique de la folie une impasse de la psychiatrie puisque H. Ey conçoit la causalité de folie comme organique en interprétant les travaux du neurologue Hughlings Jackson ; contribuant à son insu à perdre la psychiatrie dans la neurologie. Selon H. Ey, la psychose est faite de « la libération anarchique des instances sous-jacentes jusque-là disciplinées et réprimées, et maintenant intégrées à un niveau inférieur.<sup>328</sup> » La psychose est alors perçue comme un échec. S'en suit une régression de la conscience et du comportement qui altère la capacité de jugement et provoque des troubles mentaux. Dans la même logique, il décrit la mélancolie comme « cette horrible et noire catastrophe existentielle, cet abîme creusé dans la profondeur de l'être. »

Lacan entend dans le dynamisme de Ey la dimension organiciste de la folie. La causalité de la folie selon Ey est de l'ordre « d'une interaction moléculaire<sup>329</sup> », qui entraîne à penser la folie comme un phénomène déterminé par une loi de la physique. En lisant la folie de cette façon, la dimension singulière de la folie est supprimée puisqu'il considère le psychisme tel un organe

---

<sup>326</sup> Leguil C., *Sartre avec Lacan, Corrélation antinomique, liaison dangereuse*, Navarrin, le champ freudien, 2012.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>328</sup> Ey H., « *Principes d'une conception organo-dynamiste de la psychiatrie* », p. 170.

<sup>329</sup> Leguil C., *op.cit.*, p. 52.

d'adaptation à la réalité. Or, en quoi un malade qui ne reconnaît pas ses productions délirantes comme étant siennes serait une erreur de jugement, sans cette finalité adaptative ? Pour Lacan, la causalité de la folie n'est pas une erreur, elle tient à une croyance délirante dont le clinicien a à chercher la signification avec les signifiants du sujet. La croyance n'est pas une erreur, elle est porteuse d'une vérité sur son être. Lacan oppose à la causalité organique de la folie, « la causalité essentielle de la folie.<sup>330</sup> » Cette indication est le point de départ de distinction radicale entre les avancées de P. André, de C. Vetross-Muller et l'orientation que prend ce travail.

## 2. Le rapport du sujet au langage

Dix-sept ans après la mort de Schumann, son psychiatre F. Richarz a fait paraître dans le Journal de Cologne un article « où il voyait, comme cause la plus certaine du mal effroyable et réfractaire à tout traitement que présenta Schumann, le résultat d'une production cérébrale trop intense qui ne permettait pas à la substance du cerveau de se renouveler.<sup>331</sup> » Ce que P. André, incrédule, ramasse sous le signifiant « surmenage.<sup>332</sup> » Selon lui, Richarz a voulu « effacer les couleurs scandaleuses de la catastrophe.<sup>333</sup> » Il attribue à Clara Schumann « la falsification de son témoignage<sup>334</sup> » sous forme « de déni ou de dénégation » de ses propos quant aux symptômes de son mari. Enfin, il déplore les biographies de Schumann orientées par l'ouvrage écrit par sa fille Eugénie qui présente un père et un artiste « bien portant et sain d'esprit. » Le psychiatre lui reproche de parler peu « de la démence et du délire à la fin de sa vie<sup>335</sup> » de son père. Nous objectons avec Griesinger qui a décrit diverses formes de la douleur morale dans l'humeur de la mélancolie et son opposition à la démence. Selon lui, le délire vient comme une tentative d'explication de cet état.

Prenons une perspective logique. La folie est d'abord incarnée par un malade, un homme atteint dans son humanité par une souffrance. Dans son article *Propos sur la causalité psychique*, Lacan veut montrer que « la valeur humaine gît dans la folie.<sup>336</sup> » Il pose son choix conceptuel en distinguant la folie et la psychose. En employant le terme de folie, il veut traiter l'origine de la maladie mentale : « le phénomène de la folie n'est pas séparable du problème de la signification pour l'être en général, c'est-à-dire du langage pour l'homme.<sup>337</sup> » Lacan nous met sur la voie de la folie comme une affaire qui appartient à l'humain et non à une affaire médicale.

---

<sup>330</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, Écrits, le Seuil, 1966, p. 162.

<sup>331</sup> André P., *op.cit.*, p. 28.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>336</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, Écrits, le Seuil, 1966, p. 162.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 166.

Il indique que la folie est « un phénomène de la pensée<sup>338</sup> », la folie s'entend à partir du rapport de l'homme au langage, en tant que le langage détermine son être.

Lacan nous indique que la causalité essentielle de la folie s'entend à partir des identifications inconscientes du sujet selon un déterminisme psychique qu'il nomme « les effets psychiques du mode imaginaire<sup>339</sup> » et d'un choix injustifiable, contingent qui relève de la liberté du sujet. Le délire relève alors dans cette perspective d'une « insondable décision de l'être, » c'est-à-dire que « le choix du sujet n'est pas l'effet d'une causalité qui le précéderait. La décision de l'être est *causa sui*, cause d'elle-même.<sup>340</sup> » Pour le sujet paranoïaque, cette décision insondable conduit le sujet à se prendre pour ce qu'il est, sans médiation, ni recours à un autre. En affirmant que « le mot n'est pas le signe mais nœud de signification<sup>341</sup> », la décision ne relève pas d'un déterminisme naturel, elle est une expérience subjective qui ne se réduit pas à une adéquation ou une inadéquation à la réalité qui oriente le travail de P. André. « Il est certain que le jeune Schumann donne une image plus haute en couleur que l'adulte en proie à une détérioration psychique progressive.<sup>342</sup> » Philippe André se situe dans « la clinique du visible<sup>343</sup> » : les classifications en usage avant l'invention des neuroleptiques où les désordres mentaux sont basés sur des observations mais qui donnent peu de renseignements sur les causes.

« La maladie terminale de Schumann fut plutôt une maladie que l'on peut qualifier d'exogène (venue de l'extérieur), accidentelle d'une certaine façon, et non une affection psychiatrique commune (on peut entendre par là une perturbation invalidante de la personnalité qui s'est mise en place au cours des premières années de la vie).<sup>344</sup> » À la détérioration psychique et à cette perturbation invalidante, nous proposons que le délire ne soit pas une perte de sens quant à la réalité mais une modalité spécifique du sujet à la signification. Lacan y voit « une recherche des limites de la signification » où le sujet est perdu avec celle-ci. Le sujet a un rapport imaginaire à la signification, « le sujet parle de quelque chose qui lui a parlé<sup>345</sup> » sans assise symbolique.

La causalité de la folie ne se trouve donc pas dans le cerveau ni dans les vapeurs de la bile noire, mais là où elle se manifeste, c'est-à-dire dans le langage en tant que modalité par rapport à l'autre. La folie a une valeur humaine en tant qu'expérience de l'aliénation que constitue pour

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>340</sup> Leguil C., *op.cit.*, p. 60.

<sup>341</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, Écrits, le Seuil, 1966, p. 166.

<sup>342</sup> André P., *op.cit.*, p. 29.

<sup>343</sup> Foucault M., *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1962, p. 116.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>345</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre III, *Les psychoses*, *op.cit.*, p. 51.

chaque sujet la signification dans son rapport à l'autre. Cette signification est « vécue dans le registre du sens.<sup>346</sup>» L'écart entre le moi et l'être n'existe plus : « le moment de virage est ici donné par l'immédiateté de l'identification, et pour dire le mot, l'infatuation du sujet.<sup>347</sup>» Le caractère délirant de la croyance réside alors dans ce virage du sérieux à cette infatuation du moi qui mène le sujet à figer son être.

### 3. N'est pas fou qui veut

Lacan commence son enseignement en appui sur les repérages freudiens séparant en deux le champ des psychoses : les paranoïas et les paraphrénies qui correspondent au champ des schizophrénies. Lacan entre dans l'étude de la psychose par la paranoïa et le cas Aimée, objet de sa thèse soutenue en 1932 sous le titre *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Ce travail et la pratique auprès de patients hospitalisés l'amènent à dire, en s'opposant aux post-freudiens qui considèrent que la psychose est une possibilité que chacun peut rencontrer, « n'est pas fou qui veut. » Parce que la question de la vérité a un rapport à la signification, Lacan pose alors la folie comme un choix contingent du sujet quant à la signification de son être. La décision de devenir fou n'est pas de l'ordre d'un choix volontaire et conscient car la causalité reste inconsciente.

Le concept de « sujet » en psychanalyse et ses conditions, permet de suivre Lacan quant à son choix de structure entre psychose et névrose. Dans le séminaire *Les psychoses*, Lacan rend hommage à G. G. de Clérambault en relevant que la psychose est « anidéique » c'est-à-dire que les phénomènes manifestés ne sont « pas conformes à une suite des idées » qui seraient compréhensives. La psychose n'est « pas démence mais folie.<sup>348</sup>» Aussi, Lacan nous indique de « conserver la plus grande extension et la plus grande souplesse<sup>349</sup>» quant à la question diagnostique de la psychose.

À l'origine, il n'y a qu'un « sujet potentiel dans son ineffable existence. » Il entre dans le jeu comme sujet mort, mais c'est comme vivant qu'il joue sa partie, nous dit Lacan en 1959<sup>350</sup>. C'est le temps logique de la constitution imaginaire du sujet qui, des figures imaginaires, dont le sein, va donner la forme à ce qui constitue le moi. La triade imaginaire freudienne mère-enfant-phallus est une base nécessaire pour l'accrochage du symbolique sur le versant du Nom-du-Père. Ce futur sujet y est déjà actif. D'ailleurs, le cri comme le support de ce que Lacan,

---

<sup>346</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, op.cit., p. 166.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>348</sup> Lacan J., Le séminaire Livre III, *Les psychoses*, op.cit., p. 12.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>350</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in op.cit., p. 549.

dans *La direction de la cure*, désigne comme « cette plus ancienne demande dans laquelle se produit l'identification imaginaire, celle qui s'opère de la toute-puissance maternelle, à savoir celle qui non seulement suspend à l'appareil signifiant la satisfaction des besoins, mais qui les morcelle, les filtre, les modèle aux défilés de la structure du signifiant.<sup>351</sup> »

En effet, dès lors le sujet s'identifie au signifiant de l'interprétation maternelle, à ce signifiant qui fait accéder un signe du vivant aux statuts du besoin, puis de la demande. La clinique présentifie que le sujet peut en rester là, ce qui signifie qu'il peut se réduire et se fixer à cette « identification, quelle qu'elle soit, par quoi il a assumé le désir de la mère.<sup>352</sup> » Il peut donc en rester à cette interprétation maternelle, et réaliser ainsi le phallus qui manque à la mère. C'est la fonction du Nom-du-Père qui a pour tâche de détourner de l'enfant le Désir de la Mère. Lacan nous signale une part active du sujet : si la mère ne reconnaît pas, ne respecte pas cette fonction paternelle en celui qui en tient lieu de support, si en somme elle se satisfait de l'enfant pour combler son manque, le sujet peut faire le choix, insondable certes, mais éthique, du refus, donc de la forclusion du Nom-du-Père et de sa signification phallique corrélative. Refusant ainsi la logique introduite par cette fonction, soit celle de la métaphore paternelle et sa signification universelle névrotique, le sujet fait le choix du pire, dit Lacan, il choisit de traiter la jouissance, la chose, sans le père. Cela ne le met pas hors du champ du langage pour autant. En effet, le signifiant primordial vient de la mère et équivaut en quelque sorte à la langue maternelle, mais cela laisse pour le sujet le manque de l'organisateur de cette langue. Et surtout, c'est ce qui empêche la séparation entre le mot et la chose, le lien entre le signifiant et le signifié, ce qui mène le sujet hors-discours. Si la psychose est l'effet d'une forclusion, et si le sujet psychotique est celui qui rejette toute forme d'identification, alors cela implique nécessairement chez le psychotique l'invention et la création, là où le sujet névrosé se soutient de l'identification.

L'expérience de la folie est une expérience de la discontinuité. En refusant le réel de la folie, le praticien refuse aussi l'angoisse qu'elle suscite. L'écoute de certaines pièces de Schumann procure une certaine satisfaction, le désir d'en savoir plus a été aux balbutiements de ce travail. Il ne s'agit pas d'interpréter l'artiste ou l'œuvre dans « un souci positif, si ce n'est par passion ou par amour (transfert dirait la psychanalyse).<sup>353</sup> » Comme indiqué dans l'introduction, rappelons que l'objet de cette recherche se veut contemporain. Comment accueillir la création pour un sujet ? Quelle fonction peut-elle avoir ? En quoi, dans la mélancolie, l'objet peut hisser le sujet à un symbole qui le représente ?

---

<sup>351</sup> Lacan J., *La direction de la cure et les principes de son pouvoir*, in *Écrits*, *op.cit.*, p. 618.

<sup>352</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, *op.cit.*, p. 565.

<sup>353</sup> André P., *op.cit.*, p. 30.

En disant que la causalité de la folie est psychique, Lacan cherche à définir l'objet scientifique de la psychiatrie en la définissant comme ne relevant pas de l'élan vital et de l'esprit mais de l'être et de la contingence. En 1953, quelques années plus tard, ce n'est plus tant le psychiatre qui parle que le psychanalyste qui cherche à définir l'objet de la psychanalyse, à savoir l'inconscient.

#### 4. Le cas Schreber n'est pas Schumann

##### a. Le complexe d'Œdipe, imaginaire

Dans les pas freudiens, notamment en relisant le cas Schreber, Lacan situe le père comme déterminant dans la structuration du sujet. Si le père incarne la loi, des effets psychotisants sont possibles sur le sujet : « [...] rien de pire que le père qui profère la loi sur tout- pas de père éducateur surtout, mais plutôt en retrait sur tous les magistères.<sup>354</sup> » Plus tard dans son enseignement, Lacan précise que « n'importe qui atteint la fonction d'exception qu'a le père, on sait avec quel résultat, celui de sa Verwerfung, dans la plupart des cas dans la filiation qu'il engendre, avec le résultat psychotique que j'ai dénoncé.<sup>355</sup> » Pour Lacan cet effet psychotisant se produit dans la plupart des cas. La plupart ne vaut donc pas pour tous.

Dans la psychose, l'inconscient ne se construit pas comme dans la névrose. Le refoulement comme mécanisme princeps dans la névrose permet au sujet de ne rien savoir et d'aliéner son désir dans la demande de l'Autre. C'est le point de départ de la construction du complexe d'Œdipe freudien : Œdipe tue son père et épouse sa mère est un mythe où Œdipe ne sait pas ce qu'il est en train de faire.

Bien que cette construction soit vulgarisée et reprise par C. Vetroff-Muller du côté de la rivalité et de l'agressivité envers le parent de même sexe et l'amour envers le parent du sexe opposé, Freud ne construit pas sa théorie sur le sentiment. En relisant Freud, Lacan note qu'il a déjà l'idée du désir du sujet dans le rapport à l'Autre et au père. Lacan extrait le « il ne savait pas » qui permet de saisir le désir inconscient. Avec cette notion, Lacan franchit l'interprétation œdipienne et imaginaire avec le registre du symbolique.

##### b. La forclusion, symbolique

Quand le Nom-du-Père est appelé et qu'aucun signifiant ne se présente, la forclusion se fait jour, la psychose se déclenche. « Pour aller maintenant au principe de la forclusion du Nom-

---

<sup>354</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XXII, R. S. I, Leçon du 14 janvier 1975, in *Ornicar* ?, n° 3, p. 107.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 107.

du-Père, il faut admettre que le Nom-du-Père redouble à la place de l'Autre le signifiant lui-même du ternaire symbolique, en tant qu'il constitue la loi du signifiant.<sup>356</sup> » C'est le défaut du Nom-du-Père à la place de l'Autre qui ouvre un trou dans le signifié : « l'appel au Nom-du-Père forclus, moment, où se révèle la carence du signifiant lui-même n'a pour réponse qu'un trou.<sup>357</sup> » Désignant le déclenchement de la psychose, ce trou du symbolique, Lacan le note dans le schéma I par Po, à la place où se trouvait le triangle du symbolique dans le schéma R.

Ce schéma I est construit par transformation du schéma R, il donne la structure du sujet psychotique.

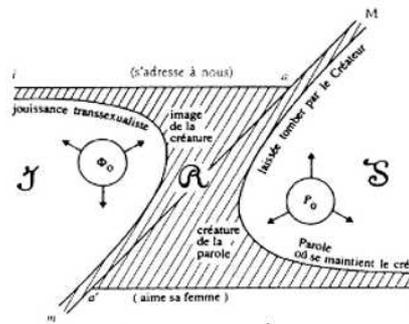


Figure 5 : Le schéma I

Lacan se base sur l'analyse du cas de Schreber, non pas au moment du déclenchement, mais « au terme du procès psychotique<sup>358</sup> » après la tentative de reconstruction par le délire. La forclusion du Nom-du-Père a pour effet logique que la métaphore paternelle n'opère pas, ce qui veut dire qu'il n'y a pas production de la signification phallique :

« Au point où (...) est appelé le Nom-du-Père, peut donc répondre dans l'Autre un pur et simple trou - c'est ce qu'il écrit Po -, lequel par la carence de l'effet métaphorique provoquera un trou correspondant à la place de la signification phallique.<sup>359</sup> »

Ce second trou, figuré dans le schéma I du côté de l'imaginaire, est noté Phi<sub>0</sub>. On voit donc qu'à ces deux schémas correspondent deux implications : si dans le cas de la névrose l'implication Phi<sub>0</sub> est ce qui fait l'assise du sujet et de son rapport au monde, l'implication Po - Phi<sub>0</sub> écrit le défaut dans la psychose. Phi est donc un effet de Po, c'est un effet dans l'imaginaire de l'absence d'un signifiant, c'est la béance dans l'imaginaire qui répond au défaut de la métaphore symbolique. Comme le souligne J.-A. Miller dans une conférence donnée à Bruxelles sur *Schizophrénie et paranoïa*, le corps schizophrénique est la conséquence du ratage de la métaphore paternelle : la fonction phallique met la jouissance hors-corps ; son absence est

<sup>356</sup> Lacan J., *Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in *Écrits*, Seuil, 1966, p. 578.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 558.

corrélative du retour dans le corps de la jouissance. Par rapport à cette jouissance pure et désarrimée dans la schizophrénie, le délire, dans la paranoïa, comporte au moins que la jouissance soit portée au champ de l'Autre. L'accent mis par Lacan à ce moment de son enseignement sur la détermination signifiante de la restitution imaginaire porte à conclure que le paranoïaque réussit là où le schizophrène échoue.

Dans ses *Mémoires*, Schreber témoigne d'une série de phénomènes qui ont trait à sa vision de la fin du monde pendant l'état aigu de sa maladie, ceux qui sont des touchant à l'identité et à l'image du corps : les « images d'hommes bâclés à la six-quatre-deux », les âmes, les « petits hommes », la conviction de sa propre mort. Le tableau de stupeur catatonique rapporté dans les certificats médicaux atteste de la solution que procurent ces phénomènes : d'être une femme et de subir l'éviration. Pour Lacan, cela relève d'une régression topique au stade du miroir, et ces tentatives de solutions imaginaires à l'élimination du phallus.

C. Vetroff-Muller associe un des phénomènes, « le meurtre d'âmes » avec le phénomène élémentaire de Schumann lorsqu'il demande à être interné car « on fouille dans son cerveau. » « L'illusion d'une transgression, d'un viol ou d'un assassinat d'âme localisé dans le cerveau serait une tentative d'envahissement de ce lieu par le pulsionnel démoniaque dont nous savons qu'il est de la sexualité refusée, placée sous le sceau de la tentation. Et, cet envahissement ordonné par une instance démoniaque surmoïque reviendrait à admettre une forme de castration.<sup>360</sup> » La libido qui ne trouve pas de satisfaction par voie génitale, se retrouverait ainsi flottante et sous une forme de retour du refoulé, tel un substitut d'une jouissance sexuelle manquante entre le sujet et l'autre. Or, nous déplierons plus précisément ensuite que Schumann est aux prises avec le réel du phénomène psychotique, qui n'est pas symbolisé, il en souffre malgré lui.

#### Conclusion du chapitre :

Concluons ce chapitre en indiquant qu'au moment où le Nom-du-Père est appelé, le trou advient dans le signifié. Pour compenser ce trou, qui provoque angoisse et perplexité, le sujet psychotique fait appel soit au signifiant par la construction d'un délire jusqu'à une éventuelle stabilisation entre signifiant et signifié soit à une invention ayant fonction de suppléance. Dans le *Séminaire livre III*, Lacan évoque le lien qui unit le délire au phénomène élémentaire, il utilise la métaphore de la plante à propos de la feuille et de ses nervures. En s'inscrivant dans une

---

<sup>360</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 266.

perspective structuraliste, il soutient que le phénomène élémentaire serait le noyau et le délire, l'enveloppe. En choisissant cette orientation, nous nous opposons à l'idée selon laquelle « la difficulté pour Schumann de s'inscrire dans l'ordre des noms dénote d'un déni du signifiant du nom-du-père et d'une tentative de se soustraire à sa définition en tant que sujet séparé, confronté à la loi interdictrice et limitative.<sup>361</sup> » Le déni n'est pas la forclusion. En termes pulsionnels, la structure psychotique montre que le sujet est aux prises avec l'objet et il peut par-là incarner l'objet lui-même. Aussi, en terme signifiant, la non-existence de l'Autre a pour conséquence une jouissance qui n'est plus interdite ainsi le dit Schumann : « La beauté est ma demeure, le cœur est mon univers et ma création. Je suis libre et infini, je crée, je suis immortel.<sup>362</sup> »

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>362</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 109.

## **Chapitre 2 :**

# **Robert Schumann, un artiste romantique**

Introduction du chapitre :

Ce trajet théorique nous permet d'illustrer à présent le repérage logique de la psychose pour Robert Schumann et d'opposer notre point de vue à celui des deux auteurs : Candice Vetroff-Muller et Philippe André. Leurs travaux sont le produit d'une réflexion qui cherche à illustrer le complexe d'Œdipe pour la première et pour le second à comprendre l'œuvre schumanienne par rapport à sa pathologie. Leur réflexion ne met pas en évidence la position subjective, elle est davantage orientée par une clinique post-freudienne, imaginaire qui met en avant les symptômes comme des troubles. Chacun se raconte des histoires, le sujet psychotique les éprouve. En passant à côté de cet éprouvé, ces auteurs font fi de la jouissance qui peut aussi mortifier.

En 2004, Candice Vetroff-Muller, psychologue, propose une vaste étude psychanalytique de Robert Schumann. Orientée par le roman freudien, réduit à l'inconscient familial, elle souhaite démontrer « la logique du cheminement de cet homme qui d'apparence normale, c'est-à-dire névrosé, a sournoisement effectué un glissement vers un monde ténébreux peuplé de lémures suppôts du diable et de Dieu ; acteurs privilégiés du délire qui a fait le lit de sa psychose [...]»<sup>363</sup> Pour démontrer son hypothèse, elle nous invite à nous « demander si Schumann a été inscrit dans un ordre des noms structurant, s'il a été différencié de sa mère, déterminé, s'il en a été l'objet de désir, lui donnant le sentiment de son importance, au risque de la culpabilité de venir en lieu et place d'un père qui pourrait le châtier ou l'abandonner, s'il s'est senti dépossédé de son pouvoir, quels ont été les rapports à son père réel puis à ceux de substitution, s'il a fait une régression ou une fixation à un stade, comment s'explique son vécu psychotique.»<sup>364</sup>

Son ouvrage s'achève sur les différentes catégories nosographiques dont Schumann aurait souffert en fonction des différents symptômes. L'auteur propose de reprendre « par ordre chronologique » afin « de trouver une cohérence à l'enchaînement des symptômes.»<sup>365</sup> Cette chronologie l'incite à postuler que « Robert Schumann ne se laisse enfermer dans aucune catégorie nosographique strictement définie. [...] Il est entré dans la spirale de l'hypocondrie,

---

<sup>363</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 10.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 239.

la névrose obsessionnelle, la paranoïa, la mélancolie, l'une relayant souvent l'autre dont elle se nourrit, à l'aube de la mort par suicide.<sup>366</sup> » Pour valider son hypothèse, C. Vetroff-Muller construit une boîte à outils dans laquelle elle y met des théories de divers courants analytiques dont Mélanie Klein, Sigmund Freud, Jacques Lacan ou encore Jacques Hassoun. Ce mélange théorique ne nous permet pas de « la comprendre et de la suivre<sup>367</sup> » comme elle nous le demande au début de son texte. Sous sa plume, l'interprétation des symptômes est imaginaire et conduit à faire de la psychanalyse une psychothérapie sensée, chronologique hors de toute logique subjective et sans « l'atemporalité de l'inconscient.<sup>368</sup> »

Les questions initiales du psychiatre sont :

« Quelle fut, d'abord, cette folie dont il souffrait ? Peut-on mettre des mots précis sur la maladie qui l'emporta ? Peut-on repérer dans quelle mesure son œuvre fut influencée par le processus morbide ? La création de cette œuvre eut-elle, en retour, une influence sur l'évolution de sa maladie ? Précipita-t-elle sa progression, aggravant l'intensité des symptômes, ou, à l'inverse parvient-elle à entraver sa marche ? Comment Schumann a-t-il pu créer avec autant de souffrance, de douleurs et de symptômes ?<sup>369</sup> »

Les symptômes ne sont pas nécessairement la conséquence d'un dysfonctionnement organique, c'est pourquoi le diagnostic de P. André se situe dans l'impasse freudienne en superposant la névrose et la psychose chez Schumann. Bien que le psychiatre repère des signes évident de folie chez Schumann, il parie sur la névrose phobique à composante obsessionnelle.

Nous mettons alors en perspective ces études en dépliant les réponses de Schumann aux différents débranchements vécus d'une façon logique au-delà d'une description psychobiographique. En présentant l'enfance et la jeunesse de Robert Schumann, plusieurs indices signent la forclusion ; le vide se comble par les signifiants-maîtres du père : la musique, la littérature et la nature. Ces signifiants, aussi ceux de l'époque, donnent une étoffe à Schumann, il tente de s'écrire un programme : devenir artiste. L'évolution en rapport à la musique est marquée d'un impératif absolu qui est commandé par l'objet et concerné par ce qui l'entoure et non par la loi symbolique. Alors qu'il vient de composer quelques pièces majeures, il écrit à sa future femme en mars 1838 déjà dans une rétrospection mélancolique<sup>370</sup> :

« Tout ce qui se passe dans le monde m'impressionne : la politique, la littérature, les hommes. Je réfléchis à tout cela, à ma manière, et mes pensées se font jour dans ma musique : c'est ce qui la rend parfois difficile à comprendre. Elle se rapporte à des intérêts éloignés, souvent importants, que m'inspirent les faits

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 239-240.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>368</sup> Freud S., *Œuvres complètes, Psychanalyse*, XIII, 1914-1915, PUF, 3<sup>ème</sup> édition corrigée, 2005, p. 9.

<sup>369</sup> André P., *op.cit.*, p. 21

<sup>370</sup> Binswanger L., *Mélancolie et manie*, PUF, édition française 2002, p. 32.

remarquables de mon temps et dont je voudrais qu'on retrouvât l'expression dans mes œuvres. [...] On ne doit pas trop s'absorber en soi-même et en ses propres intérêts, sous peine de perdre l'acuité de son regard sur le monde qui nous entoure. Il est si beau, si riche, si neuf, ce monde ! Si je m'étais répété cela plus tôt et plus souvent, j'aurais produit davantage et mieux.<sup>371</sup> »

Nous proposons un extrait du retable écrit par Schumann alors qu'il a dix-huit ans. Nous proposons d'avancer que telle la première séance d'une analyse, l'essentiel y est. Schumann annonce son dispositif : l'église, la nature, l'étranger, la mort : ce qui le concerne, ce que le questionne et ce qui l'angoisse.

« Retable :

Ils se rendirent dans le Dôme ; il était déjà tard dans la soirée ; le Dôme était sombre et silencieux ; dans le ciel, la lune luisait pâle et trouble. Les arcs et le vaisseau du Dôme se courbaient dans les hauteurs, comme sous l'effet d'une puissante magie et les vieilles images de saints contemplés froidement les murs. Minona se blottit peureusement contre Séléne, Gustave et le Prince suivirent ; Gustave s'assit tristement sur un banc d'église, le Prince s'appuyait à une croix. Minona et Séléne s'assirent sur les marches de l'autel ; elles demeuraient là depuis quelques minutes, en silence, lorsque, dans le haut de l'église, s'alluma une petite lumière et que l'on vit un homme illustre, dont les traits sombres et marqués par la douleur se dessinaient nettement ; il portait un grand manteau. Il inclina la tête devant une image de la Madone, accrochée non loin de lui ; puis, comme un visionnaire, il leva les yeux, appuya sa tête sur son bras gauche et contempla les voûtes hardies. De son autre bras, commença à sourdre un son pur et solitaire qui s'envola en planant comme un doux soupir de divinité. Tout était silencieux alentour, la lune s'était retirée derrière les nuages ; la lumière scintillait doucement et dessinait en grand sur le mur la silhouette de l'étranger. Les vieux vitraux gothiques ne recevaient que la lueur argentée de lune voilée par les nuages. Séléne souleva la tête vers les hauteurs, comme si elle cherchait d'où venait le son et où il s'éteignait ; à présent, venait d'autres sons, dont la sublime douleur était traversée de larmes, comme des accords angoissés de septième incertaine. Ils planaient et prenaient leur vol ainsi que des rivières du couchant et les cœurs nageaient à leur rencontre. Alors les ailes des âmes aimées se mirent à battre, les sons tremblants les suivaient et les lèvres s'unirent au cœur. Maintenant, les sons s'étaient interrompus, seuls les murs résonnaient encore sous le charme. L'étranger détacha son bras gauche de sa tête, sa chevelure sombre tomba et couvrit à demi son pâle visage de marbre.

Personne n'osait respirer ; les vitraux gémissaient dans ce silence comme s'ils s'irritaient que l'étranger se fut arrêté. Un seul son se mit alors à errer dans la nef, grave, doux, à peine perceptible, comme effrayé de son propre souffle ; d'autres vinrent, cela s'enfla, s'accrut, s'éleva et tout fut submergé de sons : les pierres, les statuts, les images saintes, s'animaient et sonnaient, tout s'enflammait de musique. Oh ! alors les cœurs effrayés s'enfuirent vers leurs larmes, les yeux débordent et le cœur parla ; car il pleure, oui ! les sons fondirent douloureusement comme un ange déchu, la plainte d'une innocence perdue. Et d'autres vinrent ; la lumière tremblait faiblement et menaçait de s'éteindre ; en bas, les flammes et les sons s'affaiblissaient, un seul son se faisait encore entendre, entrecoupé, comme dans le sommeil ; la

---

<sup>371</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 84.

lampe s'éteignit. La lune se dégagea des nuages dans la splendeur lumineuse d'un œil de Dieu, sombrement reflétée par les murs. Alors ce fut comme si le monde entier des sons se réveillait encore une fois. Un hymne éternel de Séraphin sonnait avec force et magnificence, les harpes de l'éternité accueillant les sons ; les âmes se connaissaient, les mains se tournaient vers la prière et les yeux se tournaient vers les sons invisibles, les cintres de l'église. Oh ! alors toi aussi Gustave, tu pleuras, tu sortis de l'église et, dehors, tu joignis les mains et t'écria : « oh ! vous, célestes plaintes des tombes d'une félicité endormie, dites-moi, dites pourquoi je pleure lorsque je vous entends ? » Les sons répondirent : « nous sommes les signes annonciateurs d'un monde que tu pleures et que jamais tu ne trouveras ici ; nous venons de l'Au-delà. » Gustave leur cria douloureusement : « oh vous, sons ! y-a-t-il donc une immortalité ? » Ils demeurèrent mués. L'étranger s'arrêta. >Encore un son, un autre, tout devient silencieux – la lune passa timidement – encore un accord dissonant et puis, plus rien ; les cœurs aspiraient ardemment au doux réconfort de la résolution, mais on n'entendit plus rien, tout resta muet. Sans mot dire, l'étranger se leva et, sans mot dire les quatre créatures humaines le suivirent. Gustave dit : « notre vie n'est rien d'autre qu'un accord irrésolu de septième, qui en porte en lui que des souhaits impossibles à exaucer et des espoirs insatiables.<sup>372</sup> »

## I. « Le choc musical<sup>373</sup> »

### 1. La constellation familiale

En dégageant quelques signes « d'originalité<sup>374</sup> », d'infatuation, nous infirmerons la thèse selon laquelle « les signes précurseurs de la folie chez l'enfant, l'adolescent et le jeune adulte Schumann semblent de toute façon peu valides.<sup>375</sup> »

Friedrich Gottlob Schumann, grand-père de Robert Schumann, exerce ses devoirs d'état consciencieusement : il enseigne ses enfants, il travaille au jardin, il aide à moissonner et à rentrer les foins. Il poursuit des études de théologie et devient pasteur puis archidiacre. Son épouse née Bohme a été fréquemment malade, sans que ses troubles fassent l'objet de la moindre indication. Ils ont cinq enfants dont l'aîné August Gottlob (1773-1826) père de Robert Schumann.

L'archidiacre souhaite pour son fils Auguste, une existence moins étroite matériellement et moins démunie que lui. Il lui fait faire des études dans l'arithmétique, les sciences naturelles et la comptabilité sans tenir compte des goûts de son fils. Dès l'âge de quinze ans, Auguste est mis en apprentissage chez un négociant de Ronneburg, il mène à partir de cette époque, une existence longtemps éprouvée, remplie d'obstacles, de chagrins et d'ennuis de toutes sortes,

---

<sup>372</sup> Stricker R., *op.cit*, p. 216.

<sup>373</sup> Cette expression est traduite de l'allemand, terme dans le texte non-trouvé parmi les documents traduits en français.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 30.

suite d'une vocation contrariée. Initié au commerce, Auguste refuse le travail et se plonge dans les livres. Ses auteurs de prédilections sont Young et Milton qui l'exaltent parfois jusqu'au délire. A force de lecture et d'écriture de romans, il part à Leipzig. Sans ressources, la réalisation de ses désirs est lente, de longues et pénibles luttes intellectuelles, d'où prend naissance une maladie de langueur, qui ne le quitte qu'à la mort. Après avoir changé plusieurs fois de patrons et de résidences, Auguste Schumann est poussé par le hasard chez un négociant de Leipzig, dont les cours universitaires étaient alors célèbres.

Dans l'intention de vivre de sa plume, Auguste Schumann entre en relation avec le libraire Heinse, de Zeitz, auquel il soumet ses travaux, mais celui-ci lui déconseille le projet. Nullement découragé par cet échec, il poursuit en continuant à mener une vie difficile. En effet, la misère le força à rentrer chez ses parents. Il y écrit un roman intitulé *Scènes de chevalerie et légendes monastiques* qu'il envoie à Heinse, lui demandant des conseils. Cette tentative ne lui apporte aucun encouragement pour ses efforts mais elle a un résultat favorable : Heinse lui propose de venir l'aider dans sa librairie. Auguste Schumann accepte volontiers cette proposition. Elle lui permet de trouver un nouveau moyen d'existence et l'occasion de se tenir au courant des nouvelles productions littéraires. Son séjour là-bas, à Zeitz, est l'occasion de rencontrer une première femme, la fille de son hôte. Heinse lui accordera la main de sa fille à condition qu'Auguste s'établisse comme commerçant matérialiste et sérieux en renonçant à la librairie qui rapporte peu.

Déçu, il se sépare alors de Heinse et se réfugie à nouveau dans la maison paternelle pour se consacrer à ses travaux littéraires qui pourraient lui apporter l'argent nécessaire pour son projet de mariage. En effet, le père de Johanna-Christiana Schnabel refuse le mariage avec Auguste Schumann, un simple commis de librairie. Il donne toutefois son consentement à la condition que le futur gendre s'établisse à son compte. Cette fois, il réussit, il réunit mille thalers. Il s'associe alors en 1795 avec un négociant de Ronneburg. Le pécule accumulé et satisfaisant pour Monsieur Schnabel, Auguste Schumann se marie, en 1797, avec Johanna-Christiana Schnabel, fille aînée d'Abraham Schnabel, chirurgien de la ville de Zeitz.

Sans céder sur son désir, quatre ans plus tard, il renonce à ce commerce et se consacre entièrement à la librairie. Il écrit alors différents ouvrages dont il est le propre éditeur. Le développement progressif de son activité le fait déménager dans une plus grande ville, Zwickau. Dans cette ville, il fonde avec son frère une maison de librairie, qui subsista jusqu'en 1840, sous la raison sociale : Schumann frères. A ce moment-là, les affaires prennent bonne tournure.

Il crée une édition de poche des classiques de toutes les nations, il fonde ensuite un journal, *le messenger des mines*. Il traduit des œuvres dont celles de Byron et Walter Scott.

Du côté maternel, le grand père de Robert Schumann est chirurgien. Nous disposons de peu de renseignements sur lui ainsi que sur son épouse et sur leurs enfants, excepté la mère de Robert Schumann. Elle était sujette à des crises anxieuses et traversait des périodes d'abattement, de tristesse et d'asthénie. Elle décrit dans sa correspondance ces crises au cours desquelles elle n'a goût à rien et se sent incapable d'efforts intellectuels. Elle écrit des poèmes, joue des mélodies au clavecin pour se divertir car pour elle, l'art n'est que futilité et ne permet pas de vivre. Johanna est décrite comme une mère exigeante et de santé fragile. Elle se présente comme « une femme toute simple, qui n'avait jamais voulu paraître que ce qu'elle était.<sup>376</sup> » Schumann lui adresse sa pièce *Papillons* op. 2, elle répond par une lettre dans laquelle nous entendons la pointe subjective mélancolique néanmoins encourageante pour son fils :

« Weisener m'a joué les Papillons sur ton ancien piano ; je ne puis me laisser guider que par mes impressions, car je ne comprends pas une seule note. Oh ! Certes, il y a dans ce morceau des choses qui m'ont fait monter les larmes aux yeux, mais c'est la fin surtout qui m'a plongée dans une grande, dans une profonde mélancolie. Ces accents qui s'éloignent, qui vont s'éteignant, sont l'image de la vieillesse : chaque année, un son expire, jusqu'au jour où l'on ne nous entendra plus. Heureux qui laisse derrière soi de longues résonances et lègue son pouvoir à des âmes d'élite. Puissent mes dernières heures être pareilles à ces lointains murmures...<sup>377</sup> »

Plus âgée que son mari de trois ans, elle lui survécut dix ans et meurt en 1836, âgée de 67 ans. Dans les dernières années de sa vie, elle tomba dans un état d'exaltation rêveuse et sentimentale, mêlée d'irritations soudaines et d'un penchant marqué pour la solitude. Le couple a eu quatre fils et une fille. Robert est le dernier, né à Zwickau le 8 juin 1810 alors que son père est âgé de 37 ans et sa mère de plus de 40.

Les trois aînés meurent jeunes : Julius du choléra en 1833, Édouard en 1839 et Charles en 1849. Robert gardera toujours des relations privilégiées avec leurs épouses, respectivement : Émilie, Thérèse et surtout Rosalie qu'il admire.

## 2. L'enfance

Robert Schumann passe les premières années de son enfance auprès de femmes : sa mère, sa sœur et sa marraine, Madame Ruppis. Elle est la femme du maire de Zwickau et amie intime de la famille. Elle prend soin de lui et l'accueille durant des semaines chez elle. Nous pouvons

---

<sup>376</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, op.cit., p. 31.

<sup>377</sup> Brion M., op. cit., p. 140.

supposer que le petit dernier fut dorloté et gâté par cette femme lorsqu'il écrit « mon éducation fut l'objet des soins les plus attentifs et de la plus vive tendresse.<sup>378</sup> » Sa mère le surnomme étonnement « lichter Punkt, mon point de lumière.<sup>379</sup> »

A six ans, Schumann est envoyé dans un pensionnat de l'archidiacre Doehner, qui tenait lieu d'école communale à Zwickau. Robert s'y lie avec un grand nombre d'enfants de son âge. Dans les jeux, Schumann prend la parole, le commandement des jeux de batailles, conduisant ses amis en petits soldats. Les autres se soumettent à la domination qu'il exerce, car il est apprécié de tous comme un camarade franc et généreux. Il poursuit ses classes élémentaires en participant aux cours de latin, grec et français. Il passe beaucoup de temps dans la librairie de son père, il y découvre le romantisme allemand littéraire.

Dès sa plus jeune enfance, Robert Schumann reçoit ses premières leçons de musique d'un organiste nommé Kuntsch, qui ne détecte chez le jeune musicien aucun génie particulier. Cependant, Schumann lui sera reconnaissant et gardera un souvenir affectueux dans les dernières années de sa vie pour lui. Dans une notice biographique publiée en 1848, dans *l'Allgemeine Musik Zeitung*, faite sur les indications du compositeur lui-même, on lit que :

« Le petit garçon, Robert, avait une inclinaison et une capacité toutes particulières pour dépeindre en sonorité, des sentiments, des traits caractéristiques. Il apparaît même qu'il se montrait capable de caractériser au piano, par certaines figures et progression, les diverses personnalités des camarades de jeu qui l'entouraient, de manière si précise et si comique, qu'ils poussaient de grands éclats de rire à constater la ressemblance de ses portraits.<sup>380</sup> »

Cet extrait nous semble significatif et précieux ; il atteste que Schumann possède, dès son enfance, un trait subjectif qui le distinguera des autres musiciens. Il ouvrira son art à de nouvelles voies, à reconnaître et à dégager en musique, son style. Il trouve un point d'où il est aimable pour l'autre.

Animé par la musique et la littérature, il trouvait dans la bibliothèque de son père les ressources riches et variées pour satisfaire ses nouveaux goûts, en compagnie de ses camarades Émile Flechsig et Roller. Flechsig partage l'enthousiasme de Schumann :

« Nous avons une occasion inespérée d'approfondir nos connaissances littéraires : la maison des Schumann était remplie de classiques, et nous avons la permission de nous approprier les exemplaires défraîchis. C'était de plus une joie exceptionnelle lorsque le vieil Auguste Schumann nous autorisait le

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>379</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 33

<sup>380</sup> Calvocoressi M. D., *Schumann*, Société des éditions Louis-Michaud, Paris, 1912, p. 7.

dimanche après-midi, à rester dans sa bibliothèque particulière, qu'il verrouillait soigneusement les autres jours, et dans laquelle il avait entassé le trésor classique de l'univers tout entier.<sup>381</sup> »

Robert Schumann fonde une société littéraire où des enfants de son âge discutent d'œuvres classiques et romantiques ; il écrit de petits essais, une dissertation sur l'art, des textes poétiques dans le style de Jean-Paul, tels les *Divers Écrits* signés sous le pseudonyme Robert de la Mulde ou encore *Soirées de juin et jours de juillet*. L'écriture de vers et de prose est sa première vocation, celle-ci a pour origine ses nombreuses et diverses lectures partiellement mises à disposition mais saisies par Schumann.

En 1819, Schumann a 9 ans, il assiste à un concert donné par le virtuose Ignace Moscheles (1794-1870). Celui-ci a mené une carrière de compositeur, de pianiste et de pédagogue dans l'Europe entière avec succès. Les multiples distinctions qu'il a reçu toute son existence le placent comme une figure majeure dans le monde musical de l'époque. Pour Schumann, ce concert est « le choc musical de son enfance. » A son retour, il demande à son père de lui offrir un piano, ce que ce-dernier fait en achetant un piano à queue sorti des ateliers du célèbre Streicher de Vienne. De cet acte, Auguste Schumann contribue à favoriser les dispositions que montrent son fils, il soutient son désir de s'engager dans l'art.

Ce que Candice Vetroff-Muller propose d'interpréter : « Nous pouvons apparemment conclure que le père de Schumann a incarné le langage verbal dont il a fait un instrument de création ; le verbe étant 'le phallus', la puissance lacanienne.<sup>382</sup> » Elle poursuit l'idée selon laquelle Schumann, une fois passé la période de latence, « veut faire la démonstration, pour son compte personnel et aux yeux des autres, de ses capacités, il veut vivre pleinement, développer ses facultés, séduire, conquérir. Il pressent que c'est dans la musique, [...], qu'il pourra partir à la conquête des femmes et des hommes. [...] C'est ce que l'on nomme « être et avoir le phallus » ; symbole de la puissance et de ce à quoi tout le monde voudrait atteindre ou posséder.<sup>383</sup> » Avec Lacan, nous proposons le phallus comme un signifiant du manque et du registre symbolique, qui n'est pas le symbole imaginaire. D'ailleurs, l'objet, comme la revue musicale, la partition, pour Schumann devient symbole pour le représenter. Si l'objet n'existe pas, Schumann est l'objet de l'Autre. Avant de pouvoir faire usage de la composition, Schumann trouve dans l'identification à d'autres artistes, notamment Moscheles ou encore Bach, une manière de faire.

---

<sup>381</sup> Blondet S., *Schumann*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999, p. 29.

<sup>382</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 23.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 61.

Moscheles demeure engagé dans un respect de la tradition, tout en s'intéressant aux évolutions artistiques et instrumentales de son temps. Il a l'idée de cette dualité entre le passé et le présent, il joue sur le plan stylistique un trait d'union entre l'héritage des anciens maîtres et les nouvelles aspirations romantiques. En 1861, il note dans son journal : « Une connaissance plus approfondie des œuvres de Bach ne peut qu'être profitable à l'art.<sup>384</sup> » Il s'appuie sur l'héritage du passé tout en restant ouvert à l'évolution musicale :

« La nouvelle manière obtient actuellement davantage de succès, et j'essaie de me placer au centre des deux écoles en ne reculant pas devant aucune difficulté, en ne méprisant pas les nouveaux effets et en cherchant à conserver le meilleur des traditions anciennes.<sup>385</sup> »

En parvenant à concilier deux mouvements de l'évolution de la musique, Moscheles a contribué à influencer les jeunes de son temps : Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms et Schumann. Son attachement aux structures classiques s'est heurté aux schémas plus inventifs de Schumann. En 1851, Moscheles écrit dans son journal à propos de la pièce de Schumann :

« Dans les *Scènes de la forêt* [1849] que j'ai jouées ces jours-ci, j'ai trouvé la forme trop esquissée. Je comprends très bien que, tel un bon poète, il ne veuille suggérer quelque chose et laisser l'imagination de son auditeur le soin de compléter le reste ; mais en musique, je préfère plus de précision, plus de construction dans la forme à cette rêverie singulière et sans plan apparent.<sup>386</sup>»

Dans *l'étude Bacchanale* op. 95 n°5, nous pouvons entendre les accords de *la lettre à Élise* de Beethoven et de nombreux accents schumanniens s'entendent dans l'étude n° 6 montrant d'une part son désir d'associer le style ancien et d'autre part, d'introduire son style.

Schumann souhaite s'engager de la même manière que Moscheles. En 1830, à 20 ans, il trouve une image sur laquelle s'appuyer : « Dans trois ou quatre ans, j'espère égaler Moscheles. [...] Je veux le prendre pour modèle en tout.<sup>387</sup> »

Plusieurs années plus tard, Schumann lui témoigne de son affection alors qu'il vient d'être nommé chef d'orchestre à Düsseldorf, le 20 novembre 1851 :

« Très honoré Maître, vous m'avez causé joie et honneur en me dédiant votre Sonate pour violoncelle ; vous réveillez en moi le souvenir de mes propres efforts auxquels vous avez pris une part si affectueuse. Lorsque, il y a plus de trente ans, à Carlsbad, complètement inconnu de vous, je conservais, comme une

---

<sup>384</sup> Mital X., *Moscheles et les styles du passé : l'accueil de la France*, in Musurgia, Analyse et pratiques musicales, Volume XX/2-3-4, sept 2014, p. 33.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 25.

relique, un billet de concert que vous aviez touché, aurais-je pu rêver qu'un maître si renommé m'honorerait jamais de la sorte ? Recevez-en mon plus profond remerciement !<sup>388</sup> »

### 3. Les débuts musicaux et les premiers débranchements

Auguste Schumann se procure peu à peu une riche collection des meilleures œuvres connues jusqu'alors pour le piano dans laquelle son fils trouve de quoi alimenter ses goûts d'artiste. Désormais, c'est à son instrument que Robert Schumann se confie le plus volontiers. A douze ans, il compose un psaume pour chant et orchestre. Au collège, il se fait remarquer par son talent musical : il fonde un orchestre avec ses camarades de classe. Par exemple, suite à la découverte de l'ouverture de Tigrane de Rhigini avec partie d'orchestre, Robert Schumann a l'idée d'exécuter ce morceau avec tous ses jeunes camarades. Il forme donc un orchestre avec deux violons, deux flûtes, une clarinette et deux cors. Lui, joue au piano les instruments manquants. Son père s'associe en achetant les pupitres pour les jeunes. Cet essai est suivi de plusieurs autres où les jeunes exécutent divers morceaux arrangés par Robert Schumann. Il met également en musique *Le 150<sup>e</sup> psaume pour chœur avec accompagnement*. Son père assiste à ses séances musicales qui se déroulent dans la maison familiale et à huis clos.

Robert Schumann découvre alors Haydn, Mozart et Beethoven ; d'ailleurs, « le vrai visage de l'artiste, à qui il aurait aimé ressembler était celui de Beethoven avec ses cheveux hirsutes au-dessus de sombres traits.<sup>389</sup> » A treize ans, il écrit vers et prose. Il écrit des portraits musicaux, des pastiches, des récits en musique. En 1824, il entre au lycée de Zwickau. Il travaille davantage du fait du champ plus vaste de ses études, mais il n'en reste pas moins son goût pour la littérature et la musique. Il poursuit ses études musicales et travaille. Il commence à se faire entendre comme pianiste dans des réunions assez nombreuses où il attire l'attention avec plaisir. Dans l'après-coup, Emil Fleschig (1808-1878), pasteur et librettiste, père du médecin de Schreber, Paul Fleschig, se demande dans ses mémoires :

« Qu'est-ce qui l'a conduit à sa fin malheureuse ? Robert, enfant était à l'école un élève ordinaire, plutôt rêveur et distrait. Très vite, il était dominé par la certitude absolue de devenir bientôt un homme célèbre<sup>390</sup> ; de quelle manière ? [...] Je me rappelle combien, dès sa petite enfance, il était hanté par une folle prédilection pour les hommes de génie qui se détruisent eux-mêmes dans leur création. Lord Byron, avec ses extravagances, représentait pour lui idéal élevé ; sa vie farouche, qui se déchiétait elle-même, lui apparaissait infiniment grande.<sup>391</sup> »

---

<sup>388</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 444.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>390</sup> Parfois traduit par « extraordinaire ».

<sup>391</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 210.

Robert Schumann grandit en se saisissant des signifiants de la famille : le chant, la musique, et la littérature. Jeune enfant, le petit Robert a montré des dispositions particulières pour le chant, et sa mère lui rappelait un jour, dans une lettre où les souvenirs lui sont revenus :

« Moi qui aie chanté si volontiers, si longtemps, je me réjouissais profondément en t’entendant chanter Belle Minka, je dois partir... d’un accent magnifique et avec un sentiment si juste de la mesure. Ainsi mon Robert chéri, la joie a été ton lot, et tes parents t’ont dû bien des heures joyeuses.<sup>392</sup> »

Les deux parents soutenaient la littérature et l’écriture par des activités que Schumann a rapidement pratiquées : écrire des poèmes, des nouvelles, lire. C’est par l’intérêt du père à la musique que Schumann s’y intéressera. Vetroff-Muller sépare les deux : « la création littéraire pour Auguste et la création musicale pour Johanna.<sup>393</sup> » A partir de cette distinction, elle pose Schumann dans l’Œdipe à devoir rivaliser avec son père sur l’écriture ou d’y renoncer, coupable en composant de la musique. Mais il s’opposerait à sa mère alors « le silence et le délire » deviennent la solution la plus acceptable. Cette démonstration montre une relation de rivalité entre deux petits autres, le moi du sujet et l’image de l’autre, le père. Or, d’une part, aucune indication de Schumann ne va dans ce sens ; d’autre part, en nous situant dans le symbolique, nous allons discuter ce discours moïque et imaginaire.

Faisant rapidement des progrès au piano, Robert Schumann se met bientôt à jouer hors de la maison familiale. Il se hasarde à jouer *Les variations de la marche* de Moschelès. Son père se montre soucieux du travail musical de son fils comme il lui écrit dans la lettre du 18 juillet 1824 :

« Il m’est beaucoup plus agréable d’apprendre par Édouard que tu n’es pas devenu oisif au point de négliger des études. Aussi, j’espère que tu n’as aucunement délaissé ton piano. [...] L’essentiel de ta lettre, n’est-ce pas ton profond désir de te rendre à Dresde, je ne suis pas hostile à ce projet sous la réserve que tu t’y rendras avec le maître Kuntsch.<sup>394</sup> »

Cet extrait et les actes posés indiquent le désir porté par le père à l’endroit de son fils, à devenir musicien. Sa femme n’est pas de cet avis. Peu enclin à la musique, elle souhaite une carrière où il doit gagner de l’argent. Contre l’avis de sa femme, le père pose un acte, il écrit à Carl Maria Von Weber (1786-1826) pour le prier de se charger de l’éducation musicale de son fils en 1825. Le maître allemand intéressé mais partant vivre en Angleterre pour faire jouer son opéra, décline cette demande. Il revient pourtant quelques semaines après son départ mais meurt subitement de la tuberculose en juin 1826. Schumann vit ce refus comme un laisser-

---

<sup>392</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 86.

<sup>393</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 23.

<sup>394</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 36.

tomber douloureux. Les premiers signes d'isolement apparaissent. Un an plus tard, sa sœur se suicide. Schumann témoigne de sa culpabilité qui se manifeste par un auto-reproche mélancolique quant au suicide :

« Moi qui ne remplis la maison des miens que de pénibles incertitudes sur mon avenir. Et alors, je vois une gracieuse femme, faite de jeunesse, me jeter un regard plus miséricordieux qu'irrité, et l'appelant de ce cher nom d'Émilie, je ne puis répondre à ce regard que par ces mots : Tu m'en veux ? Tu as raison, sois assurée cependant que je t'aime bien. »

Peu après son père meurt de la tuberculose. Dès lors, Schumann commence la rédaction de ses premiers écrits dans un journal intime : « N'est-ce pas déjà assez effroyable d'être privé d'un tel homme, poète aimable, fin humaniste, commerçant capable, et – si ce n'était assez – d'un père, qu'on ne cherche à oublier sa douleur en se divertissant, à être joyeux en bonne compagnie ?<sup>395</sup> »

Il commence également de longues promenades à pied, il s'isole davantage. Il écrit un premier roman, *La vie du chasseur* dont nous proposons un extrait qui laisse entendre les failles et les trouvailles pour faire avec sa position subjective :

« En vérité, cette année s'écoule pour moi comme un rêve. Mais je n'ai pas fait que rêver, j'ai aussi d'autre part, la sévère réalité. J'ai connu la perte de deux êtres chers ; l'un m'était le plus cher de tous pour toujours, et l'autre aussi pour toujours d'une certaine façon. J'ai maudit le destin. Mais maintenant que je puis méditer sur tout cela, j'embrasse toutes choses dans leur ensemble et je reconnais clairement que le Destin a bien fait ce qu'il fait. Je n'étais qu'une vague bouillonnante et je m'écriais : « Pourquoi faut-il justement que ce soit moi qui sois ainsi déchiré par la tempête ? » Mais la tempête se calma et les flots retrouvèrent peu à peu leur limpidité. Je vis alors que cette poussière qui recouvrait le sable lumineux avait été entraînée, et pourtant elle demeurait en suspens sur le sol lumineux. Des certitudes et des idées sur la vie prirent corps en moi ; je vis alors que j'étais devenu plus clair pour moi.<sup>396</sup> »

C. Vetroff-Muller semble faire référence à « l'affect qui correspond à la mélancolie est celui du deuil, c'est-à-dire le regret amer de l'objet perdu<sup>397</sup> » lorsqu'elle « ouvre une brève parenthèse pour rappeler qu'un décès tôt survenu, comme celui de son père, peut être ressenti comme étant un abandon qui suscite l'amertume.<sup>398</sup> » Avec la lecture lacanienne, nous proposons que la mort de son père laisse Schumann dans un premier moment de perplexité laissant entrevoir le vide, le *verworfen*, auquel il sera désormais confronté.

---

<sup>395</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 33

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>397</sup> Freud S., « Manuscrit G. », *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 93.

<sup>398</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 139.

Schumann veut se rendre à Dresde. Deux vocations incertaines s'imposent à lui : poète ou musicien, la nécessité d'un choix s'impose. Cependant, les jours passent dans l'indécision. Bien que la musique soit choisie, le dilemme, loin de tendre vers une solution, ne fera que s'obscurcir douloureusement dans ces années. Il note à Clara Wieck en 1838 : « Mon père, un homme que tu aurais vénéré si tu avais pu le connaître, reconnu très tôt mes dispositions et me destinait à la musique. Pourtant ma mère s'y refusait ; plus tard elle a fini par approuver tout à fait le cours de ma vie.<sup>399</sup> »

« La musique est ce en quoi Schumann est admis à penser qu'il peut surpasser le père, par son talent, en sachant que ce signifiait "création musicale" qu'il lui faut incarner pour créer par les sons, est possédé et retenu par sa mère qui est instruite des règles musicales et qui fait autorité et oppose son refus au rêve de son fils de venir en lieu et place du père en devenant un créateur compositeur qu'il faudra trahir voire tuer pour parvenir à ses fins.<sup>400</sup> » Au-delà du repérage œdipien, avec la mère castratrice et l'identification au père à dépasser, bien que « on ne se reconnaît jamais dans ce qu'on est<sup>401</sup> », Schumann se questionne sur son être : « Ce que je suis réellement, je ne le sais pas moi-même. Si je suis poète - car nul ne peut le devenir, - la destinée en décidera un jour.<sup>402</sup> » Dans les pas de Lacan en 1946, en faisant un retour à Hegel, il définit la folie comme « une stase de l'être dans une identification idéale qui caractérise ce point d'une destinée particulière.<sup>403</sup> » La réponse à sa question, « qui suis-je ? » demande à être validée par un autre, son père, Moscheles et soutenue d'une identification notamment Lord Byron, Jean-Paul, des écrivains encombrés par la pulsion de mort destructrice que Schumann idéalise mais pas sans angoisse.

#### 4. La jeunesse : en quête d'une orientation

Lorsque Schumann quitte Zwickau, sa ville natale pour Leipzig, P. André indique que Schumann « présente une légère décompensation sur le mode dépressif.<sup>404</sup> » Nous y entendons les signes pré-mélancoliques qui assaillent Schumann ; dont il témoigne quant à son avenir :

« L'extrême jeunesse connaît de ces instants où le cœur ne peut trouver ce qu'il désire, car obscurci par une nostalgie inexprimable, par les larmes, il ne sait ce qu'il cherche. C'est Quelque Chose de muet et de sacré dans lequel l'âme pressent son bonheur, lorsque l'adolescent interroge rêveusement les étoiles.<sup>405</sup> »

---

<sup>399</sup> Stricker R. *op.cit.*, p. 108

<sup>400</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 30.

<sup>401</sup> Lacan J., Le séminaire, Livre XX, *op.cit.*, p. 96.

<sup>402</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 18.

<sup>403</sup> Lacan J., *Propos sur la causalité psychique*, 1946, Écrits, Paris, Seuil, 1966, p. 172.

<sup>404</sup> André P., *op.cit.*, p. 63.

<sup>405</sup> Boucourechliev A., *Schumann*, Solfèges, Seuil, 1995, p. 16.

La mort de son père est vécue par Robert Schumann comme un laisser-tomber qui le plonge dans un moment de passivité où il pleure beaucoup. Dans une lettre à son ami Fleschig, il écrit en 1828 : « Ah ! Si j'avais seulement, près de moi, quelqu'un qui avec affection, me guiderait dans le droit chemin !<sup>406</sup> » Dès lors, Schumann cherche un autre qui va l'orienter :

« Jeté dans l'existence, dans la nuit du monde, sans guide, sans maître, sans père, jamais pourtant l'univers ne m'est apparu dans une aussi belle lumière qu'en ce moment où je lui fais face et dédie les tempêtes, libre et joyeux.<sup>407</sup> »

Pour faire dans cet univers, Schumann doit faire un choix. Pour C. Vetroff-Muller, « il paraît légitime de se demander de qui, du père ou de la mère de Schumann, est le langage verbal, afin de comprendre quel a été son rapport à son père et à sa mère, en termes de désir, d'insoumission engendrant la culpabilité et la maladie.<sup>408</sup> » Le père et la mère sont entendus ici dans le registre imaginaire. Lacan, avançant sur les bases freudiennes, pose que la mère et le père sont des fonctions. D'abord, la mère a fonction de particulariser son désir à l'endroit de son enfant, avec ses propres manques ; ce qui ne semble pas le cas de Johanna Schumann. La fonction du père en tant que son nom est le vecteur d'une incarnation de la loi dans le désir. Le père humanise le désir, tel une fonction d'outil pour l'enfant. Ainsi que le père de Schumann l'écrit dans une lettre pour son fils quant aux prochaines vacances :

« Tu es libre de ton choix, et ici tu serais à même de trouver des divertissements qu'à Dresde. [...] Maintenant, mon cher Robert, reste sage, prend soin de ta santé, et va avec Kuntsch à Dresde [voyage payé par le père] ou ici. Ton père affectueux. »

Puis, le deuxième acte est du côté du sujet : quel usage le sujet parlant peut-il avoir de ces fonctions pour se débrouiller avec sa propre jouissance ? C'est pourquoi n'importe quel signifiant peut prendre cette fonction du Nom-du-Père, dès que le sujet en fait usage pour indexer sa jouissance et lui faire limite. Il s'agit alors de repérer dans la clinique ce qui fait fonction du Nom-du-Père pour un sujet et qui n'est pas forcément la figure du père elle-même. Schumann est en quête du signifiant qui va le soutenir, là où son équilibre se fragilise. Dès 1828, Schumann savait que la musique serait autant source de satisfaction que de mal-être :

« Improvisation libre plusieurs par jour. Heureuses circonstances pour ma formation extra musicale. Amour de la liberté, de la nature. Plaisir de voyager. Désir vague à l'arrière – plan. Possibilité pour écrire des vers. Langue allemande. Lectures. Les classiques allemands. Mémoire. Au plus haut point dans

---

<sup>406</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 22.

<sup>407</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 14.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 29.

l'impression libre. Ardeur enflammée de mes discours : manque complet de direction tangible. Désir morbide de musique.<sup>409</sup> »

Les improvisations au piano, naguère pleines d'esprit et d'entrain, lui arrachent les sanglots. Indécis dans sa vocation, il accepte une solution que sa mère choisit pour lui. Ni poète, ni musicien, il s'inscrit comme étudiant en droit. Le choix de vocation est synonyme de lutte pour Robert Schumann. Tel est le signifiant qui ponctue les lettres qu'il adresse à sa mère :

« A cela s'ajoute encore la perpétuelle lutte intérieure pour le choix d'une branche d'étude. Choisir la froide jurisprudence qui vous glace, dès l'abord par ses sèches définitions, n'a rien qui me tente...<sup>410</sup> »

Alors que sa mère semble peu désirante à son endroit, Robert Schumann cherchant la faute dans le passé lui reproche de ne pas pouvoir s'épanouir à cause d'elle, il écrit le 24 octobre 1828 : « Si parfois tu avais été plus gaie, rien n'aurait manqué à mon bonheur... Sois plus gaie et ne gaspille pas ainsi, sans en jouir, les dons de la vie et du ciel. Entends-tu, petite mère chérie ?<sup>411</sup> » La faute adressée à l'Autre maintient l'équilibre de Schumann, quand il se l'adresse à lui-même, la culpabilité devient délirante, le passage à l'acte possible ; nous le préciserons.

Schumann doit avoir une vie heureuse pour sa mère :

« C'est donc à toi seule que je dois de m'avoir préparé une vie heureuse, un avenir paisible et sans nuages. Puisse l'enfant s'acquitter dignement de sa dette et de répondre à l'amour de sa tendre mère par une existence sans reproche !<sup>412</sup> »

« Oh ! Mère tout a une fin – seul, mon amour filial est éternel, il est sans fin comme ton amour maternel. J'ai été, je suis et serai éternellement ton fils qui t'aime du fond du cœur.<sup>413</sup> »

Sans s'inscrire dans la dette obsessionnelle mais pour éviter l'auto-reproche, il se conforme donc au souhait de sa mère de lui voir embrasser une carrière lucrative, il y apprend le droit, il écrit à son tuteur pour le remercier de lui avoir envoyé de l'argent, en juillet 1828 : « Ayant choisi la jurisprudence pour ma carrière d'avenir, je l'étudierai avec zèle, si arides et froides que soient les prémices de cette étude.<sup>414</sup> » Cependant, il commence en même temps la composition de premiers lieder intitulés *Nostalgie* et *Le Berger*. Les deux lieder écrits sur ses propres poèmes, déjà sous un pseudonyme Ekert.

---

<sup>409</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 80.

<sup>410</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 20.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>414</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 43.

« L'envahissement par les autres ou le désert de la séparation sont deux angoisses incompatibles qui projettent dans l'impossible quête de la bonne distance à l'autre. [...] Entre abandon et intrusion, l'espace est si infime.<sup>415</sup> » Soupçonneux et méfiant, si tant est que la bonne distance existe, lors de ses études, il éprouve la solitude, déjà-là : « Très chère mère, lorsqu'on est dans sa ville natale, on souhaite d'en sortir ; lorsqu'on est à l'étranger, on languit le toit familial.<sup>416</sup> » Il commence ses études sans grand plaisir, et s'ennuie rapidement. Il ne se fait pas à la vie estudiantine de l'époque. Il se tient à l'écart et en même temps, garde l'autre à distance :

« Je n'ai pas de rapports d'amitié avec aucun étudiant. Je commence à être partout bien considéré mais je suis ultra-prudent avant de me lier avec l'un d'entre-eux.<sup>417</sup> » Il se renferme sur lui-même, il ne fréquente pas les cours : « Je n'ai encore suivi aucun cours ; j'ai travaillé selon mes goûts et à ma manière : je veux dire que j'ai joué du piano, écrit quelques lettres et des Jean-Pauliades.<sup>418</sup> »

Le 21 mai 1828, il écrit à sa mère :

« Pas un endroit solitaire : je ne puis être seul qu'en verrouillant la porte de ma chambre, précaution qui naturellement, ne m'empêche pas d'entendre sans cesse le vacarme qu'on fait au-dessus de moi ; voilà ce qui cause mon mécontentement.<sup>419</sup> »

Loin de ses proches, de sa mère notamment, quelques vacillements sont repérables, Schumann commence à se méfier de l'Autre, bruyant : « Je n'ai encore lié de relations avec aucune famille d'ici ; je fuis sans trop savoir pourquoi, la société des misérables humains.<sup>420</sup> » Il travaille pourtant, mais de façon « machinale » dit-il et suit les cours de philosophie, mais là non plus, il ne trouve pas sa voie. A cette période, Robert Schumann tente d'écrire deux romans, trois drames, qui resteront inachevés mais il se sent destiné à poursuivre une carrière littéraire. Alors que sa mère lui demande s'il joue du piano, il répond :

« Sur un seul point, je dois te répondre avec tristesse. Tu parles de musique et de mon talent de piano. Ah ! Mère ! Tout cela est fini ; je joue rarement et très mal ; la torche du beau génie de la musique s'éteint doucement, et toute mon ardeur musicale ne m'apparaît plus que comme un songe délicieux qui fut, mais dont je ne garde plus qu'un vaste souvenir.<sup>421</sup> »

Cependant, Agnès Carus, femme de médecin rencontrée lors d'un concert privé, le met en relation avec Gottlob Wiedebein (1779-1854), un chef d'orchestre attentif aux jeunes talents qui lui prodigue de vifs encouragements après avoir entendu quelques-unes de ses compositions

---

<sup>415</sup> André P., *op.cit.*, p. 64.

<sup>416</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 18.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>418</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>419</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 20.

<sup>420</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 45.

<sup>421</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 82.

et l'oriente vers la musique. Schumann note dans son journal en 1828 que la musique vient suppléer au silence : « Conception de la musique surtout dans le sens de Jean-Paul : en tant que consolatrice bienfaisante aux heures de solitudes.<sup>422</sup> » Cette indication nous permet d'avancer que le silence de sa femme sera de rigueur pour entretenir la composition. Si ce n'est qu'elle le déluge de « sa chère solitude<sup>423</sup> » : « Quand un mari est en train de composer une symphonie, on ne saurait lui demander d'avoir quelque autre occupation en tête, et il faut bien que sa femme elle-même se trouve reléguée au second plan.<sup>424</sup> » Il donne une indication quelques mois après leur mariage quant à la place de sa femme :

« Clara a écrit une suite de pièces d'une délicatesse et d'une richesse d'invention auxquelles n'était encore jamais parvenue. Mais s'occuper des enfants, d'un mari perdu dans ses rêveries, cela ne se concilie guère avec la composition.<sup>425</sup> » Donc, Clara Schumann ne doit pas jouer de piano, rester à distance et silencieuse. Elle s'en arrange, dans le journal : « Puisque je n'ai pas le droit d'aller t'importuner dans ta petite chambre qu'il me soit permis, mon cher ami, de terminer cette semaine en te donnant au moins par la pensée un bien tendre baiser.<sup>426</sup> »

Robert Schumann imite les personnages de Jean-Paul dans le sens où il cherche un appui, Jean-Paul décrit ce que Schumann vit déjà, le 5 juin 1828 à son ami Rosen :

« Il [Jean-Paul] m'a presque rendu fou, mais l'arc-en-ciel de la paix et la nature énergique de l'homme amènent les larmes avec douceur, et le cœur sort de cette tourmente merveilleusement purifié et attendri.<sup>427</sup> »

Ce rapport à Jean-Paul, évoque la norme d'identification relevée par É. Laurent, la voie de la suridentification à des traits spécifiques, à la « capture dans l'imaginaire d'une série de traits [...] qui donnent une cohésion imaginaire au sujet pré-mélancolique.<sup>428</sup> » Dans la description de Röller, nous entendons comment Schumann trouve dans les héros de Jean-Paul une manière de faire et de brancher son corps sur un autre :

« Il n'était pas assez ouvert, on ne pouvait connaître son être intérieur. Il lisait surtout beaucoup Jean-Paul, dont il imita malheureusement trop le style et la manière dans ses propres écrits, auxquels il travaillait plusieurs heures par jour.<sup>429</sup> »

La lecture des *Flegeljahre* de Jean-Paul, l'oriente telle la Bible, il écrit à Clara en mars 1838 :

---

<sup>422</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 41.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>424</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 111.

<sup>425</sup> Schumann R. et C., Préface in *Lettres d'amour*, *op.cit.*, P. X.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>427</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 177.

<sup>428</sup> Castanet H., De Georges P., *Branchements, débranchements, rebranchements, La psychose ordinaire*, in *La conversation d'Antibes*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 40.

<sup>429</sup> *Ibidem.*

« Je suis ravi que tu lises les *Flegeljahre*. Ne te laisse pas arrêter à première vue par certains passages qui te paraîtront obscurs ; commence par lire rapidement, pour te former une vue d'ensemble, puis reprends le volume en entier. C'est, dans son genre, un livre comme la Bible. »

L'art apparaît alors à Robert comme un engagement très sérieux. Pour lui, s'engager dans l'art signifie « créer, » il demande à sa mère le Stricker que son père lui a offert quelques années plus tôt : « Bien que ce piano de location soit excellent, je voudrai savoir ici, pour la St-Michel, mon cher vieux piano tant aimé. Il me rappelle mes plus beaux souvenirs de jeunesse.<sup>430</sup> »

Le choix de carrière se déplace. Pour Vetroff-Muller qui explique par l'imaginarisation des faits, note que « les lettres de sa mère sont l'incarnation, la matérialisation, l'écriture de sa pensée qui permettent à Schumann de s'entretenir avec elle, alors que nous verrons que c'est la musique langage qui permet de s'entretenir avec l'au-delà que Schumann favorise ou élit pour établir une communication avec son père.<sup>431</sup> » Celui-ci qui est pourtant déjà mort, c'est bien là, la difficulté pour Schumann. En revanche, du droit à l'art, un autre choix entre poésie et musique s'impose à nouveau maintenant à lui. Le dilemme de la double vocation a un effet de dissociation dans le corps :

« Si seulement mes talents de poète et de musicien pouvaient se fondre en un seul foyer, la lumière ne se briserait plus, et cela me donnerait toute confiance en moi<sup>432</sup>» envoie-t-il à sa mère.

A Pâques 1829, il décide de s'installer à Heidelberg pour bénéficier de son climat culturel auquel Schumann tenait, et mettre de l'ordre dans ses études. Il y rencontre deux éminents professeurs de droit, juristes, Anton Thibaud (1772-1840) et Carl Joseph Mittermayer (1787-1867) avec qui il noue une relation privilégiée. Notamment avec Thibaud, musicien qui lui propose de jouer du piano chez lui où il découvre son livre *Sur la pureté de l'art musical*<sup>433</sup>, Schumann écrit à son frère Julius :

« On m'a baptisé le favori du public à Heidelberg. Le point de départ de cette popularité fut, bien entendu, un concert où j'ai joué les variations Alexandre de Moscheles. Les bravos et les bis n'en finissaient pas.<sup>434</sup> »

C'est le seul concert que Schumann donnera. Une petite indication dans son journal laisse entendre qu'il ne jouait jamais à l'extérieur de chez lui. Il relate que sa femme veut jouer au piano mais il est « bien malade » donc elle « s'ennuie : cela nous servira de leçon et nous

---

<sup>430</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 483.

<sup>431</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 30.

<sup>432</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 20.

<sup>433</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>434</sup> Ossenko S., *Schumann*, Groupe Eyrolles, 2010, p. 37.

apprendra à ne plus jouer sur de mauvais instruments. Quant à moi, que l'instrument soit bon ou non, je m'y refuse toujours.<sup>435</sup> » Nous ne trouvons pas d'indications quant aux affects ressentis du fait d'être sur la scène et être autant applaudis. La conséquence en acte et que le 30 juillet 1830, il a 20 ans, il confie par lettre à sa mère sa résolution de se consacrer à la musique : « Je ne peux pas m'habituer à l'idée de mourir comme un Philistin ! Il me semble avoir été de tout temps destiné à la musique.<sup>436</sup> » L'acte de séparation avec elle est posé par « une très petite tâche de prise de parole » :

« A Leipzig, j'ai rêvé et flâné, et pour tout dire, je ne me suis nullement préoccupé d'assembler deux idées fortes. Ici, j'ai travaillé davantage, mais là comme ailleurs, j'ai été de plus en plus intimement attiré vers l'art. Me voici aujourd'hui à un carrefour ; je me pose cette question : où aller ? et j'en ai peur.<sup>437</sup> »

Schumann écrit dans cette lettre :

« Il m'arrive d'avoir de l'imagination et les activités créatrices se développeraient peut-être en moi. La question est donc la suivante : choisir l'un ou l'autre – car un seul but doit suffire pour faire de la vie quelque chose de noble et de juste ; aussi ne puis-je me donner à moi-même que cette seule réponse : « Impose-toi une tâche noble et quotidienne, ainsi tu parviendras au but par une calme détermination. » C'est à cette lutte, ma bien chère maman, que je suis plus déterminé que jamais ; tout en ayant confiance en ma force et ma volonté, je suis aussi inquiet parfois en songeant à la longue route que je pourrais avoir déjà derrière moi et à celle qu'il me reste encore à parcourir.<sup>438</sup> »

« Je ne dirai rien de la lutte que je soutins pendant six mois et dans laquelle l'amour de l'art finit par triompher ;<sup>439</sup> » écrit Schumann à Hummel en août 1831. Le choix se fait par une certitude impérative, il doit s'imposer cette tâche noble et il parviendra à devenir musicien à ce prix : « Submergé par rien d'autre que des sons. Rêves incessants de la maison et de Julius, avec une musique stupide. Terrible. La moitié de la nuit avec des sons terribles.<sup>440</sup> » Cette lettre se conclut en ces termes :

« Tu admettras que cette lettre est la plus importante de toutes celles que je t'ai écrites et t'écrirai jamais. Ainsi, examine, sans inflexibilité, ma prière et fixe-moi au plus vite ; il n'y a plus un instant à perdre. Adieu ma chère maman, et ne sois pas inquiète. Le Ciel vient toujours en aide aux hommes de bonne volonté. Ton fils qui t'aime de tout son cœur.<sup>441</sup> »

---

<sup>435</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 153.

<sup>436</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 19.

<sup>437</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 49.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>439</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 134.

<sup>440</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 109.

<sup>441</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 50.

Cette décision se précise avec le désir d'apprentissage auprès du professeur F. Wieck (1785-1873) même si sa mère est en affectée :

« Cher Robert, Ta dernière lettre m'a profondément bouleversée et depuis ce moment, je suis retournée dans mon état d'accablement. Je pensais pouvoir accepter avec vaillance et sérénité tout ce qui m'arriverait, mais je vois combien les émotions influent sur le physique et le moral. Je ne t'adresse pas de reproches qui ne serviraient à rien ; mais je ne saurais non plus approuver ta manière de voir et d'agir. Songe à ta vie passée, depuis la mort de ton bon père, et tu devras bien reconnaître que jamais tu n'as vécu que pour toi. Où cela te mènera-t-il ? [...] Tes frères désapprouvent ton projet. Que le poids de ta décision retombe sur toi seul et Dieu te bénisse. [...] Robert, pardonne au cœur d'une mère anxieuse cette inquiétude ; j'aurai voulu la cacher, je ne le puis car le sort de mes enfants chéris est trop intimement lié au repos, au bonheur de ma vie.<sup>442</sup> »

Décidé à s'engager comme interprète, il poursuivra en ayant cette culpabilisation maternelle, qu'il se retournera contre lui. En perdant un appui paternel quant à l'orientation de son existence, nous apercevons ici la forme de précarité subjective. Il adresse régulièrement à son entourage l'angoisse suscitée par son indécision qui le perd : « En 1826, survient la mort de mon père. Comme un naturaliste aveugle, je continuai ma route sans guide.<sup>443</sup> »

Pour invalider la psychose, P. André écrit que « les épisodes anxiodépressifs ayant précédé (1830,1833) ont tôt fait irruption dans la vie de Schumann sans nulle trace de psychose : aucun signe de dissociation, aucune ébauche de délire.<sup>444</sup>» Or, en 1834, Schumann note : « L'état de mon âme est toujours le même. Il m'épouvante. Je suis un virtuose dans l'art de m'accrocher aux idées malheureuses. [...] Je pousse cette aptitude à me torturer jusqu'à la destruction, alors je ne me contiens plus, je voudrais me transporter dans un autre corps ou m'enfuir pour l'éternité.<sup>445</sup> »

Aussi, nous accordons avec Séglas que le délire n'est pas un signe initial de la mélancolie, les idées peuvent se présenter sous la forme d'obsessions morbides. Si c'est une question de degrés, comme le souligne P. Janet, il n'empêche que la tonalité catastrophique de ces idées fixes témoigne de la bascule potentielle dans un univers hallucinatoire. Ce qui se produit pour Schumann. Avant cela, des signes pré-mélancoliques sont présents. En août et septembre 1830, Schumann part en voyage en Italie, « comme tout bien inquiet de l'existence, il ne saura jamais être un grand voyageur.<sup>446</sup>» Pendant cette période de séparation géographique, un mal diffus

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>443</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 195.

<sup>444</sup> André P., *op.cit.*, p. 41.

<sup>445</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 194.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 42.

l'assaille dont il témoigne dans les lettres adressées à sa mère : « Maintenant me voici arrivé au carrefour de ma vie : plusieurs routes s'ouvrent à moi. Laquelle emprunter ? [...] Il faut donc prendre parti ; tantôt je me sens hardi et plein de confiance dans ma force et ma volonté, tantôt craintif et inquiet.<sup>447</sup> » En effet, les événements plutôt heureux pour Schumann ne peuvent pas durer, l'avenir est constamment assombri, ainsi que Séglas décrit la crainte du futur du mélancolique. D'ailleurs, sa décision de s'engager dans la musique et la composition s'inscrit difficilement. Bien qu'audacieux et novateur dans ses premières œuvres pour piano, il cherche à nouveau une orientation qu'il adresse à sa mère :

« Mon logis touche, d'un côté, à la maison des fous, de l'autre, à la maison catholique, de sorte que je me demande s'il ne faudra pas choisir entre fou ou catholique.<sup>448</sup>»

## II. La nature, entre source d'inspiration et abri psychique

Un des usages à l'époque romantique est de laisser l'imagination et la sensibilité prédominer en laissant une large place à la nature. Robert Schumann se voit prescrire par son médecin les promenades en forêt pour améliorer son état psychique. D'ailleurs, aujourd'hui, certains médecins prescrivent la sylvothérapie : elle consiste à capter les ondes positives émises par le végétal afin de « lutter efficacement contre la solitude.<sup>449</sup> » Il s'agit d'entourer avec ses bras le tronc d'un arbre et « faire des câlins pour méditer, se détendre et oublier les symptômes encombrants.<sup>450</sup> »

Cette nature à la période romantique est le « Tout » qui suscite l'émerveillement reçus des oiseaux, des fleurs, des sapins et le retour à l'enfance pour Brion. Cette nature est le nom du réel de l'époque où il n'y avait pas de désordre du réel, il revenait toujours à la même place : « le réel se déguisait en nature, le réel semblait être la manifestation la plus évidente et la plus élevée au concept d'ordre.<sup>451</sup> » Ce que Schumann dit à propos de son opéra *Genoveva* op. 81 : « se rapprocher de la nature et de la vérité a toujours été mon plus grand effort ; celui qui s'attend à quelque chose d'autre sera déçu dans cet opéra.<sup>452</sup> »

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>449</sup> Baraton A., *La main verte*, France Inter, 26 avril 2020, « Confinement : prendre entre les bras un arbre serait bon pour le moral. » Le chroniqueur relève cette information provenant des autorités islandaises pour lutter contre l'effet du confinement dû à la pandémie de Covid-19.

<sup>450</sup> Prescription médicale à un patient en janvier 2019.

<sup>451</sup> Miller J.-A., *Le réel au XXI<sup>ème</sup> siècle*, Présentation du congrès de l'AMP, 27 avril 2012.

<sup>452</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 319.

« L'homme n'est pas aussi malheureux qu'il le croit ; son cœur trouve dans la nature les plus précieux échos.<sup>453</sup> » La nature offre un rapport à un Autre de l'idéal consistant et dénué de particularités ce qui convient à Schumann : « Dans l'homme repose un grand, un prodigieux quelque chose... nous l'éprouvons au coucher du soleil ou bien dans une douce musique. Pourquoi la conscience m'arrache-t-elle toujours le rêve et le bonheur ?<sup>454</sup> »

En effet, avoir à faire à un Autre qui n'est pas sujet, et qui ne surprend pas parce qu'ordonné, ne le persécute pas. Ce n'est pas l'Autre comme lieu des signifiants, de la parole et de l'inconscient. Schumann observe cette nature et la décrit comme apaisante. La nature donne consistance à l'Autre de l'Autre : elle permet la conjonction du symbolique et du réel. Par cette conjonction, elle devient une solution douce au choix de s'engager dans la musique :

« Le chemin qui conduit à la science traverse des Alpes couvertes de glaces éternelles ; celui qui mène à l'art a aussi ses montagnes, cela est vrai, mais elles sont couvertes de verdure et de fleurs, de rêveries et d'espérances. [...] Je me voue à l'art et lui resterai fidèle ; je le puis et je le dois.<sup>455</sup> »

Il écrit à Goethe : « Je passe des heures heureuses solitaires ; l'automne répand sur la nature ses fleurs et ses feuilles ; il donne aux âmes émues quelques jours de calme et de paix, si rares dans l'existence.<sup>456</sup> » Dans la nature, il y trouve un Autre qui lui donne une orientation sur son désir : « Douce et sainte nature laisse-moi marcher sur tes traces, conduits moi par la main comme un enfant<sup>457</sup> » écrit Schumann. Il définit « *la Sehnsucht*<sup>458</sup> » comme donnant un sens à son désir, pourvu qu'il s'ouvre à la nature. A son ami W. Götte le 2 octobre 1828 :

« En tout être humain flotte un désir immense, quelque chose d'innombrable, d'infini, qu'aucune lèvre ne peut exprimer, désir qui s'éveille chez les natures épiques quand elles se trouvent devant des ruines ou des pyramides, [...] chez les natures lyriques (j'en suis une), quand s'ouvre devant elles le monde harmonieux des sons, lorsque le soir tombe, ou qu'éclate l'orage, ou que le soleil se lève.<sup>459</sup> »

Son choix décidé pour la musique n'est pas sans angoisse. Celle-ci pourra s'apaiser par cette identification à cette nature : « Je ne connais ni l'harmonie ni la basse continue, ni le contrepoint mais je suis un élève naïf de la Nature par qui je me laisse guider<sup>460</sup> » écrit-il à Wieck, son futur professeur de piano. C'est un Autre, sans voix, nécessaire pour Schumann, en effet, cet Autre de la nature transforme le caractère radical de l'altérité de l'Autre absolu, et par conséquent ne

---

<sup>453</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 64.

<sup>454</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 246.

<sup>455</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 63.

<sup>456</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 39.

<sup>457</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 41.

<sup>458</sup> La nostalgie, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/Sehnsucht/305674>.

<sup>459</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 199.

<sup>460</sup> Fischer-Dieskau D., *Robert Schumann : le verbe et la musique*, Seuil, Paris, 1984, p. 17.

le persécute pas. Schumann écrit à sa mère en 1828 : « la Nature s'étend comme un voile sur lequel est brodé le nom de Dieu éternel : c'est à ce voile que l'homme vient sécher ses larmes de douleurs et de joie.<sup>461</sup> » La nature est ici comme un ordre qui reste en vigueur tant qu'elle est créée par Dieu et qu'elle répond à sa volonté. L'ordre divin est incarné par la Nature, c'est la loi naturelle à laquelle Schumann se confie. La nature est l'ordre, une conjonction du symbolique et du réel qui a pour conséquence que l'ordre humain doit imiter l'ordre naturel.

Le sentiment pris de la nature n'a rien de métaphysique ; il est intégré à la vie quotidienne pour Robert Schumann. Il résulte de longues promenades le jour, la nuit, souvent seul. Au retour de ses balades, la mélodie naît, la résonance intérieure s'éveille en réponse à la nature :

« Jamais je n'ai connu un semblable mois de mai, un mois chaud, un mois merveilleux ! J'ai achevé l'instrumentation de la *Sinfonietta* et aussi une *Fantaisie pour piano* et orchestre. A présent de nouvelles idées bouillonnent en moi, je les sens.<sup>462</sup> »

R. Schumann se soustrait à cette nature dans une tentative de réduire cet Autre du langage par le biais d'une identification imaginaire. Cette construction lui permet de faire avec ce qui l'envahit, il perçoit la nature comme elle était perçue avant l'arrivée de la science ; c'est-à-dire, à l'image de Dieu. Précisons que la *Fantaisie pour piano et orchestre en la mineur* deviendra quatre ans plus tard le célèbre *Concerto pour piano et orchestre en la mineur*.

La pente mélancolique s'accroît annuellement en février tout en laissant place à la création. Mois où sa sœur Émilie s'est suicidée, sa mère est décédée, et Schumann tentera se suicider. Il note en avril 1832 : « Février et mars sont des mois déplorables, pendant lesquels je fus, de tout temps, maussade et mort.<sup>463</sup> » Dans la lettre à son ami Rosen, 1828, il écrit : « Il me faut dérider les physionomies attristées, comme la tienne et d'autres, il me faut les faire resplendir comme une pleine lune brillante ou comme une grosse rose épanouie, et garder pour moi ma sombre mélancolie.<sup>464</sup> »

Suivant le cycle de la nature, au printemps, telle une forme de « syntonie<sup>465</sup> » où Schumann trouve l'harmonie reposante, il se règle : « Comment vas-tu chère maman ? Le printemps rend gai. L'es-tu ? » « Le temps extrêmement doux du mois dernier m'a complètement guéri. « En ce moment, je nage en pleine musique, comme toujours en février. » A l'asile d'Endenich, Schumann parlait de Düsseldorf, des collines où il appréciait autrefois cueillir des fleurs qu'il

---

<sup>461</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 27.

<sup>462</sup> Schumann R.et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 122.

<sup>463</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 204.

<sup>464</sup> Cremieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann 1828-1854*, Librairie Fischbacher, 1912, p. 2.

<sup>465</sup> Minkowski E., *Le temps vécu, études phénoménologiques et psychopathologiques*, (1933), PUF, 1968, p. 273.

aimait. Identifié à l'intellectuel allemand, tourmenté et romantique, Schumann se saisit de cette nature comme un Autre pacifiant. Alors qu'il vient de gravir une montagne, il écrit : « Ce qui est vrai dans la vie est valable dans l'art. C'est seulement lorsqu'on est sur les sommets élevés qu'on mesure la petitesse de ceux qu'on a déjà gravis, et si quelque jour on s'est cru bien haut, on s'aperçoit le lendemain qu'on peut atteindre encore plus haut avec des efforts et de la persévérance.<sup>466</sup> » La sensibilité que la nature constitue pour Schumann ne relève pas tant de « la folie romantique ou d'une maladie réelle,<sup>467</sup> » elle a une fonction d'abri psychique, pour supporter le réel. En effet, Robert Schumann va persévérer dans le chemin de l'art tel « un essai de rigueur<sup>468</sup> » pour remédier à la mélancolie.

Il écrit quelques années plus tard, en avril 1839, à ce propos : « Maintenant je n'ai plus de raisons d'écrire des compositions aussi mélancoliques et aussi malheureuses.<sup>469</sup> » Il n'en a plus besoin car il compose beaucoup pour le piano, ses œuvres sont éditées et jouées au public.

Le 18 septembre 1837, il lui écrit : « Console-moi, prie Dieu qu'il ne me laisse pas sombrer dans l'indécision. Je suis attaqué aux racines de ma vie. [Puis le 16 février 1839] : « Il faut que tu me soutiennes et que tu me conseilles ; quelques fois je suis pris d'une angoisse telle que, dimanche par exemple, j'ai été obligé de me confier à Fischhof.<sup>470</sup> »

Dans les termes de P. André, Schumann « déploie pour ce faire une véritable panoplie défensive : l'alcool, la musique, ses amis et sa belle-sœur Therese. L'alcool est un remède souverain (quoique ayant quelques inconvénients) contre l'angoisse. Lorsqu'il regagne sa chambre, il se livre à de bruyantes improvisations qui ne manquent pas de provoquer les protestations véhémentes des autres locataires. [...] La tristesse, sur laquelle il ne saurait s'étendre, l'a rendu méchant ! La projection de l'agressivité, une certaine forme de révolte, est aussi une bonne façon de s'alléger du poids de la tristesse et de l'angoisse.<sup>471</sup> »

Dans les pas freudiens, André fait de cette agressivité une projection telle « une perception interne qui est réprimée après avoir subi une certaine déformation et parvient au conscient sous forme de perception venant de l'extérieur.<sup>472</sup> » Mais il n'est pas correct de dire que la sensation intérieurement réprimée est projetée de nouveau vers l'extérieur mais ce qui a été aboli au-dedans provient du dehors. En partant de ce point de départ, Lacan avance que la projection

---

<sup>466</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 164.

<sup>467</sup> André P., *op.cit.*, p. 36.

<sup>468</sup> Lacan J., Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines, Scilicet, n° 6-7, Paris, Le Seuil, 1976, p. 9.

<sup>469</sup> André P., *op.cit.*, p. 235.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>472</sup> Freud S., *Cinq psychanalyses*, *op.cit.*, p. 310.

n'est pas la forclusion. Dans cette-dernière, c'est la *verwerfung*, il n'existe pas de *bejahung* primordiale. Il n'y a pas de préalable nécessaire symbolique : le mauvais est rejeté dans le réel et fait retour hors symbolisation. La difficulté à suppléer à ce trou, et non « le refoulement qui aurait dû amener à une satisfaction de nature œdipienne<sup>473</sup> », se repère dans l'alcoolisation et la solitude qui s'en suit. Il cherche un signifiant qui pourrait lui donner un corps unifié ; seule la musique lui vient :

« J'essaie de m'encourager à l'aide de quelques mots. Et souvent je suis dégoûté que des imbécillités de ce genre arrivent à me gâcher mon travail. Je me fais alors l'effet d'un dément, d'un bon à rien, d'un être inutilisable. Et cependant, je sens au fond de moi-même sommeiller encore quelques symphonies dont je suis fier.<sup>474</sup> »

Même si Schumann tente cette union, l'homme ne s'accorde pas à la nature. L'acception de la jouissance du dernier Lacan nous permet de lire en faisant un pas de côté une remarque de P. André. Il repère que Schumann décide en 1851 et 1854 de publier des œuvres des années 1830. Selon lui :

« la pulsion première est si grande que plus d'une fois, elle déborde sur le projet en cours. Comment retenir, freiner la pensée dans son effervescence ? Comment arrêter ce qui en Eusébius provoque la réaction de Florestan ? Une petite tendance obsessionnelle peut-être ? Tout cataloguer ? Mais la cause première n'est autre qu'une pensée polyphonique en action permanente, une aire ouverte à tous les sens, une pulsion dévorante à écrire de la musique.<sup>475</sup> »

La jouissance est toujours en excès, nous accordons « dévorante » pour Schumann qui la subit dans son corps. Ajoutons aussi avec Schumann que ces œuvres, les *Davidstänze*, sont composées pour Clara à l'image du mariage (non encore advenu) imaginé par le compositeur. Il est d'ailleurs un peu perdu, peut-être perplexe, lors de la composition de ces œuvres-là qui lui font penser à une phrase de Goethe : « C'est comme quelqu'un qui regarde un ciel étoilé – on n'y comprend rien. Mes Études, une fois terminées, seront sans doute aussi incompréhensibles qu'un ciel étoilé – si je pouvais m'offrir une pareille comparaison – mais il n'en est pas question.<sup>476</sup> » Sans qualifier l'acte obsessionnel, il y revient bien plus tard mais les publie.

---

<sup>473</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 244.

<sup>474</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour, op.cit.*, p. 79.

<sup>475</sup> André P., *op.cit.*, p. 209.

<sup>476</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour, op.cit.*, p.116.

### III. Tentatives d'engagement

#### 1. Du père à l'Un-père

A son retour d'Italie, Robert Schumann retourne à Leipzig et commence à travailler chez Friedrich Wieck, professeur de piano reconnu et son futur beau-père. Robert Schumann écrit à Wieck, en place initiale de père imaginaire :

« Je me confie à vous, je m'abandonne à vous totalement, prenez-moi tel que je suis. [...] Prenez-moi par la main et guidez-moi... Je vous suivrai où vous voudrez, aveuglément, sans lever le bandeau de mes yeux, de peur d'être ébloui par la lumière.<sup>477</sup> »

« Je priai ma mère d'écrire à Wieck, de lui demander s'il croyait que je pouvais arriver à quelque chose par la musique.<sup>478</sup> »

Schumann voit en Wieck le guide, telle une représentation paternelle sur laquelle il se branche :

« Ce n'est pas sans craintes que je songe au long chemin qui mène au but que je me suis fixé. Mais croyez-moi, je suis décidé et j'ai plusieurs raisons de l'être. Je me sens le courage, la patience, la foi nécessaires, je suis prêt au travail. J'ai toute confiance en vous et je me donne entièrement à vous.<sup>479</sup> »

Wieck répond à la mère de Schumann :

« Je prends la responsabilité de M. votre fils qui, grâce à son talent et à sa personnalité deviendra en trois ans l'un des plus grands pianistes de notre temps, plus spirituel passionné que Moscheles, plus parfait dans son jeu que Hummel. Si Robert est assez courageux et énergique pour que je ne doute plus de lui, c'est-à-dire, s'il se soumet six mois durant à ces propositions, -s'il en allait autrement, tout ne serait d'ailleurs pas perdu pour lui autrement, alors laissez-le vagabonder à sa fantaisie et donnez-lui votre bénédiction.<sup>480</sup> »

La mère de Schumann s'est remet alors à Wieck sans jamais demander de nouvelles quant à cet apprentissage. Chez Wieck, Schumann travaille avec acharnement. Il étudie alors Beethoven, Schubert et Bach dont il dit de ce-dernier : « Le clavier bien tempéré de J.-S. Bach est ma grammaire.<sup>481</sup> » De la même façon qu'il se détache de Dorn, Schumann tente de se soustraire à la tyrannie de Wieck en projetant un voyage à Weimar pour recevoir les conseils de Hummel qu'il voit comme un guide paternel. Il lui écrit :

« Au lieu de faire passer chaque son au crible, d'étudier consciencieusement chaque phrase sous toutes ses faces, il me fit jouer pêle-mêle le bon et le mauvais. Sans se préoccuper, ni du toucher ni du doigté : il fallait

---

<sup>477</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 64.

<sup>478</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 134.

<sup>479</sup> Boucourechliev A., *Schumann*, Solfège, Seuil, 1995, p. 35.

<sup>480</sup> Blondet S., *op.cit.*, p. 33.

<sup>481</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 172.

que tout soit joué façon Paganini. Je n'arrivais pas à être assez bouillant ni à bâcler suffisamment ! Mon professeur ne visait qu'à m'arracher à un jeu craintif presque mécanique, laissant deviner le travail.<sup>482</sup> »

C'est le malentendu : Wieck vise la technique et la virtuosité « sans vie, sans objectif vivant et reste mort<sup>483</sup> », comme il l'a fait avec sa fille. Schumann recherche le son et la fantaisie de son style pianistique : « la prophétesse, plus vivante que jamais.<sup>484</sup> »

Tantôt l'ardeur et le courage où Schumann rêve de surpasser Moscheles, s'enfermant des journées entières devant son piano font place tantôt au découragement indiquant là-aussi la délocalisation de la jouissance. En effet, se succèdent des périodes d'isolement au cours desquelles il écrit à sa mère des lettres dans lesquelles il se plaint de douleurs multiples : à l'estomac, à la tête, au cœur et où il manifeste une crainte excessive des maladies, qui durent quelques semaines puis disparaissent aussi soudainement qu'elles sont apparues. Il adresse à son frère Julius le 5 septembre 1831 : « Je suis dans une fatale inquiétude et dans une telle indécision que je serais parfois tenté de me loger une balle dans la tête.<sup>485</sup> » Elles alternent avec des périodes d'exaltation où il fréquente à nouveau ses amis qui le considèrent comme un joyeux compagnon, capable d'animer une soirée par de qualités de boute en train.

Schumann s'acharne pour dompter cet instrument indocile qu'est le piano, il travaille de manière intensive, de 8 à 9 heures quotidiennes. Sa main droite prend en souplesse, il la sens plus déliée mais le majeur reste trop raide. Schumann tente de se raisonner, il écrit dans son journal : « Exerce-toi à la patience, lève doucement les doigts, tiens ta main tranquille et joue lentement : tout rentrera dans l'ordre.<sup>486</sup>»

F. Wieck écrit à la mère de Schumann un mois après le début des leçons :

« Robert subit de pénibles luttes sur le clavier, il y a des infinies contradictions, le jeu est élégant mais débordant de fantaisies. La pratique du piano demande précision, égalité, rythme et pureté, ce que n'a pas Robert.<sup>487</sup> »

La tyrannie et la sévérité de Wieck sont sans appel. A lire Schumann, il est dépassé par la demande incarnée dans la position de Wieck, tel un Autre de savoir absolu, en position de père réel et non de semblant : son implication désirante est déjà en trop, Schumann a le sentiment

---

<sup>482</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 134.

<sup>483</sup> Schumann R., *Sur les musiciens*, Stock, Paris, 1979, p. 69.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 194.

<sup>486</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 21.

<sup>487</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 59.

que l'Autre jouit de lui, le non-sens advient, c'est la perplexité. Se parlant à lui-même, il écrit dans son journal :

« Il y a des jours où je vois sur les visages passer des nuages oppressants, où est-ce mon regard intérieur qui croit les voir ? Ne te laisse pas abattre, cher Robert, lorsque les traits de piano ne sont pas aussi rapides et perlés que les jours précédents. Le piano a très mal marché hier, comme si quelqu'un retenait mon bras ; je n'ai pas voulu forcer. Le trouble et l'obscurité semblent submerger les êtres et les cieux.<sup>488</sup> »

Nous avançons que Wieck semble venir à cette place d'Un-père. La forclusion du Nom-du-Père ne suffit pas à déclencher la psychose. Ce Nom-du-Père doit être appelé en opposition symbolique au sujet et constitue un rejet de l'imposture paternelle. Lacan pose la question de savoir comment le Nom-du-Père peut-il être appelé par le sujet à la seule place où il ait pu advenir et il n'a jamais été ? Il répond, par rien d'autre qu'un père réel, pas le père du sujet, par Un-père. Ce-dernier se situe en position tierce dans une relation qui ait pour base le couple imaginaire a-a'.

« Quel est le visage de cet Autre castrateur qui a retenu son bras, est-il un homme ou une femme ? Les deux sont envisageables dans ce rôle. [...] Une instance surmoïque répressive l'inscrit dans une névrose d'échec qui ira jusqu'à l'hystérie de conversion par la paralysie des membres.<sup>489</sup> » Nous entendons dans cet extrait une défaillance de la fonction du fantasme et le déclenchement psychotique où le surmoi, en impératif de jouissance, se présentifie dans le réel. Éclairés par le premier enseignement de Lacan, nous repérons pour Schumann ici :

« Ce qui peut se proposer de plus ardu à un homme et à quoi son être dans le monde ne l'affronte pas si souvent. C'est ce qu'on appelle prendre la parole, j'entends la sienne, tout le contraire de dire oui, oui, oui à celle du voisin. Cela ne s'exprime pas forcément en mots, la clinique montre que c'est justement à ce moment-là, si on sait le repérer à des niveaux très divers, que la psychose se déclare.<sup>490</sup> »

Objet du regard, Schumann est ici objet de la jouissance d'un Autre qui l'empêche et le submerge : « La fréquentation familière de Wieck a opéré en moi une heureuse modification. Il paraît actuellement me porter un intérêt dont, autrefois, je ne l'aurai pas cru capable, il me cède ou me gronde, à tour de rôle il m'égaie et me stimule sans cesse.<sup>491</sup> » Logé dans le discours du maître, par la difficulté de répondre à la demande, la musique ne se tait plus.

---

<sup>488</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 36.

<sup>489</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 138.

<sup>490</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre III, *Les psychoses*, *op.cit.*, p. 285.

<sup>491</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 133.

En 1838, alors que Wieck refuse le mariage entre sa fille et Schumann, ce-dernier écrit à celle-ci :

« S'il ne me restait plus qu'à gagner l'amour et la confiance de ton père, que je serais si heureux d'appeler mon père, à qui, comme professeur, je dois les grandes joies de ma vie et aussi les chagrins. [...] J'aime et je vénère en ton père beaucoup de grandes et puissantes qualités que -toi seule exceptée- personne ne possède au même degré ; j'éprouve pour lui, comme un attachement inné et la soumission que m'inspire les natures énergiques. Et j'ai pris une double souffrance de ce qui ne veut rien savoir de moi.<sup>492</sup>»

C'est quelques années, dans une position de mélancolique persécuté que Schumann portera plainte contre lui qui refuse le mariage avec sa fille. Tentative d'accéder à une position paranoïaque où il sauve son honneur : « Notre bonheur est parfois assombri par l'inimitié du père de Clara. [...] Le procès en diffamation que je lui avais intenté est terminé ; [...]. J'ai obtenu la réparation que je me devais à moi-même.<sup>493</sup> »

Schumann cherche alors à changer de professeur, il s'adresse à Dorn notamment pour l'apprentissage du contrepoint. Mais Robert le quitte sans préavis tout en lui reprochant plus tard de l'avoir abandonné. Il ajoute en se justifiant à sa mère :

« Wieck veut absolument que j'aille à Paris. Jusqu'à présent, je ne me sens ni l'envie, ni la force. Tu m'écrits : « Cherche un homme estimable, capable de t'apprécier, aie confiance en lui et prie-le de te guider. » Mais chère mère, j'ai toujours agi ainsi ; seulement, j'ai trouvé que tout allait de travers, aux dépens de mon indépendance ; je suis mon instinct moral, j'écoute modestement et très volontiers les conseils des gens compétents, mais je ne m'y soumetts pas aveuglément.<sup>494</sup> »

Wieck restera toujours pour Schumann la figure persécutrice. Dans le journal, plusieurs notes de Schumann le laissent entendre :

« Le père de Clara était ici. Avec sa fatuité de polichinelle, il a appelé ma symphonie, la symphonie contrariante. Cet homme est à tel point dénué de tout sentiment de la création artistique qu'il s'imagine que chacun la néglige ou au contraire ne s'y livre qu'à cause de lui.<sup>495</sup> »

Alors qu'il est en villégiature à Dresde en famille, il note : « Le voisinage du père Wieck, qui, bien entendu, épiait nos moindres faits et gestes, nous a rendu pénible et odieux le séjour en ville.<sup>496</sup> » Fréquemment, les fins de lettres sont ponctuées par sa pensée envers Wieck qui l'empêche de jouir des joies dues à un concert, à une représentation de Clara Schumann. Ce persécuter désigné permet à Schumann de loger le mauvais objet ailleurs que sur le moi. Nous

---

<sup>492</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 196.

<sup>493</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 120.

<sup>494</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 196.

<sup>495</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 123.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 162.

reviendrons sur le fait que Schumann portera plainte contre Wieck. Sur un mode paranoïaque, Schumann subit une injustice à laquelle il est condamné, mais contre-attaque ou se défend par éviter de s'accuser lui-même.

## 2. La rencontre avec le sexuel

Marcel Brion repère que : « Dès sa jeunesse, Schumann aspirait à trouver chez les femmes qu'il aimait, les qualités de cœur et d'esprit qu'il estimait nécessaire. Il n'existait pas pour lui d'amour qui ne comportât pas une communion totale dans le domaine des idées et des sentiments.<sup>497</sup> » En effet, Schumann cherche cette communion notamment auprès de l'une de ses premières relations, Lilly. Or, cette jeune fille ne comprenait pas la philosophie de Jean-Paul, pseudonyme de Johann Paul Friedrich Richter, philosophe allemand, « son maître à penser. » Au moment de la séparation d'avec Lilly, il écrit : « l'image sublime de l'idéal s'est évanouie, quand j'ai pensé au discours qu'elle tenait sur Jean-Paul.<sup>498</sup> »

Au printemps 1828, Schumann fait la rencontre d'Agnès Carus, femme de médecin dont il tombe éperdument amoureux. Dans les salons des Carus, on y chante des lieder de Schubert, à qui il ne reste que quelques mois à vivre. C'est d'ailleurs chez les Carus que Robert Schumann rencontre Frederich Wieck et qu'il entend Clara, sa fille de neuf ans, jouer pour la première fois du piano.

Lors de son aventure avec Agnès Carus, il écrit :

« Son image divine brille dans mon âme, éternellement sainte, et dans mon cœur s'éveillaient, en sa présence, de nouvelles mélodies. Pareille à la statue de marbre qui ne chante que le matin, à l'heure où les rayons du soleil la frappent, ma musique se tait dès qu'elle s'éloigne, mes chants meurent.<sup>499</sup> »

Agnès Carus est une femme mariée qui ne veut pas changer de situation, elle meurt quelques années après leur rencontre. Henriette Voigt, pianiste, une femme mariée également qui le séduit par ses qualités de cœur et d'esprit. Elle est « son âme en la mineur. » Ces premières rencontres indiquent comment l'image de la femme dont la concrétisation sera impossible vient éveiller le compositeur et sa possible création. La présence doit être sans le sexuel, sinon la musique se tait et Schumann aussi.

Il rencontre au printemps 1831 une autre femme nommée Christel avec qui il vit ses premiers rapports sexuels. Cette liaison lui fera dire le 19 février 1855 : « En 1831, j'ai été infecté

---

<sup>497</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 67.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 71.

syphilitiquement et traité à l'arsenic. » L'hypothèse de la syphilis comme la cause de ses troubles psychiques a été maintes fois avancée. Cependant, des signes cliniques repérés dans sa correspondance avant cette date indiquent une structure psychique fragile. Cette rencontre de corps laisse Schumann face à un réel qui le fait vaciller, la culpabilité se présente :

« Cet après-midi, Christel pâle – révélations - la Némésis n'engendre que la faute. »

« Christel et devant le balcon, Clair de lune, la douleur est supportable. »

« Le soir, Charitas avec le cadeau et mon remerciement – une fois de novo. »

« Christel pour une minute. »

« Je vivrais plus proprement et solidement si je ne prenais pas autant de résolutions ; ce sont elles qui détruisent tout.<sup>500</sup>»

Convaincu qu'il a été contaminé par la syphilis, cette déconnexion du sexuel à la mort est un indice de Phi<sub>0</sub> selon J.-C. Maleval. Bien que C. Vetroff-Muller affirme que « la position de Schumann [...] est au départ celle d'un hypocondriaque qui se dit victime et non fautif,<sup>501</sup>» nous avançons qu'à défaut d'engager son manque dans la relation, c'est son être même qui se trouve mis en jeu, et la faute est au premier plan. Sa difficulté à interpréter le désir de l'Autre met à jour une jouissance non-phallicisée qui le met en place d'objet déchet. Il note dans son journal « des douleurs qui me rongent comme un lion entier qui me déchire. » La syphilis serait indolore, bien que la sensibilité à la douleur soit subjective, cette description de la douleur reste particulière, et elle semble quelque peu ravageant pour Schumann. Pour s'extraire de cette position d'objet déchet, quelques jours après cette courte relation, Schumann se crée ses personnages : Raro, Eusébius et Florestan. Ceux-ci viennent tempérer l'impératif surmoïque et éviter « la défusion des pulsions.<sup>502</sup>» Ces personnages animent à minima la libido du côté de la vie.

Après sa rupture avec Henriette Voigt, il continue à correspondre et lui écrit :

« Deux splendides êtres féminins sont entrés dans notre cercle. L'une, Émilie Liszt, l'autre Ernestine, fille d'un riche baron bohémien et d'une comtesse Zedwitz, une âme d'enfant merveilleuse et pure, tendre et pensive, profondément attachée à moi et à tout ce qui est art et telle, en un mot, que je me souhaiterais ma femme. Et je te le dis à l'oreille, à toi ma bonne mère : si l'avenir me demandait : qui choisirais-tu, je répondrais fermement : celle-là ! Mais combien cela est loin et comme je renonce dès maintenant à la perspective d'une union, quelque facilement que je puisse peut-être la contracter.<sup>503</sup> »

<sup>500</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 91.

<sup>501</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 244.

<sup>502</sup> Maleval J.-C., « *La pulsion de mort ou de la défusion des pulsions à la volonté de jouissance*, » Accès à la psychanalyse, Bulletin de l'Association de la cause freudienne Val de Loire-Bretagne, Octobre 2016, n°9, p. 28.

<sup>503</sup> Basch V., *La vie douloureuse de Schumann*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1928, p.71.

Robert Schumann se fiance avec Ernestine Von Frieck, une jeune pianiste, élève de F. Wieck et amie de Clara Schumann qui les fait se rencontrer : « Les jeunes filles sont un mélange d'ange et d'être humain.<sup>504</sup>» Elles ont une pureté que lui n'a pas, autre signe de la mélancolie, il confie à Henriette Voigt le 7 novembre 1834 :

« Mon âme est toujours la même, hélas, elle me fait frissonner ! J'ai une réelle virtuosité en moi, persistante en moi, des idées tristes. C'est l'esprit malin qui s'élève contre tout bonheur apparent et cherche à le souiller ! Cette angoisse intime envahit parfois tout mon être : alors je ne me contiens plus, je voudrais me transporter dans un autre corps et m'enfuir pour l'éternité ! Ernestine m'a écrit une lettre radieuse. Sur sa demande, sa mère a parlé au père, et il me la donne – Henriette, il me la donne... Comprenez-vous ce que cela signifie- et malgré tout, une angoisse m'étreint, comme si je redoutais d'accepter ce joyau précieux, parce que je le sais en des mains impures.<sup>505</sup>»

Les fiançailles sont rompues en moins d'un an. Plusieurs hypothèses à ce sujet, Ernestine est une fille adoptive, elle ne peut prétendre à l'héritage du baron, son père adoptif, Schumann se serait inquiété de ne pas pouvoir compter sur son argent. D'autres écrivent que la jeune fille n'avait pas les qualités intellectuelles attendues par Schumann ainsi en témoignent les lettres qui fourmillent de faute de grammaire et de style. Par le biais de la clinique, nous pouvons supposer que d'une part, le discours du médecin semble pris au pied de la lettre, Ernestine est amoureuse, et réciproquement. Le 11 février 1838, il expliquera à Clara, devenue sa fiancée, ses errances sentimentales de cette période :

« Le médecin me rassura affectueusement et finit par me dire avec un sourire : la médecine n'a rien à faire ici ; choisissez-vous une femme, c'est elle qui vous guérira. [...] A cette époque, tu ne t'occupais guère de moi, tu arrivais à la limite qui sépare l'enfant de la jeune fille. Alors, apparut Ernestine, une créature si complètement bonne que le monde en voit peu de pareilles. Voilà, pensai-je, celle qui me sauvera ! Je voulais m'accrocher de toutes mes forces à une présence féminine. Je me sentais déjà mieux. Elle m'aimait. Cela je le vis tout de suite !<sup>506</sup> »

« Quand nous faisons mine de confondre le désir de l'autre avec notre propre désir...<sup>507</sup> » Lacan formule que :

« La relation à l'autre en tant qu'à son semblable, et même une relation aussi élevée que celle de l'amitié au sens où Aristote en fait l'essence du lien conjugal, sont parfaitement compatibles avec le désaxement de la relation au grand Autre, et tout ce qu'elle comporte d'anomalie radicale, qualifiée, improprement mais non sans quelque portée d'approche, dans la vieille clinique de délire partiel.<sup>508</sup>»

---

<sup>504</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 32.

<sup>505</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 239.

<sup>506</sup> François-Sappey B., *Clara Schumann*, Éditions Papillon, 2004, p. 21.

<sup>507</sup> André P., *op.cit.*, p. 96.

<sup>508</sup> Lacan J., « *Du traitement possible de la psychose*, » Écrits, Seuil, 1966, p. 574.

Dès lors, au-delà de la confusion du désir, Schumann indique que sans un partenaire à s'adresser pourvu qu'il reste silencieux ou à distance son corps ne tient pas. « Le véritable amour réside moins dans sa forme concrète que dans l'esprit et la pensée.<sup>509</sup> » A cet endroit, nous nous étonnons de repérer que cette jeune femme est rapidement remplacée par Clara Wieck. Avant elle, les partenaires de Schumann se succèdent sans que les séparations fassent deuil. En ayant travaillé sur Hamlet, Lacan indique au cours du Séminaire VI que le deuil est l'inverse de la forclusion. Dans le deuil, quelque chose disparaît du réel. Dans la forclusion, ce qui n'est pas symbolisé revient dans le réel.

### 3. Clara, la rencontre

Clara Wieck (1818-1896) est la fille aînée de Frederick Wieck, le maître incontesté de la technique pianistique de l'époque. Elle est la seule fille du couple parental qui divorce lorsqu'elle a quatre ans. Le père, qui veut en faire une pianiste de renom, l'arrache à sa mère. Elle reste par la suite mutique, elle ne parle plus pendant plusieurs années, jusqu'à l'âge de 8 ans. Pendant ces années, elle s'installe au piano et joue. A 12 ans, concertiste, elle est envoyée en tournée, à Paris, parrainé par N. Paganini (1782-1840). Elle devient une grande soliste, elle a un franc succès à Vienne qui fait déplacer notamment F. Liszt (1811-1886). Ce-dernier lui reconnaît une personnalité hors du commun et un jeu magistral. Il lui dédit sa première version des *Études d'après Paganini*, reconnue comme une des œuvres pour piano les plus difficiles.

Dans le salon de son père, Clara Wieck étrenne les *Caprices* de Paganini. Elle interprète, elle compose également des pièces. Schumann la rencontre pour la première fois, elle a neuf ans à peine, lui en a dix-neuf. Il est fasciné par son jeu pianistique et sa beauté. La première lettre à Clara qui a douze ans, Schumann en a vingt et un où il introduit déjà le double :

« Je sais que [...] vous comprenez votre lunatique conteur d'histoires. [...] Pendant votre absence, je me suis promené en Arabie pour trouver des contes de fées qui pourraient vous plaire, six nouvelles histoires de doubles, cent et une charades, huit devinettes fort drôles et de terribles et merveilleuses histoires de voleurs, et celle du fantôme blanc, hou, hou... j'en tremble.<sup>510</sup> »

Lors d'une des premières rencontres, il écrit un souvenir après-coup :

« Mon plus ancien souvenir de toi est de l'été 1828 : tu dessinais des lettres et essayais d'écrire pendant que j'étudiais le *concerto en la mineur* de Hummel. [...] Je t'ai aimée depuis toujours et de tout mon cœur.<sup>511</sup> »

---

<sup>509</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 58.

<sup>510</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 41.

<sup>511</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 24.

Elle grandit, change, Robert Schumann l'aime de plus en plus :

« C'est toi qui, sans le vouloir ni t'en douter m'a détourné depuis de longues années déjà de toute fréquentation féminine... Une seule a dominé ma vie, m'a attiré dans les plus intimes et profonds replis de son âme, c'est elle seule que j'ai toujours vénérée et chérie par-dessus-tout.<sup>512</sup> »

La mère de Schumann aurait dit alors que Clara Wieck vient de donner une représentation : « Plus tard, tu épouseras mon Robert.<sup>513</sup> » Cette parole maternelle a-t-elle été entendue au pied de la lettre ?

En 1835, ils se fiancent. Clara Wieck consent à se faire la femme de Schumann, elle choisit un homme peu connu encore, contre l'avis de son père qui refuse leur union : « Je reconnais que vous êtes un homme excellent, mais il y en a de plus excellents que vous, et je ne sais pas encore ce que je veux faire de Clara.<sup>514</sup> » Pour André, Schumann est « perplexe et incrédule<sup>515</sup> », dans la lettre de Schumann qui suit, il ne se présente pas comme tel :

« J'ai de beaux projets en tête, mon cœur est plein d'ardeur pour tout ce qui est noble, des mains pour travailler, la conscience d'exercer une magnifique influence sur ceux qui m'entourent, et l'espoir de réaliser ce qu'on attend de moi, aimé et respecté d'un grand nombre... Vous savez que j'ai une sérieuse endurance pour ce qui me tient à cœur. Alors, si vous reconnaissez que je suis réellement fidèle, et que ma conduite est celle d'un homme, peut-être alors bénirez-vous deux âmes à l'union desquelles il ne manque pour être heureuse que le consentement paternel. Ce n'est ni l'excitation du moment, ni la passion superficielle, ni rien d'extérieur du reste qui fait que je suis attaché à Clara par toutes les fibres de mon être, mais surtout la profonde certitude que rarement une alliance s'est présentée sous des auspices aussi favorables et que rarement une jeune fille dispense autour d'elle autant de joie que Clara et qu'elle seule suffit déjà à garantir notre bonheur. Si vous êtes parvenu à la même certitude que moi, alors donnez-moi votre parole que, pour le moment, vous ne prendrez pas d'engagement pour l'avenir de Clara, de même que je vous donne ma parole de ne pas parler à Clara. Je ne vous demande qu'une seule autorisation, celle de nous écrire quand vous ferez de longs voyages.<sup>516</sup> »

En 1836, Clara Wieck renvoie les lettres de Schumann et la *Sonate en fa# mineur* qu'il lui avait dédiée sur l'injonction de son père qui refuse toute entrevue et tout message. Décision exigeante, acceptée par sa femme, la belle-mère de Clara : « Wieck se refuse tout rapport avec Schumann.<sup>517</sup> » Wieck sépare les amants pendant dix-huit mois, ils ne se voient pas. Schumann interroge son incompréhension auprès d'elle :

---

<sup>512</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 71.

<sup>513</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 58.

<sup>514</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 201.

<sup>515</sup> André P., *op.cit.*, p. 100.

<sup>516</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 202.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 222.

« Il me marquait une si grande préférence, notamment en cet été 1835 où il dut s'apercevoir de notre amour grandissant ; il resta si longtemps sans manifester d'hostilité que je continuai à être convaincu de sa bienveillance.<sup>518</sup> »

« Si encore je m'étais mal conduit envers ton père, il serait en droit de me haïr, mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi, sans motif, il me déteste et me diffame comme tu me le dis toi-même ? Un jour ce sera mon tour, et il verra combien je l'aime et je t'aime.<sup>519</sup> »

En février 1836, Schumann perd sa mère. Lui qui écrit tant, reste laconique. Bien qu'il n'en sera rien, l'avenir s'éclaircirait, Schumann semble soulagé :

« J'ai eu une journée très occupée. On a ouvert le testament de ma mère et j'ai appris comment elle est morte. Heureusement que ta radieuse image domine ces ténèbres et m'aide à supporter tout avec plus de légèreté. Je crois pouvoir te dire aujourd'hui que maintenant mon avenir me paraît comme beaucoup plus sûr.<sup>520</sup> »

Clara Wieck est amenée à Dresde par son père qui lui impose de tourner loin notamment à Paris. Notons que l'absence de Clara permet à Schumann de commencer ce qui deviendra la *Fantaisie* op.17. Devenu son fiancé, il lui écrit : « J'aimerais à dessiner partout en grandes lettres et en accords : Clara.<sup>521</sup> »

Il lui écrit en mars 1838 : « Le premier mouvement est vraiment ce que j'ai écrit de plus passionné, une plainte profonde vers toi. Les autres sont plus faibles, mais je n'ai pourtant pas en rougir. Et un an après, en avril 1839, il lui note : « Tu ne pourras comprendre la *Fantaisie* qu'en te reportant à ce malheureux été de 1836 où je devais renoncer à toi.<sup>522</sup> »

Clara Wieck écrit à son père :

« Mon amour pour Schumann est, évidemment, un amour passionné. Je le considère lui comme un homme extraordinairement bon et loyal, et seul capable de me comprendre et de m'aimer avec autant de noblesse et de pureté. En revanche, je suis la femme qu'il lui faut ; je le comprends aussi et je crois pouvoir le rendre très heureux... Jamais je ne renoncerais à lui ni lui ni moi. Jamais je ne pourrais aimer un autre homme.<sup>523</sup>»

Robert Schumann souffre de cette séparation :

« Ne sachant rien de toi, je voulais à toute force t'oublier. Nous avons dû à cette époque nous devenir étrangers l'un à l'autre. Je m'étais résigné. Puis l'ancienne souffrance éclata de nouveau, je me tordais les mains, souvent la nuit j'implorais Dieu : « Accordez-moi d'en passer une au moins tranquillement, sans

---

<sup>518</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 68.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>520</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour, op.cit.*, p. 38.

<sup>521</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 61.

<sup>522</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 58.

<sup>523</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 222.

que ma raison s'égare. » Une fois, j'ai cru que j'allais trouver dans les journaux l'annonce de tes fiançailles. J'ai senti alors ma nuque comme tordue vers le sol, au point que j'ai crié tout haut.<sup>524</sup> »

« L'hypocondrie de Schumann est prétexte à une restauration narcissique et une échappatoire au regard de la dépression qui le guette. Aussi Schumann n'aura jamais vraiment intérêt de s'en libérer. C'est le bénéfice secondaire de la maladie.<sup>525</sup> » Schumann évoque lui-même en mai 1832 « d'un amas de sensations qui dégénère en hypocondrie.<sup>526</sup> » Que ces symptômes inexplicables aient une fonction est notable : la raison qui s'égare et la nuque tordue indiquent une délocalisation de la jouissance. Alors qu'il note « Je suis complètement dénué d'appui féminin<sup>527</sup> », dans une forme de transitivity figé comme signe du *typus melancholicus* de Tellenbach, Schumann s'oublie lui-même là où il dit vouloir l'oublier, il est dans l'égarement. Il consulte :

« Le médecin me défend de tant me languir de vous, parce que cela m'atteint trop. Il propose que nos esprits se retrouvent. Le point de rencontre serait la porte de la Thomaskirche, là où nos doubles se virent pour la première fois.<sup>528</sup> »

Novembre 1837, il adresse à Clara en référence à l'opéra beethovenien *Fidelio*<sup>529</sup>, « Adieu mon Fidelio... et demeure-moi fidèle comme Léonore à son Florestan.<sup>530</sup> » La séparation physique permet à Schumann de composer en insérant des motifs de cet opéra : il met en musique ce qu'il traverse, tel un traitement d'ordonnancement de l'humeur. La coda du premier mouvement fait entendre un motif du cycle de lieder de Beethoven *An die ferne Geliebte, À la bien-aimée lointaine*. Le premier mouvement de la *Fantaisie* initialement une *Sonate* rappelle la *Sonata quasi une fantasia op. 27 n°1 et 2* de Beethoven notamment dans les détails de la marche. Plus tard, Schumann inclut dans *l'Album pour la jeunesse*, une transcription, la numéro 21, sans titre qui est une improvisation sur le thème de *Fidelio* : mise en musique de la bien-aimée absente, de l'amour presque perdu et dans l'attente d'un avenir meilleur. Ce motif est également présent dans les lieder *Les amours du poète* : Au merveilleux mois de mai. Mois préféré par le futur couple Schumann et donc espéré pour le mariage qui aura lieu en septembre.

---

<sup>524</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 69.

<sup>525</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p 245.

<sup>526</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 197.

<sup>527</sup> *Ibidem*.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>529</sup> Argument de l'opéra : Léonore se déguise en homme, et sous le nom de Fidelio, se fait engager comme aide-geôlier dans la prison où son mari Florestan a été mis au secret par un ennemi politique, Pizarro. Au moment où son mari va être assassiné, elle s'interpose entre lui et Pizarro, sur lequel elle braque un pistolet. Elle gagne le temps nécessaire à l'intervention de la justice et sauve leur vie et leur bonheur.

<sup>530</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 57.

#### 4. Le double

Robert Schumann s'adresse à Marianne Bargiel, la mère de Clara Wieck qui accorde son consentement et sa bénédiction aux futurs époux. Elle note :

« Il [Robert Schumann] m'a toujours donné du bonheur et par ailleurs comment ne m'en donnerait-il pas en une pareille occasion ... Et rien ne me sera plus souhaitable et ne me donnera plus de joie que de connaître celui qui est devenu l'amour de ma si chère Clara et qui a comblé ses vœux. Une mère très soucieuse vous attend le plus tôt possible.<sup>531</sup> »

Schumann a la conviction que Clara est sa femme : « rien ne peut nous écarter de la certitude qui demeure en nous de notre bonheur futur.<sup>532</sup> » Dès lors, Clara sera toujours au centre des préoccupations de Schumann. A chaque séparation, les sentiments de Schumann à son égard deviennent de plus en plus passionnés. Les lettres échangées passent du ton de l'intimité à celui de la passion. Il lui compose les *Davidsbündertänze op. 6* en réponse aux *Soirées musicales opus 6* composées par Clara Wieck. En plus de nommer opus 6, ces danses de Schumann sont codées par les thèmes composés par la compositrice, il y insère les lettres de son prénom, et le thème principal est celui de la bien-aimée lointaine. « N'as-tu pas reçu les *Davidsbündertänze* ? Je te les ai envoyées il y a huit jours [...]. Elles te sont dédiées, à toi tout particulièrement. » Il espère que son interprète d'élection, Clara Wieck, qu'il désespère de pouvoir un jour épouser admire. Mais Clara, 18 ans, préfère le cycle précédent, *Carnaval*, « quelques morceaux très vivants, comme des images transposées en musique. » Cette œuvre signe pourtant : « une fête à la veille des noces — imagine le commencement et la fin de l'histoire. Si jamais j'ai été heureux à mon piano, c'est bien les jours où je les ai composées. » Heureux mais rattrapé par ses idées mélancoliques, il écrit à sa sœur : « Je ne la mérite pas, mais je veux la rendre heureuse.<sup>533</sup> »

Pour C. Vetroff-Muller, « Clara se fait main et le console de sa douloureuse expérience de la perte de ses deux parents, le père en tant qu'il l'a puni de s'être posé en rival dans le domaine de la création et de la pédagogie, la mère en tant qu'elle a refusé de consentir à ce qu'il devienne interprète.<sup>534</sup> » Nous proposons comme hypothèse que Clara Schumann a fonction de double imaginaire dont Schumann se dote. En juin 1839, il adresse à Clara son désir de s'inscrire dans la postérité mais pas lui seul, avec elle comme double :

---

<sup>531</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 223.

<sup>532</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 83.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>534</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 245.

« Nous publierons aussi beaucoup de choses sous nos deux noms réunis ; la postérité doit nous regarder comme un seul cœur et une seule âme, et ne pas éprouver ce qui est tien et ce qui est mien. Comme je suis heureux.<sup>535</sup> »

Clara Wieck compose la *Romance en sol mineur* op. 11 dédiée à Schumann pour son anniversaire en 1834, elle signe : Votre amie/ Clara Wieck/ Clara Wieck / Doppelgänger\*.<sup>536</sup> » Quelques années plus tard, en 1839, Schumann lui écrit pourrions-nous avancer sur le mode du transitivity d'après la proposition de J.-A. Miller : « Le monde structuré par le stade du miroir est un monde de transitivity. Transitivity veut dire que vous ne savez pas si c'est vous ou l'autre qui l'a fait.<sup>537</sup> » :

« A l'écoute de ta *Romance*, j'ai entendu une nouvelle fois que nous devons devenir mari et femme. Tu me complètes comme compositeur, de même que moi pour toi. Chacune de tes pensées provient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique. En mars, j'ai eu une inspiration semblable tu la trouveras dans l'*Humoresque*. Nos affinités sont si étranges.<sup>538</sup> »

Robert Schumann édite en réponse à cette *Romance* et dédiés à sa fiancée, *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* : « A Mon seul et unique *Doppelgänger* ! J'espère que la réunion des deux noms sur la couverture pourra être l'une de nos perspectives et de nos idées d'avenir.<sup>539</sup> »

La correspondance entre ces deux artistes commence, chacun considérant l'autre comme son double. La récurrence du thème du double dans les écrits de Schumann, constitue un indice clinique de la place prédominante prise dans son fonctionnement par la relation spéculaire. Clara est un appui pour donner consistance au corps de Schumann, dans l'attente du mariage, Schumann lui écrit :

Le 10 février 1839 : « Ce mariage ? Mais il n'est plus temps de choisir, il me serait impossible de me passer de toi. Si tu m'abandonnais, c'est Dieu qui m'abandonnerait. »

Le 25 février 1839 : « Je ne supporterai plus de me séparer encore de toi, c'est une souffrance d'une violence intolérable. »

« Il te sera doux de savoir que tu as rendu le bonheur et la joie à un homme qui, pendant de longues années, a été la proie des plus terribles craintes, qui s'ingéniait à s'absorber dans les plus sombres pensées. Je vais

---

<sup>535</sup> François-Sappey B., *Clara Schumann, op.cit.*, p. 43.

<sup>536</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 188.

\*Double.

<sup>537</sup> Miller J.-A., *Effet retour sur la psychose ordinaire, op.cit.*, p. 43.

<sup>538</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 189.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 59.

t'ouvrir mon âme comme je ne l'ai jamais fait pour personne. Tu sauras tout, toi qui, après Dieu, ce que j'adore le plus au monde.<sup>540</sup> »

Les absences de Clara Wieck lorsqu'elle est en tournée sont présentifiées par des lettres qu'elle lui envoie. Ces lettres donnent espoir à Schumann et lui permettent de composer les *Novelettes*, sont telles des lettres d'amour qui auraient dues s'appeler *Wiecketten* :

« Ces trois dernières semaines, je t'ai composé une quantité effrayante de musique : des plansaneries, des histoires d'Egmont, des scènes de familles avec des pères, un mariage, bref, comme tu le vois, toutes sortes de choses aimables ! J'ai baptisé le tout Noveletten, parce que ton prénom est Clara et que Wiecketten n'aurait malheureusement pas sonné assez bien.<sup>541</sup> »

Remarquons dès à présent que c'est dans cette seule période (1833-1840) de séparation que Schumann compose et publie ses œuvres sans hésitation. En effet, Clara représente l'image d'une jeune fille admirée, artiste brillante. Elle lui permet des compositions d'une extrême originalité, d'une libre imagination créatrice qui rompt toutes les chaînes de la convention en s'inspirant de Jean-Paul et Hoffmann. Il se risque avec une certaine hardiesse dans les accords inexplorés du monde sonore de son époque.

Pourtant, Robert Schumann n'a pas de limites dans ses sentiments pour Clara Wieck et la pulsion déborde : « Que tu es admirable ! Quels horizons sans limites tu me fais entrevoir ! Du merveilleux, de la folie, de l'aimable ! La musique éclate en moi en ce moment !<sup>542</sup> » C'est dans une distance géographique de sa future femme imposée par Frederich Wieck, que Robert Schumann se sent si exalté, il peut composer et il innove. Il compose les *Albumblätter* op.124, dont *Douleur sans fin*. C'est un lied pianistique en fa majeur dont le tempo est « lent » au début puis « plus passionné » et pour finir Schumann note « sans fin » pour indiquer la quinte descendante composée par Clara. Cet enthousiasme est de courte durée, il est dans l'espoir de connaître des jours meilleurs auprès de Clara, la pulsion de mort pointant toujours :

« Si seulement, auprès de ton cœur généreux, je pouvais un jour connaître un jour le bonheur ! Ces nuits d'insomnies, ces nuits douloureuses, cette souffrance sans une larme, tout cela, il faut qu'un Dieu plein de bonté puisse le compenser. Ah ! Laisse-moi me reposer une minute seulement.<sup>543</sup> »

« J'aurai à te dire que parfois je me trouve assez heureux, mais qu'il m'arrive le plus souvent d'être triste au point de me loger une balle dans la tête.<sup>544</sup> »

---

<sup>540</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 268.

<sup>541</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 560.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>544</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 81.

Il note en novembre 1837 :

« Depuis quelques semaines, je suis très mécontent de ma vie. Notre séparation, des chagrins venus de diverses contrariétés font que mon esprit s'affaisse. Alors je n'arrive à rien. Je me mine pendant des heures, je regarde ton portrait pendant des heures et je pense : comment tout cela va-t-il finir ?<sup>545</sup> »

A ce moment, nous pouvons supposer que le mariage mettrait fin à « ce mal physique<sup>546</sup> » Or, la carence du trait d'identification unaire et symbolique va laisser Schumann aux prises avec un réel angoissant. Son être en faute revient sur le devant de la scène : « Une grande faute pèse sur moi : celle de t'avoir séparée de ton père, et cela me torture souvent.<sup>547</sup> » Il ajoute dans une autre lettre : « Le grand amour que tu as pour ton père me fait te vénérer davantage, mais me donne le frisson. Si tu allais m'abandonner à cause de lui ? Pardonne-moi, je me sens encore bien malade.<sup>548</sup> » Là où Clara Wieck est présente mais à distance par les tournées, Schumann, toujours en lutte, compose :

« On peut certainement trouver dans ma musique la trace de la lutte que j'ai soutenue pour Clara, et je suis assuré que vous le comprendrez. Le Concert sans orchestre, les sonates, les *Dauidsbündlertänze*, les *Kreisleriana* et les *Novelletes* sont presque entièrement inspirés par elle.<sup>549</sup> »

Bien qu'il s'en plaigne et qu'il en souffre, ces moments d'attente conviennent à Schumann pour composer. Ses moments d'absence et de silence de l'autre lui sont favorables, il déclare en mai 1838 :

« Je viens de constater que, chez moi, l'imagination ne prend jamais une plus haute envolée que lorsqu'elle est sous la tension d'un ardent désir ; ce fut le cas ces jours derniers, tandis que j'attendais ta lettre, j'ai rempli des volumes entiers de compositions. »

« Ta présence ici paralyserait tout mon travail et mes projets, et me rendrait très malheureux.<sup>550</sup> »

Le 11 mars 1839 : « Je suis resté assis à mon piano toute cette semaine et j'ai composé, écrit, ri et pleuré tout à la fois ; tu trouveras tout cela joliment dépeint dans mon opus 20, *La Grande Humoresque*, qui est déjà sous presse. Regarde comme les choses vont vite maintenant et avec moi. Créer, transcrire et être imprimé, voilà ce qui me plaît. J'ai achevé une centaine de pages en huit jours.<sup>551</sup> »

A cette même période, il compose le *Carnaval de Vienne*, un cycle populaire et les inquiétants *Nachtstücke*, op. 23 :

---

<sup>545</sup> Schumann R.et C., *Lettres d'amour*, op.cit., p. 78.

<sup>546</sup> Schumann R.et C., op.cit., p. 77.

<sup>547</sup> François-Sappey B., op.cit., p. 32.

<sup>548</sup> Schumann R.et C., *Lettres d'amour*, op.cit., p. 161.

<sup>549</sup> François-Sappey B., op.cit., p. 52.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 257.

« Pendant que j'écrivais, je ne cessais d'avoir des visions de processions funèbres, de cercueils, de visages malheureux et désespérés. Lorsque j'eus terminé, je cherchais un titre et je revenais toujours à *Leichenfantaisie* (fantaisie cadavérique). N'est-ce pas étrange ? pendant que je composais, j'étais sans cesse profondément ému et des larmes coulaient de mes yeux sans raison apparente.<sup>552</sup> »

A chaque retour de sa future femme à Leipzig, Schumann ne compose plus. Le procès contre Wieck se poursuit, ce dernier accusant Schumann d'ivrognerie l'éloigne un peu plus de sa fille Clara Wieck et refuse leur mariage. Schumann adresse alors une demande d'aide et de conseil à sa sœur Therese juste avant de partir à Vienne faire connaître sa revue musicale :

« Clara est arrivée maintenant à un rang élevé par sa nomination de pianiste de la cour. Pour moi, personnellement, je ne demande qu'à mourir artiste et je ne reconnais au-dessus de moi que mon art ; mais à cause de ses parents, je voudrais bien aussi devenir quelqu'un. Tu connais intimement Hartenstein (professeur à l'université de Leipzig), et tu devrais bien écrire, à lui ou à sa femme, Ida, que je suis fiancé à une jeune fille distinguée (dis les noms ou cache les, comme il te plaira), que ses parents seraient bien aise de voir le mot docteur devant mon nom et que cela faciliterait notre mariage que j'aimerais savoir si une nomination à la Faculté de Philosophie s'obtient difficilement, mais que je ne pourrais consacrer à cela que bien peu de temps, accablé que je suis par une foule de travaux concernant mon art. Il te dirait alors comment je dois m'y prendre ; dans tout cela, je ne cherche qu'un titre et mon intention n'est nullement de demeurer à Leipzig. Au reste, ce n'est pas très pressé je voudrais seulement avoir son opinion à ce sujet et j'irai personnellement le solliciter pour le reste.<sup>553</sup> »

Il le sollicite par écrit et lui demande le 8 février 1840 : « J'aurai le vif désir d'obtenir le titre de docteur à l'un ou l'autre des deux titres que voici : m'en rendre digne par un travail à accomplir, ou obtenir ce diplôme eu égard à mes précédentes productions comme compositeur et écrivain. Le premier me serait plus pénible, le second me serait très agréable et même particulièrement utile.<sup>554</sup> » Il adresse également sa demande à Kerferstein :

« Je sais combien Clara est simple dans ses goûts, et aussi qu'en moi c'est l'homme et le musicien qu'elle aime. Je crois pourtant qu'elle serait heureuse de me voir parvenir à une plus haute situation, dans le sens bourgeois du mot. Permettez-moi donc de vous demander s'il est difficile de devenir docteur d'Iéna ? Devrais-je subir un examen et lequel ? A qui faut-il s'adresser pour cela ? Mon cercle d'action, en tant que rédacteur d'une feuille qui subsiste depuis sept ans, ma situation comme compositeur, et la façon droite et courageuse dont je cherche à atteindre mon but, tout cela ne me viendrait-il pas en aide pour obtenir cette dignité ? Donnez-moi sincèrement votre opinion, et accueillez la prière que je vous fais de garder le silence le plus absolu, pour le moment, sur ce dont je viens de vous parler.<sup>555</sup> »

---

<sup>552</sup> Duault A., *op.cit.*, p. 58.

<sup>553</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 76.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>555</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 252.

Nous savons que l'érudition de Schumann lui octroiera l'avis favorable du président de l'Université d'Iéna. Au même moment, il adresse également une requête au tribunal pour qu'il accorde le mariage :

« Les soussignés nourrissent depuis de longues années déjà le désir commun et profond de se voir unis par les liens du mariage. Un obstacle cependant s'oppose à la réalisation de ce désir, et il nous est aussi nécessaire d'écarter cet obstacle de notre route, qui nous a été pénible de l'y avoir trouvé. Le père de la soussignée Clara Wieck nous refuse son autorisation, en dépit de sollicitations pressantes et affectueuses. Nous ne pouvons nous expliquer les motifs de ce refus, notre situation de fortune est à même de nous mettre à l'abri du besoin dans l'avenir. Le vrai motif de refus de Monsieur Wieck doit plutôt se trouver dans une sorte de sentiments personnels de haine à l'encontre du soussigné, alors que celui-ci pense pour sa part accomplir tous les devoirs que peut attendre de lui le père de celle qu'il a choisi pour compagne de sa vie. Quoi qu'il en soit, il n'est nullement question pour nous de modifier notre décision, mûrement réfléchie, c'est pourquoi nous présentons à la cour la requête suivante :

Plaise à la Cour de faire savoir à Monsieur Wieck qu'il ait à donner son accord à notre mariage ou bien, dans le cas de refus de celui-ci, que la Cour nous donne cet accord. Seule la certitude de l'absolue nécessité de cette démarche met un obstacle à notre réconciliation avec lui, cependant nous demeurons intimement convaincus que le temps, une fois encore, comme en maintes circonstances, permettra d'oublier totalement ce pénible différend.<sup>556</sup> »

Malgré une amende de dix-jours de prison, Wieck ne cédera pas lors du procès en diffamation mais la Cour accordera le mariage entre Schumann et sa fille. Peu après avoir porté plainte auprès du tribunal, avançant son désir, il lui revient dans le réel sous le signe de la mort :

« Avant-hier m'a paru un jour bizarre, où tout semblait se concentrer sur un même point. Ce fut un jour si calme et tout meublée de fantômes. Le ciel était comme enveloppé d'un crêpe blanc ; je voyais des cercueils un peu partout... Je t'en prie, prononce quelquefois mon nom dans tes prières et demande à Dieu de me protéger ; moi je t'avoue je suis affaibli et ahuri par la douleur.<sup>557</sup> »

« J'ai tant souffert à cause de toi.<sup>558</sup> » Et Clara de répondre : « Ceci est mon dernier concert en tant que Clara Wieck, et je me sens affligée.<sup>559</sup> »

Le jour de son anniversaire, le 8 juin 1839, il écrit à Clara :

« Aujourd'hui, j'entre dans mes vingt-neuf ans ; sans doute la plus grande partie de ma vie est-elle derrière moi. Je ne vivrai pas très vieux, je le sais avec certitude. Ce que j'ai dû subir pour toi, mes grandes souffrances m'ont déchiré. Mais c'est encore toi qui m'apporteras la décision et la paix.<sup>560</sup> »

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>558</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 33.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 201.

Clara a cette fonction de le faire tenir psychiquement même si c'est dans la douleur et physiquement. Selon C. Vetroff-Muller :

« Schumann s'est inscrit dans une problématique relative aux mouvements d'investissement et de désinvestissement des organes propres à l'hypocondrie. Il a, incontestablement, introjecté l'objet Clara comme appartenant à son corps, à des fins de récupération narcissique, plus qu'il ne pouvait s'agir d'une représentation inconsciente substitutive de Clara réduite à sa main puisque le lien a été établi après son accident, Clara étant à ses yeux sa main droite.<sup>561</sup> »

Sans davantage psychologiser le propos, nous proposons avec Lacan que le sujet ne peut pas trouver le signifiant de son être dans l'Autre. Dans sa conférence à Baltimore, il énonce « Le sujet c'est l'objet. » L'identité du sujet est fabriquée par l'objet est une indication qui ne varie pas pour Lacan. C'est pourquoi, laissé sans repère de nomination, le recours du sujet est de « faire venir d'ailleurs, à savoir du registre imaginaire, quelque chose d'une partie de lui-même en tant qu'il est engagé dans la relation imaginaire à l'autre. Ce quelque chose est le petit *a*. Il surgit très exactement à la place où se pose l'interrogation du S sur ce qu'il est vraiment, sur ce qu'il veut vraiment.<sup>562</sup> » En introduisant l'objet *a*, « la jouissance s'entend comme versée à la place du signifiant<sup>563</sup> », elle se loge dans un creux, recouvert pour Schumann par sa femme. Indiquons avec S. Cottet que l'image ici n'est « ni la copie d'un original, ni purement réductible au symbolique comme dit d'une image ou d'une figure rhétorique. Il y a du réel dans l'image, un réel marqué d'un trou.<sup>564</sup> » Clara Schumann permet à Schumann de clore ses interrogations, limiter ses pensées mortifiées en faisant écran sur le réel :

« Clara est un être extraordinaire ! Elle parle de nous tous de la façon la plus spirituelle. A peine trois pieds de haut et son cœur tellement formé que cela m'angoisse. Verve et caprices, rire et pleurs, vie et mort : les plus vives oppositions se succèdent chez cette jeune fille. Sa mémoire m'émerveille : à chacune de mes paroles, elle trouve une réponse.<sup>565</sup> »

Le compositeur, « hanté par le thème du double<sup>566</sup> » se présente à travers ce personnage :

« Gustav aime ce qui est au-dessus du terrestre, ce qui est esprit mystérieux. Ainsi a-t-il eu la révélation du Double avant d'en avoir jamais entendu parler. [...] Tout est mouvement dans l'univers. Voilà pourquoi un adagio, un mouvement lent crée une tension plus grande. [...] Ne te révolte pas à la pensée qu'il y a tant de larmes dans la vie : renies-tu les dissonances et les accords mineurs en musique – ne les aimes-tu pas ? Les unes et les autres nous apportent des voluptés célestes.<sup>567</sup> »

---

<sup>561</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 243.

<sup>562</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013, p. 446.

<sup>563</sup> Miller J.-A., « Deux modes de l'écriture, deux jouissances », La lettre mensuelle, n°240, p. 7.

<sup>564</sup> Cottet S., *Retour sur les images indélébiles*, L'a-graphe, L'imaginaire et l'objet dans la clinique analytique, Section clinique de Rennes, Institut du champ freudien, 2016-2017.

<sup>565</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 69.

<sup>566</sup> Brion M., France Musique, *op.cit.*

<sup>567</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 17.

Dans le début de la correspondance avec sa femme, il écrit « Te souviens-tu du jour où nous avons rencontré nos doubles sur le pont ? » Étonnante question pour le musicologue M. Brion puisque à cette période, la rencontre du double représentait l'annonce de la mort. Le reflet, l'ombre sont le double de l'être vivant. Entendons avec la psychopathologie que le double advient là où Schumann n'est pas symboliquement assuré. C'est ce qui se produit quand s'accroît la défaillance de la phallicisation du moi qui semble au principe de l'identification, tant par l'inquiétude qu'elle implique que par l'effort qu'elle suscite pour la compenser. Dès lors, les différents personnages de Schumann sont une invention rigoureuse pour se faire un corps, se nommer, localiser ses pensées. Nous y reviendrons plus précisément dans la troisième partie. Dans son éloge funèbre à Schumann, Ferdinand Hiller évoque à propos de Schumann et sa femme :

« Une femme, parée de la couronne d'étoiles du génie, marchait à tes côtés, et tu étais pour elle ce qu'est le père pour sa fille, le fiancé pour la fiancée, le maître pour le disciple, le saint pour le fidèle. Et lorsqu'il ne lui fut plus permis de marcher près de toi pour écarter les pierres de ton chemin, tu sentais de loin, au milieu de tes rêves et de tes souffrances, sa main amie et protectrice.<sup>568</sup> »

Clara Schumann semble avoir aimée son époux de façon inconditionnelle. Sa détermination devant le refus de son père, son dévouement pendant le mariage à laisser son piano, sa préoccupation pour ses enfants n'auront pas suffi à confirmer la thèse du médecin de Schumann. Elle ne le sauvera pas de ses symptômes mélancoliques.

## 5. Être père

Début janvier 1841, Schumann décide composer avec sa femme un cycle de lieder sur le *Liebesfrühling*, les poèmes du *Printemps de l'amour* de Rückert :

« J'ai puisé une ardeur nouvelle au travail dans l'idée de publier un cahier de lieder avec Clara. Depuis lundi dernier, j'ai achevé neuf lieder tirés du *Liebesfrühling* de Rückert, et je crois avoir trouvé l'accent qui m'est personnel. Il faut maintenant que Clara mette aussi en musique quelques poèmes du *Liebesfrühling*. Oh ! Fais cela, ma chère Clärchen.<sup>569</sup> »

Clara Schumann, enceinte, compose alors quatre lieder pour l'anniversaire de son mari le 8 juin 1841. Trois seront publiés parmi les douze *Liebesfrühling*. Pour la publication, Schumann donne le détail à son éditeur : « Nous avons composé ensemble sur des poésies de Rückert un certain nombre de lieder qui se rapporte l'un à l'autre comme des questions et des réponses.<sup>570</sup> »

---

<sup>568</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 35.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 38.

La symphonie n°1 est créée par F. Mendelssohn le 31 mars 1841 à Leipzig, Schumann rapporte : « Le 31, concert du couple Schumann. Ce jour a été l'un des plus importants de ma vie artistique. Je me sens le cœur si léger que j'espère bien mener à bonne fin bon nombre d'œuvres qui sommeillent en moi et qui seront une joie pour les âmes.<sup>571</sup> »

Pendant cette période de création de la symphonie, alors que sa femme est enceinte, un discret pousse à la femme s'entend :

« Mais maintenant, après de nombreuses nuits d'insomnie, vient l'épuisement. Je me fais l'effet d'une jeune femme enceinte qui aurait mis un enfant au monde : léger, heureux certes, mais aussi souffrant et dolent. [...] En dehors de cela, le temps a passé dans un calme monotone. Nous aspirons au printemps. On a beau vieillir, la même nostalgie du printemps, chaque année s'empare de nous.<sup>572</sup> »

Le 1<sup>er</sup> septembre 1841, leur première fille voit le jour. « A cette époque, tout semble aller pour le mieux dans la maison des Schumann. La petite commence à faire risette, la maîtresse de maison est toujours aussi aimante, mais bien sombre est le maître de maison. Pourquoi ?<sup>573</sup> »

Pour André :

« Toute la difficulté névrotique d'être au monde est contenue dans ces phrases. Sa situation éclaircie, Schumann n'a pas le droit au bonheur. En l'absence de facteur en provenance du dehors, les conflits intérieurs ne sont pas apaisés pour autant. Et ce qui est d'autant plus inquiétant, c'est que rien ne peut être pointé du doigt dans le monde environnant. D'où vient cette peur latente ? Il ne saurait le dire. C'est confus...<sup>574</sup> »

Si la naissance d'un enfant est entendue comme évènement symbolique, nous repérons que d'être père pour Schumann n'est peut-être pas si évident. L'avenir est toujours assombri, l'inquiétude est perpétuelle après le mariage. Appelé à s'occuper de ses enfants quand sa femme part en tournée, l'angoisse surgit :

« J'ai commis une de mes plus grandes sottises, quand je t'ai laissé t'éloigner de moi, maintenant je m'en rends de plus en plus compte. [...] Dois-je négliger mon art pour te chaperonner en voyage ? Nous avons bien découvert une solution : tu emmènes une compagne de voyage, je reprends ma place à mon piano, auprès de notre enfant. Mais que va dire le monde ? Ces pensées me causent du tourment. [...]»<sup>575</sup> »

Lors des conflits à Dresde en 1849, il ne s'en préoccupe pas, c'est leur mère qui a dû les mettre à l'abri. Wasielewski relate un détail du quotidien : lorsque Schumann rencontrait ses enfants dans la rue, il les contemplait un instant en disant « Alors mes petits chéris ? » puis son visage

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 679.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>573</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 140.

<sup>574</sup> André P., *op.cit.*, p. 116-117.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 151.

redevient impassible et continuait son chemin comme si de rien n'était. Il ne prendra aucune nouvelle de ses enfants lors des premiers mois de son internement à Eendenich.

Clara et Robert Schumann ont eu huit enfants dont les vies ont été courtes notamment pour les fils psychologiquement fragiles. La fille aînée, Marie (1841-1929) a été assistante de sa mère dans ses tournées de concerts et son activité pédagogique. Élise (1843-1928) a été professeur de piano à Francfort. Elle se marie en 1877 avec le négociant Louis Sommerhoff avec qui elle aura quatre enfants. Julie (1845-1872) était tuberculeuse. Partie se soigner dans le sud, elle rencontre et épouse le comte italien Vittorio Amadeo Marmorito di Radicati. Après avoir mis au monde deux fils, elle meurt à Paris lors de sa troisième grossesse. Emil est né 1846 et mort en 1847. Ludwig (1848-1899) a eu des difficultés scolaires. Après une crise nerveuse en 1870, sont diagnostiquées une faiblesse de la vue et une maladie de la moelle épinière. Clara le fait interner à l'asile d'aliénés de Colditz où il mourra aveugle. Ferdinand (1849-1891) était un bon pianiste amateur, employé de banque à Berlin. Il épouse contre l'avis de sa mère Antonie Deutsch avec qui il aura sept enfants. Après des crises de rhumatismes aiguës il devient morphinodépendant. Sous le couvert d'un soutien financier, Clara Schumann enlève ses enfants à leur mère et les disperse. Eugénie (1851-1938) passa son enfance dans divers pensionnats puis rejoint sa mère et sa sœur Marie. En 1893 elle émigre à Londres avec sa compagne, la soprano Marie Fillunger. Elles rentrent en Suisse en 1914. Eugénie publie ses souvenirs en 1925 et une biographie de son père en 1931. Elle est enterrée à Interlaken avec sa sœur Marie. Félix (1854-1879) n'a pas connu son père puisqu'il naît alors que Robert est déjà à l'asile de Eendenich. Il tente malgré l'avis de sa mère une carrière de musicien puis de poète. Il meurt de la tuberculose. Brahms composera des lieder sur trois de ses poèmes.

#### **IV. Être un compositeur allemand, être d'avant-garde**

Lacan a cherché à savoir s'il était possible de rapporter un discours qui ne serait pas de semblant mais un discours d'avant-garde, vraiment nouveau : « Est-il possible du littoral de constituer un autre discours qui se caractérise de ne pas s'émettre du semblant ? Là est la question qui ne se propose que de l'art dit d'avant-garde.<sup>576</sup> » Pour se situer à l'avant-garde, il ne suffit pas de pulvériser les semblants. Franchir le mur du discours nécessite certes de produire une cassure dans les discours ambiants, et exige de produire un nouveau discours. Cette « rupture avec effet de production » s'effectue quand quelque chose de la jouissance parvient à passer au

---

<sup>576</sup> Lacan J., *Littérature*, in *Autres écrits*, op.cit., p. 8.

symbolique. Ainsi en témoigne Schumann : « La sonate semble en fin de course. C'est très bien ainsi, car on ne peut répéter les mêmes formes pendant des siècles, et il faut penser aussi à des choses nouvelles. Qu'on écrive donc des sonates ou des fantaisies (qu'importe le nom !), pourvu qu'on n'oublie pas la musique.<sup>577</sup> »

Schumann est le premier compositeur à avoir voulu insérer les annotations en langue allemande plutôt qu'en italien, la langue traditionnellement empruntée depuis la période classique. Il écrit à Henselt le 21 septembre 1837 :

« Pour ce qui est des appellations musicales, j'ai une demande à formuler. Ne pourrions-nous pas donner ces indications en allemand ? Je vous enverrai bientôt des *Phantasiestücke pour clarinette et piano*<sup>578</sup>. Vous pourrez voir que cela fait très bon effet. Au lieu d'allegro, je mets *rach* ou *feurig*, etc., etc.<sup>579</sup> »

Ses expérimentations lyriques prennent divers aspects : l'oratorio profane avec *Le Paradis et la Péri* en 1843 et les *Scènes de Faust*, achevées en 1853, ou encore le poème dramatique, avec *Manfred* en 1848. *Genoveva* op. 81 est le seul opéra de Schumann. Il vient en 1842 de « sa prière du matin et du soir [qui] s'appelle l'opéra allemand.<sup>580</sup> » Il y a déjà deux ans qu'il songe à un tel projet, plusieurs sujets retiennent son attention, il écrit à Clara Schumann : « Pour ce qui est du texte de l'opéra, je bute sur des difficultés toujours plus nombreuses. En somme, il manque à tout cela un élément profondément allemand.<sup>581</sup> »

Comme ses prédécesseurs Weber et Beethoven, Schumann refuse de se positionner à l'aune de l'opéra italien ou du grand opéra français, qu'il apprécie peu. Selon lui sous la plume de Raro :

« C'est une sottise de dire qu'on ne comprend pas Beethoven dans sa dernière période. Pourquoi ? [...] Est-il si extraordinaire dans son architecture ? Y a-t-il trop de contraste entre ses pensées ? Or, il en sera toujours ainsi ; car, dans la musique un non-sens est absolument impossible ; l'homme égaré lui-même ne peut étouffer les lois harmoniques. [...] L'extraordinaire pour l'artiste (et c'est à son avantage) est de n'être pas toujours apprécié immédiatement.<sup>582</sup> »

Il compare Meyerbeer, créateur du grand opéra français, à un écuyer de cirque et Rossini, maître de l'opéra italien, à un peintre décorateur. Il n'apprécie pas non plus les opéras « repoussants, dilettantesque » de Wagner qui s'apparentent que trop à ceux de Meyerbeer. Néanmoins : « À notre très grande surprise, Wagner nous a présenté hier soir, le texte de son nouvel opéra,

---

<sup>577</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 514

<sup>578</sup> Schumann innove par l'exploitation de la clarinette dans cette œuvre de musique de chambre.

<sup>579</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 229.

<sup>580</sup> Boucourechliev, A., *Ibid.*, p. 142.

<sup>581</sup> Mansart J.-L., *La sédimentation du Livret*, in *Schumann Genoveva op. 81*, L'avant-scène opéra opérette, n°71, 1985, p. 17.

<sup>582</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, *op.cit.*, p. 11-12.

Lohengrin, et ma surprise fut d'autant plus grande que depuis un an environ j'étais occupé moi aussi d'un sujet analogue, de l'époque de la Table Ronde, et je n'ai plus qu'à la jeter au feu.<sup>583</sup> »

En 1839, il fait éditer *La Grande Humoresque* op. 20 à propos de laquelle il propose son observation linguistique dans la terminologie germanique à propos de l'humeur :

« Les Français ne peuvent pas comprendre le terme d'*humoresque*. Et il est bien malheureux que votre langue n'ait pas un mot exact pour rendre justement deux particularités aussi enracinées dans la nationalité allemande que l'exaltation du rêve et l'humour : lequel est précisément un mélange heureux d'exaltation et d'esprit farceur.<sup>584</sup> »

Schumann est appelé pour donner durant quelques heures hebdomadaires de cours de piano au nouveau conservatoire de Leipzig. Une proposition qu'il accepte : « [Le conservatoire] sera certainement un socle pour la bonne musique et exercera une salutaire influence sur la formation de la jeunesse allemande.<sup>585</sup> » Cependant, loin de la composition et amené à faire avec le langage dont il pressent qu'il peut s'incarner dans le réel, il refuse la proposition de prendre la direction de *l'Allgemeine musikalische Zeitung*, la revue musicale la plus ancienne et renommée de l'époque soutenue par la célèbre maison d'édition Breitkopf et Härtel :

« Le plus important récemment est une offre des Härtel pour me proposer la direction de leur journal. Je n'ai pas encore éclairci la question, mais en supposant qu'elle tourne bien, il m'arrive de ronchonner en songeant : « Ne pourrais-je donc jamais me consacrer corps et âme à mon art bien-aimé ? Que le ciel m'accorde cette faveur tandis que je suis encore jeune ! Car la fleur de jeunesse se flétrit et l'on connaît alors, pour se perfectionner, de bien plus grandes difficultés.<sup>586</sup> »

Robert Schumann aspire plutôt à la succession de Mendelssohn à la tête du Gewandhaus, la salle de concert qui accueille le célèbre orchestre de la ville. Ce poste est attribué au danois Niels Gade, ce que Schumann vit comme une éviction radicale qui le fait quitter la ville de Leipzig. Il part s'installer à Dresde en décembre 1844, ce que le psychiatre lit comme « un réflexe de fuite.<sup>587</sup> » Clara Schumann dispose maintenant d'un salon de musique à elle où elle peut jouer sans déranger son mari. Ils reprennent conjointement l'étude de Bach. Les démangeaisons déjà connues reviennent, il se dit fatigué, la santé de Schumann reste fragile, mais son humeur est stable, sa popularité de compositeur s'accroît, la programmation du *Paradis et de la Péri* s'organise à New-York.

---

<sup>583</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 308.

<sup>584</sup> Beaufils M., *La musique pour piano de Schumann*, Éditions Phébus, 1991, p. 73.

<sup>585</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 107.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>587</sup> André P., *Ibid.*, p. 16.

Camille Saint Saëns dira « Schumann, c'est l'âme allemande. La musique vraiment allemande commence à Robert Schumann.<sup>588</sup> »

Eugénie Schumann, sa dernière fille, témoigne dans son récit biographique que son père « était profondément allemand. » De Heidelberg, le 28 novembre 1929, Schumann écrit : « Je me réjouis de revoir bientôt Leipzig et Zwickau. Le mal du pays me prend bien souvent. [...] J'aime mon sol natal et suis un vrai Saxon corps et âme ; et toi aussi tu es Saxonne<sup>589</sup> » écrit-il à sa femme.

### Conclusion du chapitre :

Ce premier trajet nous permet d'avancer sur le diagnostic de psychose de Robert Schumann en notant que les moments d'appel au symbolique convoquent le vide. Ce-dernier est bordé par de riches et vives productions musicales notamment les *lieder*. Ce repérage nous permet de rappeler que la psychose est une position subjective dans le monde, elle n'est pas un déficit. C'est ce que nous allons préciser dans ce qui va suivre en distinguant la mélancolie de la névrose obsessionnelle. Cette distinction apparaît nécessaire et d'actualité. Bien que le rappelle J.-C. Maleval, « une confiance naïve dans l'hystérisation du psychotique n'est plus recevable<sup>590</sup> », les interventions nécessaires pour tempérer la jouissance délocalisée ne sont pas toujours différenciées du refoulement névrotique par P. André ni C. Vetroff-Muller. Nous nous efforcerons de soutenir le réel du symptôme et la pulsion comme boussole de la lecture de la clinique afin de se dégager de l'imaginaire.

---

<sup>588</sup> Niemöller K. W., *Camille Saint Saëns et son rapport à la musique et au cercle de Robert Schumann*, in *Revue Internationale d'études musicales, Robert Schumann*, n°22, 2004, p. 37.

<sup>589</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 32.

<sup>590</sup> Maleval J.-C., *Repères pour la psychose ordinaire*, Navarin éditeur, 2019, p. 17.

# Chapitre 3 :

## Conversation diagnostic entre la névrose obsessionnelle et la mélancolie

### Introduction du chapitre

Robert Schumann, en mars 1842, se pose la question : « Comment dissiper quelque peu ma mélancolie ?<sup>591</sup> » De quelle mélancolie s'agit-il ? Philippe André entend la mélancolie dans son acception littéraire et romantique. Il semble dès lors nécessaire de la distinguer tant de cette acception que du vaste champ de la dépression. En « s'obturant de l'écran du fantasme<sup>592</sup> », nous proposons d'y répondre à partir de la psychopathologie et des signifiants du compositeur sous la forme d'une conversation diagnostic. Cette expression peut apparaître paradoxal dans le sens où le diagnostic répondrait davantage de la clinique médicale et psychiatrique. Pourtant, une clinique précise en psychanalyse a nécessairement recours au diagnostic. Depuis Freud, la psychanalyse est mêlée à la psychiatrie avec ce pas de côté que la parole, le langage et l'éthique du bien dire sont au premier plan de la psychopathologie psychanalytique. La notion de douleur morale est historiquement liée à mélancolie et prend une place de choix dans la nosologie psychiatrique. Cette douleur morale est une notion en désuétude, et par conséquent celle de la mélancolie au profit de la compréhension de phénomènes regroupés aujourd'hui sous l'appellation plus vague de « syndrome dépressif », tel un trouble réactionnel et un ensemble plus ou moins cohérent de symptômes. Pourtant, la clinique nous enseigne que la mélancolie s'entend encore aujourd'hui.

La distinction entre la névrose obsessionnelle et la mélancolie interroge les praticiens. Comme le rappelle J.-C. Maleval « la névrose obsessionnelle fut d'abord appréhendée comme folie du toucher ou comme folie du doute.<sup>593</sup> » Ce qui peut permettre la distinction est que le sujet névrosé critique ses obsessions, il y met du sens, cherche à comprendre son symptôme. Le sujet psychotique et délirant cherche à prouver l'exactitude et la solidité de l'origine de ses idées. Notons néanmoins que la clinique laisse entendre que le sujet délirant est parfois capable de critiquer ses idées. La distinction se repère alors dans l'énonciation du patient et pas que dans son comportement ou son adaptation à l'extérieur. Ce qui nous conduit à poser que l'idée

---

<sup>591</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 151.

<sup>592</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 553.

<sup>593</sup> Maleval J.-C., *La logique du délire*, Masson, Paris, 2ème édition, 2000, p. 10.

déliante n'existe pas précisément en tant que telle, il existe des sujets délirants. Lacan oriente la conduite de la clinique à partir de la parole d'un sujet et par là-même de sa position par rapport à la jouissance.

## **I. La mélancolie, un état psychotique**

### 1. La mélancolie aristotélicienne

Un des premiers textes où la mélancolie s'inscrit dans un discours médical se lit sous la plume d'Aristote dans le traité 30.1 qui s'intitule *L'homme de génie et la mélancolie*. Aristote se questionne : pourquoi tous les hommes de génie sont-ils des mélancoliques ? Il cherche à comprendre Homère, Platon et aussi Bellérophon. Aristote récupère ce guerrier qui fonce lors des combats et ressort toujours victorieux. Il est l'idéal par son courage, sa hardiesse qui plaît aux dieux. Il est récompensé en recevant le cheval ailé Pégase. Il se prend alors pour le plus grand guerrier et il décide d'aller rendre visite aux dieux sans prévenir. Non accueillants, ils le font piquer et le guerrier tombe dans le désert à ronger son cœur seul, fuyant le pas des humains. Tel est le modèle du héros mélancolique, il est marqué par le retrait. Il échappe aux échanges ordinaires de la vie de la cité et à la raison. Pour autant, Aristote interroge, cet homme qui échappe à la cité, doit-il être condamné à être hors de la cité ? Aristote propose alors d'examiner le mélancolique pas seulement comme un exclu, un excessif ou un malade. Aristote suppose un message dans la parole du mélancolique sans pour autant que ce message soit de la bouche d'un dieu lointain. Aristote attribue la mélancolie à un domaine médical tout en gardant l'idée que le mélancolique a quelque chose à dire. Ce détour par Aristote nous conduit à nous poser la question aujourd'hui : que fait-on de ce qu'un patient adresse à un psychologue au-delà de ce que la science en dit ?

Jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le corps humain est considéré comme un ensemble posé en état d'équilibre, tout comme le monde devait être en état d'équilibre. Cet équilibre doit se tenir entre le sang, la bile noire, la bile jaune, et un état de flegme. Il va de soi que ces humeurs n'ont pas été observées directement mais la maladie est le défaut d'un de ces quatre termes.

La mélancolie est historiquement un défaut de la bile noire. Aristote la présente comme un état excessif, insatisfait, avide. Le mélancolique ne se satisfait pas du bon sens et du sens commun. Il est un contestataire. Écouter le mélancolique n'est pas écouter une bête curieuse malade mais dans son excès est extrêmement lucide sur le monde qui l'entoure. Il ne fait pas semblant et ne se satisfait pas des évidences, de ce qui est coutumier de la vie ordinaire.

Au Moyen-Âge et à la Renaissance, la mélancolie est perdue de vue en tant que catégorie clinique au profit d'une représentation démoniaque de la folie. La peste du XIII<sup>ème</sup> siècle suscite la peur du châtime<sup>nt</sup> du divin ; les coupables, les sorciers et les sorcières qui auraient un savoir démoniaque, sont exécutés sur la place publique. Certains se posent la question : ces personnes brûlées ne sont peut-être pas des possédés mais des malades qui seraient trop suggestibles ?

## 2. Mélancolie et douleur morale

La mélancolie relève de la psychose pour la psychanalyse lacanienne ainsi que pour la phénoménologie et la psychiatrie classique. Si avec Esquirol, le terme de dépression désignait une passion et non pas une humeur, ce que souligne G. Lanteri-Laura, elle deviendra assez vite sous le nom de douleur morale un des points de départ de la folie. Ainsi pour Guislain, en 1833, la douleur morale ou phrénalgie le point de départ de la folie qui est « en un mot, souffrance morale (...) un état de malaise, d'anxiété, de souffrance : une douleur morale.<sup>594</sup> » L'humeur mélancolique peut se tarir, faire place à une forme d'indifférence et ressurgir, elle peut encore faire le lit d'un délire. Les élaborations délirantes seront tenues, toujours, pour secondaires. Au délire mélancolique est associée ainsi une tristesse qui apparaît sans cause. Aussi doit-elle être distinguée de la passion du même nom. Elle doit l'être d'autant plus qu'elle correspond à un état dans lequel le patient ne se sent à proprement parler ni gai ni triste. Griesinger parle, à ce propos, d'un « état psychique douloureux d'une espèce indéterminée.<sup>595</sup> » Il considère la disposition à nier tout comme un trouble de l'humeur dérivant de la douleur morale qui va souvent jusqu'à la haine. Cette douleur morale est le signe psychique essentiel de la mélancolie. Pour Tellenbach, dans la mélancolie, remarque-t-il à propos d'un patient qui se plaint de ne pas éprouver la tristesse normalement associée à la perte d'un proche, « le moi se tient en quelque sorte à côté de son deuil<sup>596</sup> » ; son mal consiste précisément à « ne pas pouvoir être triste. » Ce qui est chez Séglas, une altération de l'humeur, apparaît à Tellenbach comme une modification, plus radicale, de la forme même de l'existence. La perte de « la dynamique qui fait aller de l'avant », la tendance à « rester en arrière de soi-même » seraient le trouble primitif. D'où le sens que la douleur apparaît précisément comme une douleur morale : celui d'un châtime<sup>nt</sup> subi pour une faute inconnue mais inexpiable.

---

<sup>594</sup> Guislain J., *Traité sur les phrénopathies*, Bruxelles, Établissement encyclographique, 1833 ; cité par Rémi Tevissen et Georges Lanteri-Laura (éd.), in *La Douleur morale*, Paris, Éditions du Temps, 1996.

<sup>595</sup> État auquel il rattache une « modification totale de la relation avec le monde extérieur » et une « perturbation profonde du sentiment de soi-même » *Traité des maladies mentales*, trad. Doumic, Paris, Delahaye, 1865 ; cité par Rémi Tevissen et Georges Lanteri-Laura (éd.), in *La Douleur morale*, *op. cit.*

<sup>596</sup> Tellenbach H., *La mélancolie*, PUF, 1971.

### 3. Repérages phénoménologiques

La phénoménologie n'est pas que du côté du regard mais elle relie l'œil et l'esprit comme le souligne Merleau-Ponty. Minkowski et Binswanger sont des phénoménologues qui se sont attachés aux troubles du lien et de la psychose où le monde est morcelé.

Ludwig Binswanger (1881-1966) est un psychiatre qui s'intéresse à la mélancolie à partir de trois notions : protention, rétention et présentation comme les moments structuraux intentionnels constitutifs des objets temporels : « avenir, passé, présent.<sup>597</sup> » La protention s'entend dans l'autoreproche mélancolique où ce qui est possible est déjà dans le passé. Il définit la mélancolie comme un relâchement de la trame temporelle, un rétrécissement de ce qui renvoie à l'être au monde, le Dasein emprunté à Heidegger. Elle est quelque chose qui renvoie à la perte qui s'exprime par la souffrance, l'angoisse, la tendance suicidaire. Il se tourne aussi vers la phénoménologie notamment deux auteurs Heidegger et Husserl. Au premier, il reprend le concept de Dasein avec lequel il construit la daseinanalyse. Cette analyse existentielle consiste à élucider l'histoire de vie du patient et de ses pathologies non selon une doctrine mais en la saisissant dans la structure de son être-au-monde spécifique. Il est l'auteur de l'ouvrage *Mélancolie et manie* dans lequel il décrit son expérience clinique. Il a l'opportunité de rencontrer Bleuler, Abraham et Jung qui le présente à Freud en 1907 à Vienne. « Freud reste mon expérience humaine la plus importante, » dira Binswanger qui porte un intérêt particulier à la psychanalyse. Il associe « le triomphe de l'objet freudien à la joie du Dasein<sup>598</sup> » dans les états maniaques notamment la fuite des idées, le comportement fanfaron jusqu'au délire des grandeurs. Néanmoins, il prend ses distances avec Freud en ajoutant que le vécu corporel est central. Le toucher, en plus de la parole, constitue un mode significatif et efficace de la relation thérapeutique. Il met aussi en avant « le vécu temporel » où le temps du sujet s'éternise. Il bute sur la même impasse que Freud quant à la cure avec des patients psychotiques. Il pense que la psychose n'est pas interprétable du côté de la biologie, il pense saisir l'expérience du mélancolique à partir de concepts philosophiques avec l'idée que l'angoisse est sans objet et que la théorie des pulsions de Freud n'existe pas. Le lien au monde, à l'autre, au *Mitsen* (être-avec) est déficitaire pour le sujet mélancolique à cause de la défaillance dans la structure constitutive de l'égo :

---

<sup>597</sup> Binswanger L., *Mélancolie et manie, études phénoménologiques*, (1960), PUF, 2<sup>ème</sup> édition, 2<sup>ème</sup> tirage, 2005, p. 31.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 25.

« Les dysthymies procèdent de l'ego pur, de l'ego altéré dans sa constitution, de sa perplexité, de sa situation de détresse ou de contrainte, qui réside dans le défaut d'une pleine réalisation de la possibilité d'expérience, dans le défaut de remplissement de son but ou de sens.<sup>599</sup> »

Il repère que les signes du délire sont présents dans l'alternance des phases maniaques et mélancoliques qu'il nomme les états mixtes caractérisés. Le délire de ces états est « l'œuvre de l'interaction sans règle, à savoir non réglée par l'ego pur, de l'expérience empirique défaillante et de l'expérience transcendantale défaillante.<sup>600</sup> » Précisons avec S. Cottet que le passage de l'une à l'autre évoque la bande de Moebius : la *Stimming* se renverse en son contraire, grandeur et culpabilité coexistent, les mêmes signifiants s'y retrouvent. Nous observons à ce propos chez Schumann, que son inquiétude quant à l'avenir insiste qu'il soit dans l'une ou l'autre phase. C'est pourquoi, ces phases ne sont pas cycliques, elles sont un va-et-vient, une pulsation temporelle qui est en lien avec l'inconscient et oriente la jouissance.

Victor Emil von Gebattel (1885-1976) dans son article *Les troubles du devenir et du vécu du temps dans le cadre des affections psychiatriques*<sup>601</sup> et Erwin Straus (1891-1975) sont deux phénoménologues allemands. En 1928, leurs travaux, ainsi que ceux de Minkowski dans son ouvrage *Le temps vécu* en 1933 déploient une analyse du rapport au temps dans les états mélancoliques. Immobilité, ralentissement, arrêt, suspension de l'existence, stagnation de tout projet, attente sont les signes de compréhension de la mélancolie. Ce dernier auteur se demande « où se produit le décalage du psychisme de notre malade par rapport au nôtre.<sup>602</sup> » Pour répondre, il situe son questionnement sur « la modification que subit le phénomène du temps dans les états de dépression mélancolique.<sup>603</sup> » La réponse est du côté de l'absence de l'élan vital : « le flux de la vie se trouve barré.<sup>604</sup> » Il ajoute avec E. Straus que le phénomène du temps à pour point de départ l'opposition de Hönigswald entre le temps immanent, le temps du moi et le temps transitif, le temps du monde. Minkowski indique que ces deux temps peuvent se trouver en dysharmonie même « dans la vie normale.<sup>605</sup> » Dans les états pathologiques, le contraste entre les deux est « frappant.<sup>606</sup> » Il existerait dans la mélancolie un excès de vécu présent, elle se définirait comme un déficit du présent. A contrario, Lacan propose : « les troubles du temps vécu sont dans les structures mentales morbides un caractère trop accessoire

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>601</sup> Von Gebattel V. E., *Les troubles du devenir et du vécu du temps dans le cadre des affections psychiatriques*, Bulletin de Psychiatrie sciences humaines neurosciences, 8 (2), 2010.

<sup>602</sup> Minkowski E., *op.cit.*, p. 161.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 278.

pour être utilisé autrement que comme secondaire dans une classification naturelle des structures.<sup>607</sup> » Minkowski reprend Straus pour indiquer que le ralentissement est la conséquence directe « d'un trouble biologique, qui consiste en une inhibition et forme ainsi la vraie base des divers symptômes mentaux.<sup>608</sup> » La conception énergétique de la psyché et son immixtion dans le discours commun ne constatent pas l'équivoque ni la signification du signifiant et par là-même l'inconscient.

#### 4. Le tableau freudien

Dans le manuscrit G, Freud fait référence à trois formes de mélancolie : premièrement, la véritable, banale et grave, périodique ou cyclique, « dans laquelle alternent des périodes de recrudescence et de diminution » de la production d'excitation sexuelle. Il s'agirait, dans ce cas, de la psychose maniaco-dépressive. Deuxièmement, la « mélancolie neurasthénique », en tant que dérive masturbatoire et affaiblissement durable du groupe sexuel psychique. Troisièmement, « la mélancolie anxieuse » est un mixte de névrose d'angoisse et de mélancolie qui serait la conséquence d'un détournement de la tension sexuelle du groupe sexuel psychique, processus qui nous fait penser à l'inhibition quant au but. Ces deux dernières formes seraient du côté de la névrose.

Freud distingue également la libido du moi et la libido sexuelle dans son texte intitulé *Deuil et mélancolie*.<sup>609</sup> Dans la mélancolie, la libido retirée à l'objet et rapportée au moi, sert à « établir une identification du moi avec l'objet abandonné.<sup>610</sup> » Le tableau clinique freudien se caractérise par « une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi, qui se manifeste en auto-reproches et auto-injures, et s'intensifie jusqu'à devenir attente délirante de la punition.<sup>611</sup> » Aussi, dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, l'inhibition est définie comme « une limite fonctionnelle du moi<sup>612</sup> » distinguée en deux catégories. La limitation est soit une défense pour ne pas entrer en conflit avec le surmoi soit un appauvrissement d'énergie notamment dans le deuil. La dépression est décrite comme un effet dans le moi appauvri et non comme un symptôme ajoutons ni comme une structure.

---

<sup>607</sup> Lacan J., « Compte-rendu de lecture de *Le temps vécu d'Eugène Minkowski* », Recherches philosophiques, n°4, 1935-1936, p. 428.

<sup>608</sup> *Ibidem*.

<sup>609</sup> Freud S., *Œuvres complètes, psychanalyse*, XIII, 1914-1915, *Deuil et Mélancolie*, PUF, 2<sup>ème</sup> tirage, 2015.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>612</sup> Freud S., *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1975, p. 5.

Freud cherche à distinguer cliniquement le deuil de la mélancolie. La perte objectale comporte une blessure narcissique qui se trouvent dans les deux. Néanmoins, le deuil est une réaction à la perte d'un objet que le sujet loge dans l'être aimé auquel le moi identifié se trouve scindé. Ce qui distingue radicalement deuil et mélancolie est l'absence « du trouble du sentiment de soi » dans le deuil. S. Cottet indique que le deuil est inauguré par « une déstabilisation des signifiants dans l'Autre, un trou dans l'Autre.<sup>613</sup> »

Pour le sujet mélancolique, ce qui est perdu n'est pas clairement reconnaissable. Freud repère également que dans le deuil, le monde est appauvri, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même qui est appauvri, il est « digne de rien, incapable d'activité et moralement répréhensible, il s'injurie et attend punition et expulsion.<sup>614</sup> » Le moi absorbe toutes les propriétés de l'objet perdu sur un mode régressif de l'incorporation. L'ambivalence quant à l'objet entraîne un conflit entre amour et haine où la libido lutte pour trouver une réponse à la perte qui en terme lacanien ne se symbolise pas. L'objet perdu incorporé se voit hériter de toute la libido transférée par le moi. Les formes les plus extrêmes de la dépréciation, de la culpabilité exacerbées, signent la fonction pulsionnelle du surmoi qui « plonge » dans le ça, « chaos, marmite pleine d'émotions bouillantes.<sup>615</sup> » Ce qui fait dire à Freud que la mélancolie est « une pure culture de la pulsion de mort.<sup>616</sup> » Par association, nous relevons l'indication de J.-A. Miller qui mène à la voix surmoïque que Schumann traite : « même si la formule n'apparaît pas ainsi chez Freud, la pulsion de mort, [...] c'est la pulsion du surmoi.<sup>617</sup> »

Freud laisse irrésolu le problème de l'alternance de l'humeur entre la manie et la mélancolie : « le fondement de ces oscillations de l'humeur spontanées est donc inconnu.<sup>618</sup> »

## 5. La faute et la culpabilité délirante

Pour Lacan, il s'agit dans la mélancolie « de ce que j'appellerai, non pas le deuil ni la dépression au sujet de la perte d'un objet, mais un remords d'un certain type.<sup>619</sup> » Ce remords s'entend à partir de la faute : la culpabilité est le sentiment d'avoir commis une faute là où le remords pourrait s'entendre comme la certitude d'avoir commis une faute. Le sujet mélancolique ne

---

<sup>613</sup> Cottet S., *L'inconscient de papa et le nôtre*, op.cit., p. 135.

<sup>614</sup> Freud S., *Ibid.*, p. 266.

<sup>615</sup> Freud S., « *La personnalité psychique* » in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Idées Gallimard, p. 105.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>617</sup> Miller J.-A., « *Biologie lacanienne et événement de corps* » op.cit., p. 20.

<sup>618</sup> Freud S., « *Psychologie des masses et analyse du moi* », *Œuvres complètes*, Vol. XVI, Paris, PUF, 1991, p. 71.

<sup>619</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, op.cit., p. 458.

suppose pas, il a commis la faute, d'où l'auto-accusation sous la forme de la culpabilité délirante.

Le trait clinique d'un déchaînement de l'auto-accusation est un point de repérage de la subjectivation en impasse. De nombreuses occurrences de Schumann témoignent de ce point clinique. Elles sont plus particulièrement à sa mère lorsqu'il est jeune : « Cette mère excellente qui me combla toujours et à qui je n'ai encore causé que maintes tristesses et peu de joies. » [Puis à sa future femme : ]

« Je me sens coupable... Je n'ai pas assez fait pour toi, pas assez travaillé. »

« Je crois que les années qui viennent je te causerai encore beaucoup de chagrin. Je ne suis pas un homme fait, je suis instable, enfantin, souvent faible et soumis à mon plaisir, sans égard pour les autres.<sup>620</sup> »

Le fait d'exister comme faute devient le signe de la construction mélancolique, sur le fond de forclusion. Selon C. Soler, le mélancolique met le mal en position de cause : « c'est un sujet pour qui le manque prend la signification de la faute. Le sujet élève le manque à la faute et prend la faute sur soi. » A défaut de la castration symbolique, « en réduisant tout le registre du sens à celui de la faute », le sujet mélancolique tente de se mettre en position de cause et par-là d'objet. Celle-ci est affectée d'une dimension de toute-puissance qui témoigne de l'évitement de la castration symbolique de sorte que cette défense correspond à une annihilation du sujet en tant que sujet. Ainsi, le délire mélancolique apaise les effets de rejet de la castration dans la disparition subjective, le sujet se retrouve alors à osciller entre le rien où il est déjà mort et le tout, il est immortel. Schumann enseigne précisément sur cette position mélancolique : « Perpétuellement, la balance oscille entre joie et douleur » le 11 octobre 1840. « Bach a la gravité, Mozart, la légèreté, Beethoven le feu, Schubert le sombre. Il ne me reste qu'une chose : le rien. » Ce rien serait le signifiant comme « aimant de jouissance qui assure la continuité entre deux états, avec les signes inversés d'humeur.<sup>621</sup> »

La culpabilité délirante peut conduire le sujet mélancolique à incarner l'objet, le *a* qui n'est pas extrait symboliquement. C'est pourquoi, la défenestration est fréquente. Pour Lacan, le mélancolique, ici Schumann, ne tente pas de se suicider dans n'importe quel cadre : c'est celui de la fenêtre à défaut du fantasme.

---

<sup>620</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 147.

<sup>621</sup> Cottet S., *L'aversion de l'objet dans les états mixtes, La conversation*, in Variétés de l'humeur, sous la direction de J.-A. Miller, Navarin, 2008, p. 155.

## 6. La mélancolie n'est pas la névrose obsessionnelle

Dans *Deuil et Mélancolie*<sup>622</sup>, Freud met sur la voie délicate encore aujourd'hui en superposant la mélancolie et la névrose obsessionnelle. Il note : « La torture que s'inflige le mélancolique et qui, indubitablement lui procure de la jouissance, représente, tout comme le phénomène correspond dans la névrose obsessionnelle, la satisfaction de tendances sadiques et haineuses qui, visant un objet, ont subi de cette façon un retournement sur la personne propre.<sup>623</sup> »

H. Tellenbach, psychiatre d'orientation phénoménologique, en lisant Freud, relève la proximité de la mélancolie avec la névrose obsessionnelle notamment par l'attachement des patients mélancoliques à l'ordre et la propreté, ainsi que par leur sens du devoir et leur sérieux. L'état pré-mélancolique est parfois très proche de la névrose. H. Tellenbach indique : « Que le *typus melancholicus* [...] présente des éléments qui relèvent de la sphère de l'obsession, c'est incontestable » notamment avec les symptômes de culpabilité, de doute, de perfectionnisme, de rituels. Néanmoins, ils n'ont pas la même fonction dans la mélancolie ou l'obsession. Le comportement hypernomique du *typus melancholicus* lié aux attentes sociales, s'oppose au sacrifice du sujet obsessionnel qui dans la rétention de la jouissance et de son désir, révèle son agressivité à l'égard de ceux qui jouissent.

Dans son rapport à la langue, pour parer à la forclusion, le délirant réussit là où le sujet obsessionnel échoue en parvenant à porter la jouissance au signifiant. C'est pourquoi, la certitude s'impose pour le sujet psychotique alors que dans le délirium, les idées délirantes sont supposées là où l'obsessionnel doute.

## 7. La mélancolie romantique

Il apparaît nécessaire de situer le contexte historique, social et culturel dans lequel Schumann a vécu. Pour Schumann, « ce qui me plaît dans le romantisme, c'est que le musicien peut être aussi poète, » ce qui lui est nécessaire puisque « les sons plus élevés que les mots.<sup>624</sup> » Il précise lorsqu'il a 18 ans, « Il ne peut exister de poésie géniale. Goethe ? Peut-être ! Jean-Paul ? Parfois, mais rarement. Schiller ? Pas du tout. Fantaisie à la Schubert. Schubert exprime Jean-Paul, Novalis et Hoffman par les sons.<sup>625</sup> »

---

<sup>622</sup> Freud S., *Deuil et mélancolie*, *Métopsiologie*, collection Folio essais, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>624</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 17.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

« Schumann est le plus romantique des romantiques », « il incarnait le romantisme à l'état pur.<sup>626</sup> » Ces indications sont souvent reprises dans les biographies. Au fond, qu'est-ce que le romantisme ? D'une façon générale, il est décrit comme une période qui se caractérise par une volonté d'explorer les possibilités de l'art afin d'exprimer extases, tourments et autres affects du cœur et de l'âme. Le romantisme est une période de l'histoire née en réaction au monopole de la philosophie de la raison des Lumières et au classicisme. Le romantisme s'esquisse par la revendication des artistes qui veulent faire connaître leurs expériences, leurs vécus personnels et leurs affects par leur art. Pour André, « Il serait bien trop restrictif de mettre en avant folie romantique ou maladie réelle. C'est de pair, l'une avec l'autre, l'une tressée en l'autre, d'abyme en abyme, que toutes deux ont engendré l'œuvre et les souffrances de Robert Schumann.<sup>627</sup> » Cet engendrement de l'œuvre évoque « l'intention de l'artiste » que Freud cherchait à découvrir pour comprendre en quoi il était affecté par une œuvre notamment celle de *Moïse*. Les praticiens lacaniens dépassent cet imaginaire en fixant les moments logiques du sujet.

Selon P. André et M. Brion, Schumann est un artiste romantique car il a les comportements de tout à chacun de cette époque. Nous précisons que la réponse subjective de l'artiste est à entendre : Schumann est un artiste de la période romantique avec son propre génie qui fait de lui un artiste d'avant-garde, novateur, précurseur de la musique atonale selon Schoenberg. Nous suivons le psychiatre lorsqu'il énonce que les symptômes psychiatriques, ou les modes de mal-être, changent leur façon de s'exprimer avec le temps : « C'est que toute maladie psychiatrique est certes une perturbation de la personnalité, mais ce trouble se manifeste à travers une organisation psychique modelée par l'environnement familial et socio-culturel.<sup>628</sup> » Nous y ajoutons à cet environnement d'une part, la réponse du sujet à « son insondable décision d'être. » Et d'autre part, l'organisation de la structure reste cependant la même. C'est pourquoi, « la mélancolie romantique, l'inguérissable brisure de l'âme romantique, l'insatisfaction romantique » sont pour P. André une façon « d'alléger la folie Schumann.<sup>629</sup> » Un allègement certes, dont Schumann se saisit en attrapant les signifiants de son époque lui permet de se loger dans un discours et faire lien social : « le copiage d'une sorte d'idéal, non pas du moi, mais d'une norme sociale » qui est repérable dans la mélancolie. Nous ajoutons aussi que ce n'est pas que de l'allègement mais aussi de l'Autre :

« Le lien social ne s'instaure que de s'ancrer dans la façon dont le langage se situe et s'imprime, se situe sur ce qui grouille, à savoir l'être parlant. Au fondement de la réalité sociale, il y a la prise du symbolique

<sup>626</sup> Brion M., *Le journal de Robert et Clara Schumann, avec l'écrivain Marcel Brion*, op.cit.

<sup>627</sup> André P., op.cit., p. 36.

<sup>628</sup> Ibid., p. 32.

<sup>629</sup> Ibid., p. 31.

qui s'exerce jusqu'au plus intime de l'organisme humain. La façon dont un sujet tient au lien social relève du logique pur. Pas du psychique.<sup>630</sup> »

Ce qu'Éric Laurent note, répond à cet énoncé, le sujet mélancolique s'identifie aux signifiants de son époque. Au défaut de la tenue phallique répond la suridentification à une norme : « l'identification dans la mélancolie s'aborde de la même façon que dans les autres psychoses, avec suridentification de traits parfaitement normaux. En un autre sens, la suridentification normale souligne que la norme d'identification est folle.<sup>631</sup> » Entendons folle ici qui entraîne une délocalisation de la jouissance, dans le corps Schumann. Le 7 novembre 1834, il s'adresse à Henriette Voigt qu'il nomme « son âme en la mineur » : « Si vous vouliez connaître le nom de ma douleur, je ne pourrais vous en donner un – je crois que c'est la douleur même, je ne pourrai pas l'exprimer mieux.<sup>632</sup> » Cette douleur, pure, illimitée, sans représentations, est dans sa musique même, il la met en chanson, il la module notamment dans *Schöne Wiege meiner Leiden, L'éclatant berceau de mes souffrances, Der Leidige Frieden, La funeste paix*, op. 117 n°2 d'après Lénau, *Leides Abnun, Douleureuse abnégation* et *Leid ohne Ende, Douleur sans fin*, dans l'*Albumblätter* op. 124. Nombreux lieder portent l'indication : *mit leidenschaft, douloureusement*.

Schumann présente lui-même son mal-être du côté de la mélancolie ; nous distinguons les deux. Nous entendons la mélancolie de Schumann comme un état d'émoussement affectif. Nous posons néanmoins la mélancolie au sens psychopathologique comme un état psychique dans une position psychotique avec les signes cliniques que nous allons détailler à partir de ses écrits en discutant les propositions de P. André.

## II. Lecture des repérages diagnostiques de Philippe André

### 1. La schizophrénie

P. André s'oppose aux différents diagnostics de psychose de Möbius, de F.A. Garrison et M. Linder. A l'instar de C. Vetroff-Muller, « Aucune de ces entités que sont la schizophrénie, la psychose maniaco-dépressive et l'encéphalopathie provoquée par une hypertension artérielle ne permet de rendre compte de l'ensemble des symptômes présentés par le compositeur. Pour chaque éventualité, le cadre nosographique est trop étriqué.<sup>633</sup> »

---

<sup>630</sup> Alberti C., *Préface, Situations subjectives et déprise sociale*, Navarin, 2009, p. 5.

<sup>631</sup> Laurent É., *La psychose ordinaire. La convention d'Antibes*, Paris, Seuil / Agalma, coll. Le Paon, (dir.) Miller J.-A., 1998, p. 260.

<sup>632</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 194.

<sup>633</sup> André P., *op.cit.*, p. 37.

« Si un processus schizophrénique sous-jacent avait été à l'œuvre, il aurait curieusement été colmaté par une symptomatologie de type névrotique, et ce pendant près de quinze années ! Les défenses névrotiques qu'il advient de rencontrer dans les débuts d'une schizophrénie se trouvent volatilisées bien plus rapidement.<sup>634</sup> » D'abord, peut-être, P. André a l'idée initiale de Freud situant la schizophrénie entre l'amentia : la confusion et le délire : la paranoïa. Ce cadre est réducteur. Lacan insiste dans *Les psychoses*, sur la *Verwerfung*, « la perplexité concernant le signifiant<sup>635</sup> ». Il existe un défaut dans la psychose qui est inhérente au trou. Il conclut ce séminaire en isolant la névrose comme « la relation du sujet à un lien signifié à l'intérieur des structures signifiantes existantes. » Et pour la psychose, « la rencontre, dans des conditions électives, avec le signifiant comme tel.<sup>636</sup> » Lacan nomme ce signifiant primordial, le signifiant du Nom-du-Père comme fondateur de la loi : « C'est le signifiant qui signifie qu'à l'intérieur de ce signifiant, le signifiant existe.<sup>637</sup> » Lacan pose que la forclusion du Nom-du-Père et l'échec de la métaphore paternelle constituent « le défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle, avec la structure qui la sépare de la névrose.<sup>638</sup> »

Selon André, le diagnostic de schizophrénie apparaît « forcé. [...] des symptômes n'entrent pas dans le cadre de la schizophrénie.<sup>639</sup> » André semble situer la psychose dans les pas de Ey qui repère que « les états crépusculaires faisaient apparaître nombre de troubles de la pensée dus à une conscience affaiblie restée à des degrés inférieurs d'associations.<sup>640</sup> »

Il décrit que chez l'artiste schizophrène, il se présente grosso modo quatre possibilités au niveau de la création des œuvres. D'abord, « l'organisation de la création ne se modifie que peu au gré du processus délirant ou dissociatif, c'est une œuvre terriblement défensive, démunie de toute subjectivité, intellectualité isolée et assujettie à la technique, qui s'édifie, [...] opposé de la conception schumanienne.<sup>641</sup> » Une telle généralité ne peut pas répondre de la logique créative de tous les artistes schizophrènes. En effet, Schumann ne relève pas d'une personnalité « as if » et le mimétisme dans la psychose ne signifie pas non plus que le sujet n'éprouve pas une forme de subjectivation. Aussi, la composition ne dépend pas d'un épisode délirant : nous la situons du côté de la pulsion, de la nécessité d'écrire. Nous repérons néanmoins que lorsque Schumann vit des épisodes délirants, il ne compose pas.

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>635</sup> Lacan J., *Le Séminaire Livre III, Les Psychoses, op.cit.*, p. 219.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>637</sup> Lacan J., *Le Séminaire Livre V, Les formations de l'inconscient, (1957-1958)*, Paris, Seuil, 1998, p. 146.

<sup>638</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 575.

<sup>639</sup> André P., *Ibid.*, p. 41.

<sup>640</sup> Ey H., *Hallucinations et délire, les formes hallucinatoires de l'automatisme mental*, Paris, L'Harmattan, 1934.

<sup>641</sup> André P., *Ibid.*, p. 43.

Dans le second cas, le schizophrène ne se tient pas à l'usage du code commun. Pour P. André, chez le schizophrène doit se manifester « un éclatement de la règle. » La musique ne se prêtant pas à s'en passer, Schumann ne s'inscrit pas dans « le délire musical ou la musique dissociée. [...] Nul indice de dissociation : froideur, paradoxes, détachement, hermétisme.<sup>642</sup> » Or lorsque nul principe unificateur de la psychose n'est discerné, c'est un recueil hétérogène de signes cliniques et d'approches théoriques que le psychiatre déplie, orienté semble-t-il par le courant de la Société Psychanalytique de Paris. Ici, la psychose et notamment le rapport à l'objet, est caractérologique et psychologique. Pourtant, la froideur du côté de la caractérologie se rencontre dans toutes les structures. D'ailleurs, J.-A. Miller fait valoir que ce qui différencie le symptôme du caractère, c'est son rapport à la vérité du sujet. Le symptôme parle vrai chez le sujet, alors que le même sujet se tait sur le caractère et sur ce qui s'accorde au moi. Ce silence pouvait être situé par Freud comme pulsion de mort, là où s'affirme plutôt une forme d'impossibilité de savoir.

Le paradoxe que nous entendons comme l'ambivalence et la contradiction ne sont pas toujours repérables dans la schizophrénie. Le détachement et l'hermétisme relèvent davantage de l'hébéphrénie. Aussi, de manière logique, l'hébéphrénie peut être une position du sujet pour annuler toutes sources de perplexité anxieuse comme E. Kraepelin l'a caractérisé avec « la gaîté niaise. » Face à la perplexité et le trou énigmatique, sans objectiver, nous proposons d'aller « vers la subjectivation.<sup>643</sup> » Schumann n'a en effet pas répondu par l'indifférence devant des moments où il a rencontré le symbolique : notamment la mort, le sexuel et la paternité, que nous avons précisés.

P. André poursuit son argumentation en indiquant l'aspect déficitaire aux devants de la scène pour les schizophrènes déclenchés. Or, « la cessation ou l'éclipse » de la création peuvent être provisoire ; le déclenchement de la psychose n'est pas un arrêt de la pensée ou d'un processus créatif. En effet, dans la perspective freudienne, « la folie est employée comme une pièce qu'on colle là où initialement s'était produite une faille dans la relation au moi et au monde extérieur.<sup>644</sup> » Le délire psychotique est considéré par Freud comme l'équivalent d'une construction visant un traitement du pulsionnel : « Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction.<sup>645</sup> » Dans le délire, il y a l'existence d'une finalité interne visant à rebâtir l'univers « non pas à la

---

<sup>642</sup> André P., *Ibid.*, p. 43.

<sup>643</sup> Lacan J., « *La direction de la cure et ses principes de son pouvoir*, » 1958, in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 627.

<sup>644</sup> Freud S., « *Névrose et psychose* » (1924) in *Névrose, psychose et perversion*, Paris PUF, 1992, p. 285.

<sup>645</sup> Freud S., *Cinq psychanalyses*, 18<sup>ème</sup> édition, PUF, 1993, p. 315.

vérité plus splendide, mais du moins tel que le sujet puisse de nouveau y vivre.<sup>646</sup> » Pour cela, le sujet s'efforce de localiser ou border la jouissance et de tempérer l'angoisse et Schumann y supplée par la composition.

Enfin, André réduit la psychose et son absence de prétention à l'audience, à la reconnaissance dans l'Autre. Or, Schumann tient précisément à se faire nommer musicien puis docteur de l'université, et tient à sa place de rédacteur en chef d'une revue sur la musique, nous y reviendrons.

La conclusion de P. André est donc « l'œuvre qui est à la traduction la plus authentique de sa personnalité ne recèle pas la moindre trace de schizophrénie.<sup>647</sup> » L'œuvre ne s'interprète pas comme une formation de l'inconscient. Elle n'est pas un reflet de la parole et du langage d'un sujet et par conséquent ni de son délire. L'acte créatif serait précisément une tentative de remédier à la mélancolie. D'autant que la psychose ne relève pas d'un déficit intellectuel ou affectif. L'enseignement lacanien prend en compte le vivant, pas uniquement l'intellectuel, ce qui permet de conjointre cause et phénomène et l'écrire en conséquence de jouissance. Schreber conserve entières ses facultés intellectuelles, sa capacité à aimer. Quant à Schumann, qui ne répond pas sur un mode schizophrénique à la *Verwerfung* à laquelle il se confronte, bien qu'il demande à rester interne lors des deux dernières années de sa vie, il maintient une correspondance avec sa femme Clara où il témoigne de son amour et de ses préoccupations à son endroit.

## 2. La schizothymie et la schizoïdie

Möbius a posé le diagnostic de « paralysie générale » en fondant son argumentation en faveur de la « démence précoce » à partir de l'existence d'une schizothymie accompagnée de troubles du contact : la schizoïdie. Pour P. André ce ne sont pas des signes de schizophrénie et restent des éléments prédisposants. La schizothymie n'est pas « franchement pathogène. Elle caractérise des êtres méditatifs, enclins à l'abstraction, obstinés et rêveurs, [...] que l'on pourrait attribués en effet, seulement par phases, à Schumann.<sup>648</sup> » Aussi, pour l'auteur, Schumann ne peut pas être reconnu derrière le tableau de la schizoïdie. Il n'est pas timide, ne fuit pas le contact avec les autres, son activité n'est pas pauvre.

---

<sup>646</sup> *Ibid.*

<sup>647</sup> André P., *Ibid.*, p. 60.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 39.

### 3. La psychose maniaco-dépressive

Le diagnostic de « psychose maniaco-dépressive » a été évoqué par Constance Pascal et Henri Gilbert qui se sont « fondés avant tout sur l'accès hypomaniaque en mai 1849 et sur la fréquence des phases dépressives du compositeur.<sup>649</sup> » Dans sa logique de la psychose déficitaire, P. André s'oppose à ce diagnostic pour Schumann alors que « les mélancoliques ne déraisonnent pas. » Avec Guislain, « toutes les impressions naissent douloureuses chez l'aliéné, douleur morale, intellectuelle ou cérébrale. » Ils sont la proie d'une douleur exacerbée, ce que Lacan nomme la douleur d'exister.

Le compositeur a au cours de sa vie :

« Une hyperactivité surprenante. Dérouté, son entourage l'observe changer brusquement de décision, sans raison apparente, selon l'humeur du moment. Il se livre à quelques achats inconsidérés – fait d'autant plus curieux qu'il s'était montré très pondéré en la matière. Il fait des projets de voyages, qu'il abandonne à peine conçus. [...] Sans arrêt des mélodies s'imposent à lui, qu'il est obligé de noter car il ne peut les retenir. Cet ensemble de manifestations est caractéristique d'un état hypomaniaque typique avec des fuites des idées, exaltation de l'imagination, augmentation de l'activité générale et éventuels troubles de la mémoire portant sur les faits récents. Cependant, ces symptômes ne se manifestent pas en pure perte puisqu'ils convergent sur un travail de composition acharné.<sup>650</sup> »

Nous proposons de lire les moments de création comme le moment d'une phase maniaque dans laquelle Schumann vit « momentanément au sens du simple instant<sup>651</sup> » ou « le moi semble se réconcilier avec son double. Il y a une coïncidence avec l'Idéal du moi et le surmoi qui « après avoir exercé sur le Moi un contrôle rigoureux, se trouve momentanément absorbé par lui, fondu avec lui.<sup>652</sup> » Cette coïncidence fait naître la sensation de triomphe qui éteint toute culpabilité. Deux opus, les 42 et 48, constituent des ensembles construits et animés d'une dramaturgie musicale interne : leitmotifs, relations tonales entre les lieder.

Aussi, lorsque Schumann perd son frère Charles : « Voici que le chagrin m'a reconquis et que mon travail gît mélancoliquement sur une table. » André écrit en indiquant qu'ici l'utilisation du mot mélancolie n'est pas celle de la psychiatrie auquel cas, ce sera précisé que « la mélancolie était là. Elle attendait. Elle ne cessera jamais d'être là...<sup>653</sup> » Pourtant, à chaque perte

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>651</sup> Maleval J.C., *Fonction de l'écrit pour le psychotique*, in revue LIGEIA, Art et Psychanalyse, n° 13 14, 1993, p. 117.

<sup>652</sup> Freud S., *Psychologie collective et analyse du moi*, in Essais de psychanalyse, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972, p. 161.

<sup>653</sup> André P., *op.cit.*, p. 49-51.

vécue comme une rupture subjective qui s'inscrit dans le corps, Schumann cherche à y remédier.

A cette même période, des troubles éclatent à Dresde, Schumann veut éviter la réquisition militaire d'autant qu'il est attelé à la composition notamment des lieder. Dans l'après-coup de cette année qu'il nomme « la plus féconde, » Schumann décrit précisément les manifestations de débordement de jouissance dont il souffre : « Les tempêtes extérieures me forcent à me tourner vers l'intérieur et seulement ainsi, je puis repousser les forces qui font irruption du dehors.<sup>654</sup> » Cette année de création lui fait écrire le 3 décembre 1849 à son ami Hiller : « Ma tête m'a fait tant souffrir tous ces derniers temps, qu'il m'a été impossible non seulement de travailler, mais même de penser.<sup>655</sup> » A. Tatossian nous rappelle que l'affectivité maniaque selon Paul Guiraud qui revoit l'importance donnée à la thymie et à l'euphorie dans la manie : cette hyperthymie est plus souvent coléreuse et médisante qu'euphorique.<sup>656</sup> Si Schumann ne compose pas, même si c'est avec acharnement, signe de la mélancolie, l'impression de ne jamais en faire assez, il est empêché par la jouissance qui fait retour dans le corps douloureusement et précisément dans les pensées. S'inscrivant dans « une définition légitime de la psychologie<sup>657</sup> », André associe la qualité de la création à l'humeur et aux pensées du compositeur :

« L'œuvre devient constituante des symptômes. Elle s'exfolie dans un climat d'humeur exaltée sans que cela n'aboutisse ni à une inadaptation sociale – mais nous savons la tolérance du milieu familial -, ni à une perte de la valeur communicative de l'œuvre, c'est aussi cela qui nous fait préférer le terme d'hypomanie à celui de manie.<sup>658</sup> »

Distinguer l'hypomanie à la manie conduit l'auteur à porter un jugement de valeur sur la qualité de l'œuvre en dehors d'un ressenti subjectif. Dans la pratique clinique, les propositions diagnostiques argumentées par des repérages psychiatriques ont fonction de logifier le cas afin de mener le travail sur la jouissance. Pour Schumann, les idées fuient, la pensée s'accélère : « Je suis depuis quelques jours dans un état fiévreux : des milliers de projets me passent par la tête, pour se dissiper et revenir encore.<sup>659</sup> »

---

<sup>654</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, *op.cit.*, p. 100.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>656</sup> Tatossian A., *Phénoménologie de psychoses*, Le cercle herméneutique, 2002.

<sup>657</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre III, *Les psychoses*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>658</sup> André P., *op.cit.*, p. 257.

<sup>659</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 148.

#### 4. La névrose caractérisée

P. André développe les différents types de névrose freudienne : l'hystérique : « La falsification existentielle de l'hystérie ne semble guère avoir séduit Schumann. La conversion n'emprunta guère son corps.<sup>660</sup> » Rappelons avec Freud la distinction entre obsession et phobie. Les obsessions vraies se caractérisent par une idée qui s'impose au sujet et par un état émotif associé qui peut être l'anxiété, le doute, le remords. La phobie, qu'elle soit commune, c'est-à-dire la peur d'un objet reconnu inquiétant (la mort, la maladie) et ou spécifique, due à un objet ordinaire, repose sur un fond d'angoisse. Dès 1897, Freud pense que les phobies dérivent de fantasmes, il les range alors dans les psychonévroses de défense et non plus dans les névroses.

L'hystérie d'angoisse et la névrose phobique ne sont pas synonymes selon J.-C. Maleval. En les distinguant, le déplacement de la crainte sur l'objet phobique est secondaire au surgissement d'une angoisse non liée à un objet. La phobie apparaît alors comme une défense contre l'angoisse. André ajoute que :

« La névrose d'angoisse constitue le fonds névrotique commun. [...] Schumann avait les manifestations : caractère anxieux, désir de protection, tentation de l'effondrement face au deuil, tendance à la dépression, troubles du sommeil... [...] Nantis de ce savoir freudien, il ne va pas étiqueter Schumann. Mais ayant cette connaissance, il peut mieux comprendre certains traits stylistiques de son œuvre.<sup>661</sup> »

Le biais du repérage clinique est imaginaire, P. André interprète l'œuvre : si elle est évidemment expressive, si Schumann est léger et syntone alors l'auditeur adhère. Dans la perspective freudienne, l'artiste s'élèverait par l'effondrement mélancolique, moi et idéal du moi conflueraient, le surmoi trop libre, se présentifie. P. André conclut son propos en indiquant que, parce que l'humain malmène les catégories, Schumann a des conduites à fortes composantes obsessionnelles et des phénomènes phobiques que le psychiatre ramasse :

« L'évolution au long cours d'une névrose phobique agrémentée de défenses obsessionnelles. Sur un fond d'anxiété aux couleurs bien névrotiques, l'alternance de comportements de fuite en avant et de phases de fermeture, alliée à la survenue de phobies sont bien le signe d'une organisation phobique. [...] Ses craintes deviennent de véritable phobie. La crainte des objets métalliques, des remèdes, des poisons et la difficulté d'être confronté au vide font pressentir l'existence de fantasmes d'impulsions auto-agressives.<sup>662</sup> »

De plus, P. André appuie son diagnostic de névrose à partir d'un phénomène que Schumann a subi tout au long de sa vie : « l'angoisse, peur sans objet identifiable d'emblée et les défenses

---

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 129.

mises en œuvre pour empêcher son envahissement, lequel peut intervenir à l'occasion de crises ou à travers des composantes plus chroniques du caractère, telle l'incertitude, l'insécurité, l'indécision.<sup>663</sup> » André écrit que l'angoisse est infiltrée par l'anxiété caractérisée par les phobies. Cette-dernière est cependant trans-structurale, c'est pourquoi, toute phobie n'implique pas le diagnostic de névrose.

Enfin, « Ce qui chez Schumann nous oriente vers une névrose caractérisée n'est pas tant sa courbe biographique, marquée par une efflorescence initiale suivie d'un resserrement de ses choix de vie, que les crises qui ont ponctuées cette courbe.<sup>664</sup> » Ces crises « de la maturation » sont pour André les moments de rupture lors des décès que nous entendons comme un laisser-tomber radical pour Schumann. L'artiste sans recours fantasmatique doit créer pour supporter le réel auquel il se confronte. Cette création, dans sa jeunesse, en passe par l'écriture ou la composition qui apaise l'angoisse et donne des limites à la jouissance. Par cette voie, l'artiste déplace l'objet. Si ce recours créatif ne se met pas en place, Schumann tente le suicide. André ne lit l'acte de la même manière :

« L'afflux d'angoisse que Schumann ne peut plus contrôler. Un sentiment de catastrophe imminente le submerge. Il n'est plus à même de contrôler le flux de ses idées. C'est l'affolement, [...] ; ne se présente à lui qu'une possibilité : la fuite, pouvant même s'opérer par défenestration. Mais la fuite, dans ces cas, est toujours illusoire, puisque le véritable objet de crainte, l'idée noire, l'impensable est campé au-dedans de soi...<sup>665</sup> »

Des stades archaïques du développement où la libido se fixe évoquent la lecture de K. Abraham qui fait de la dépression une inhibition de l'agressivité : « Du refoulement du sadisme, nous voyons surgir la dépression, l'angoisse, la culpabilité.<sup>666</sup> » Avec Lacan, parce que dans la psychose, l'objet *a* n'est pas cédé ni symbolisé, Schumann en subit les effets dans le corps.

Bien que le psychiatre élabore sa construction à partir de repérages névrotiques, il avance à la fin de son ouvrage que : « Schumann eut deux folies. Il se tissa en lui, depuis et même avant sa naissance, sa « folie privée » dont émane sa *Phantaisie*, avec ses fantômes aux voix intérieures et lointaines, ses forêts obscures, ses cortèges d'amours sororales [...] ... Fond composite sur lequel s'ajouta, à partir de 1844, la folie organique : « la paralysie générale. » Si la première folie eut partie liée avec le génie – elle est intrinsèque à la création musicale, modèle et colore son expression-, la seconde fut une entrave permanente à la création. Et en retour, si la création musicale détourna la folie privée du champ des symptômes douloureux, si elle sublima en

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>665</sup> André P., *op.cit.*, p. 93.

<sup>666</sup> Abraham K., *Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins*, Œuvres complètes, vol I., Paris Payot, 1911, p. 106.

quelques sortes ses contenus, elle tint peut-être un rôle tout aussi important dans la lutte contre la folie organique.<sup>667</sup> » Nous proposons de ramasser ces deux folies avec la formule lacanienne du psychotique comme « sujet de la jouissance<sup>668</sup> » : Schumann est constamment tourmentée par une jouissance sans loi ni cadre. Il a affaire à une jouissance non-phallicisée qui le conduit à la volonté d'un Autre tout-puissant.

De nombreuses indications en faveur du dénouage du symbolique sont repérables chez Robert Schumann. Cette oscillation confirme l'absence de régulation symbolique de la jouissance. Soit elle envahit l'image spéculaire en lui conférant une place parmi les grands musiciens : Bach, Beethoven. Soit elle s'en retire révélant un sujet identifié à son être de déchet : il est « le rien. » : « Bach a la gravité, Mozart, la légèreté, Beethoven le feu, Schubert le sombre. Il ne me reste qu'une chose : le rien. Mais ce rien infini est plus vaste que ce que les autres ont possédé. » Le mélancolique est un prévenu qui attend la sentence et un juste châtement, il est résigné à subir son sort. Nous l'entendons en mars 1838 dans la dernière pièce des *Phantasiestücke op.12, Ende vom lied, La fin du chant*, Schumann s'adresse à sa femme : « A la fin, tout se résout par de joyeuses noces et pourtant, avant la fin, revient la douleur quand je t'évoque et cela sonne le mélange des cloches du mariage et du glas de la mort.<sup>669</sup> » Il note en avril à propos de la cinquième pièce, *In der Nacht, Dans la nuit*, que c'est à Clara qu'il pensait :

« Lorsque je l'eus achevé, j'y trouvais, à ma grande joie, l'histoire de Héro et Léandre. Tu la connais bien : Léandre traverse la mer à la nage, toutes les nuits, pour rejoindre sa bien-aimée qui l'attend sur la tour, avec une torche allumée pour le guider dans sa traversée. C'est une vieille, belle et romantique légende. Lorsque je joue la Nuit, je ne puis oublier le tableau. D'abord, il se débat dans la mer, elle l'appelle, il répond, il sort des vagues heureux d'être sur la terre ferme, puis c'est la cantilène : ils sont heureux dans les bras l'un de l'autre. Puis, quand il doit repartir et ne peut se séparer d'elle, jusqu'à ce que la nuit recouvre le tout de ses ténèbres.<sup>670</sup> »

Ajoutons ce que Schumann savait mais n'écrit pas, Léandre finit par se noyer. Là aussi, la composition vient recouvrir le réel de l'amour et de la mort. André interprète ce duo schumannien, sans que le compositeur lui-même en dise quelque chose : « L'excitation, sous-tendue par une exaltation de l'humeur, représente toujours la défense qui par l'élévation dans la verticalité, l'imprégnation par l'élément aérien, lutte contre une mélancolie toute faite de pesanteur, attirée par la masse terrienne.<sup>671</sup> »

---

<sup>667</sup> André P., *op.cit.*, p. 231.

<sup>668</sup> Lacan J., *Présentation de la traduction des Mémoires d'un névropathe*, Cahiers pour l'analyse, n°5, Seuil, Paris, 1966, p. 70.

<sup>669</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 73.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 50.

## 5. L'automutilation : le devoir pris au pied de la lettre

Pour perfectionner la dextérité pianistique, Schumann se confectionne une sorte d'attelle pour maintenir le majeur immobile et acquérir une plus grande indépendance des autres doigts. Il nomme son engin le « cigare mécanique », c'est le chiropaste de Logier<sup>672</sup>. C'est un système de cordes et de poids couissant dans une poulie fixée au plafond qui lui permet de jouer avec un doigt entravé. Après quelques jours de travail intensif, son majeur est paralysé entraînant des complications d'articulation de la main droite. Au printemps 1832, sa main est paralysée. Dans une logique explicative, C. Vetroff-Muller et P. André mettent leur sens en interprétant du côté de l'objet. Ici, nous entendons la référence à Mélanie Klein où le tout éducatif a poussé vers un renforcement du moi qui n'a pas permis de contrôler la pulsion.

« L'explication la plus probable serait que Schumann, alors qu'il cesse de se poser en technicien du piano autonome et qu'il accepte de se soumettre à l'autorité de ses maîtres, dont Wieck, enseignant en piano pour Schumann et père de Clara que Robert va épouser au terme d'un procès [...] se décide à la composition et se trouve de ce fait confronté à la question de la paternité ; paternité en tant que créateur d'une musique qui lui permet de rejoindre en pensant l'objet de son affection Clara, mais aussi paternité en tant que ce langage de l'âme : la musique, l'inscrit dans l'ordre de la loi de Wieck le maître puisque il en connaît les règles d'application et en use à merveille ; père contre lequel Schumann se dresse en approchant par le concours des sons, son âme de celle de Clara, fierté et amour filial exclusif de Wieck qu'il n'entend partager avec personne.<sup>673</sup> »

« Automutilation (certes !) pour se punir soi-même, « castration » (symbolique !), conduite d'échec, désir d'échapper à une rivalité avec Clara dans laquelle il partait battu... Avatars, en bref, d'un « masochisme moral » (dont il ne manque certes pas !), les interprétations n'ont pas fait défaut et permettent peu ou prou, aux logiques paradoxales d'une trajectoire névrotique.<sup>674</sup> »

Pour dépasser cet axe imaginaire de la pulsion de mort, où la névrose de destinée, d'échecs est surinterprétée, nous opposons la castration dans le réel, ou encore une automutilation « rééalisée » selon J.-A. Miller. Elle apparaît comme « le rite individuel du psychotique par opposition aux mutilations rituelles, symboliques.<sup>675</sup> » Schumann perd l'usage d'un doigt par la paralysie des tendons. Il essaie tous les médecins, tous les remèdes, ce doigt restera paralysé et la main endolorie. Sa fille Eugénie témoigne, en mettant en avant l'auto-reproche : « On se

---

<sup>672</sup> Instrument utilisé à Paris par Kalkbrenner, pianiste, compositeur et pédagogue, qui avait vivement impressionné Wieck lors de son voyage à Paris. François-Sappey B., *Ibid.*, p. 93.

<sup>673</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 44.

<sup>674</sup> André P., *Ibid.*, p. 74.

<sup>675</sup> Menard A., *Voyage aux pays des psychoses, Ce que nous enseigne les psychotiques et leurs inventions*, Champ Social éditions, 2008, p. 37.

figure la terreur de Robert, et les reproches qu'il dût s'adresser.<sup>676</sup> » Schumann ne sera pas virtuose, il sera compositeur non sans souffrance :

« Je me sens parfois bien malheureux à cause de ma main malade. A toi je te le dis, elle va de mal en pis. Je me dis parfois : Seigneur pourquoi m'as-tu fait précisément cela ? En moi, la musique entière est si achevée et si vivante, que je voulais l'exhaler, et voilà que je n'y parviens qu'avec peine, l'un de mes doigts chevauchent l'autre. C'est épouvantable et j'en ai beaucoup souffert jusqu'à présent.<sup>677</sup> »

C. Vetroff-Muller propose d'interpréter « Seigneur, pourquoi m'as-tu fait précisément cela ? » « L'expression "précisément" laisse supposer qu'il y a bien somatisation et intention inconsciente de s'auto-châtier par l'intermédiaire d'une figure castratrice qu'il porte en lui, le mauvais-dieu : le diable.<sup>678</sup> » Elle ajoute aussi que « l'expression d'un châtiment, discours qui n'apparaît pas chez des personnes véritablement hystériques de conversion. Schumann adopte davantage l'attitude d'un hypocondriaque qui se dit malade et non fautif.<sup>679</sup> » Nous invoquons la pulsion « en tant qu'elle conduit à éprouver cette défaillance [subjective] comme un effet de la toute-puissance de l'Autre<sup>680</sup> » : Schumann est submergé par la demande et le désir de Wieck. Il en fait trop, sa main reste paralysée. Cet accident de corps va l'empêcher de devenir pianiste.

Axée sur l'imaginaire, C. Vetroff-Muller interprète :

« En tant que psychologue, je suis, devant l'incertitude des diagnostics avancés, autorisée à voir une conversion somatique de type hystérique visant à punir sa prétention à égaler, voir surpasser, des pianistes de référence, pères de substitution, ainsi qu'à transgresser l'interdit maternel portant sur la pratique instrumentale.<sup>681</sup> »

Elle précise :

« La musique, il n'en est pas moins interdit en tant que le complexe œdipien enseigne qu'il faut renoncer à ce que possède un père, au risque, dans le cas contraire, de devoir subir son courroux, sa colère et son abandon ou de devoir assumer la culpabilité de cette transgression perverse qui menace de déborder pulsionnellement le sujet par excès de jouissance et d'en faire un psychotique. Le vol ou, plutôt l'acquisition du langage musical, pour Schumann se fera au prix du délire et du suicide.<sup>682</sup> »

Elle poursuit « Le passage de Schumann, du langage parlé à celui musical, n'est pas tant une tentative de s'inscrire dans un ordre, que la signature d'un échec, dès lors qu'il doit se définir, se poser en tant que sujet déterminé.<sup>683</sup> » Son désir décidé de s'orienter dans la musique mène

---

<sup>676</sup> André P., *Ibid.*, p. 78.

<sup>677</sup> Tienot Y., *Schumann, L'homme à la lumière de ses écrits*, Éditions Henri Lemoine et compagnie, 1959, p. 51.

<sup>678</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 139.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>680</sup> Leguil C., *Les preuves de l'existence du corps lacanien*, in *L'évolution psychiatrique*, vol 81, oct-déc 2016, p. 856.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>682</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 31.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 38.

son choix vers la composition. L'imaginarisation du complexe d'Œdipe, l'intuition psychologique mène la psychologue dans des voies projectives et névrotisantes soient normalisantes : « Ne pas disposer d'une main valide lui donnait l'occasion de ne plus se rendre aux cours et de se libérer de l'éducation d'un maître paternel. La paralysie peut être l'expression d'un désir et a pu trahir un sentiment de culpabilité chez Schumann.<sup>684</sup> » Dans le Séminaire *le désir et son interprétation*, Lacan pose le désir comme métonymique, « ce qui veut dire essentiellement non-œdipien, il est cadré, réglé, régulé par le fantasme c'est-à-dire par un rapport permanent du sujet à l'objet *a*.<sup>685</sup> » Cet objet deviendra ensuite la cause du désir et non plus sa visée. Comme nous l'avons indiqué, Schumann écrit des lettres où nous entendons qu'il n'est pas séparé de cet objet *a*. C'est pourquoi, sans la création, ce qui ne se symbolise pas fait retour dans le réel du corps : par cet accident où le travail est sans limite, par les douleurs intraitables. Aussi, durant l'été 1833, il contracte une maladie qui se caractérise par une fièvre intermittente accompagnée de frissons et d'une impression de froid permanent qui guérit sans suite et sans rechute. Il écrit à Clara : « Vivez-vous et comment vivez-vous ? Je veux le savoir. Vous ne trouverez rien d'autre dans ma lettre. C'est à peine si je souhaite que vous vous souveniez de moi tant que je me dessèche visiblement-je ne suis plus qu'une branche sans feuilles.<sup>686</sup> »

### III. « Créer tant qu'il fait encore jour »

Nous nous opposons à l'idée communément répandue que les moments de crise, de plus profond désespoir, permettent à l'artiste de composer. En effet, lors des moments de débranchements, et non « d'incomplétude (qui pousse à créer)<sup>687</sup> » Schumann ne compose pas. Après avoir consulté son médecin, il s'adresse en octobre 1844 à son ami Eduard Krüger témoignant de la déconnexion du symbolique laissant à nouveau la jouissance faire retour dans le corps :

« Vous ignorez à quel point j'ai souffert d'une maladie nerveuse générale qui s'est emparée de moi depuis environ trois mois, si bien que les médecins m'ont interdit tout effort, surtout intellectuel. [...] Je crois que j'avais abusé de la musique, j'avais trop travaillé sur le Faust de Goethe, si bien que l'esprit et le corps ont fini par me refuser leur service.<sup>688</sup> »

---

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>685</sup> Miller J.-A., « Une réflexion sur l'Œdipe et son au-delà, » Conclusion du congrès de l'Eurofédération de psychanalyse, 2013.

<sup>686</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 170.

<sup>687</sup> André P., *op.cit.*, p. 208.

<sup>688</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 112.

Nous maintenons la question ouverte, de quelle façon Schumann, identifié à son moi, lisait ce Faust de Goethe ? Ce héros voulait avoir la connaissance universelle et pouvoir répondre aux questions existentielles. L'impression d'avoir perdu son temps toute sa vie durant, il est au bord du suicide. Il s'en remet à Méphistophélès, l'incarnation du diable, un Autre malin qui va lui proposer deux arrangements. D'abord, Faust lui donne son âme et il pourra assouvir tous ces désirs. Faust toujours insatisfait, Méphistophélès lui fait rencontrer Marguerite, femme qu'il aime et avec qui il a un enfant. Le tragique de ce conte conduit à la mort de l'enfant par sa mère. Pour Schumann qui se réjouit de diriger avec l'aide de Dieu recouvre l'horreur du tragique : « la musique faisait encore mieux comprendre la poésie. [...] La musique lui donnera une plus grande puissance.<sup>689</sup> »

Pour P. André, à cette période :

« apparaît chez Schumann la paralysie générale qui ne va pas manquer de provoquer des bouleversements dans son travail de composition. Elle est une démence, un processus de détérioration de l'appareil psychique qu'accompagne l'installation progressive d'un délire. [...] Cette folie organique, [...] le mal névrotique se trouve encore plus déséquilibré.<sup>690</sup> »

En février 1845, Schumann écrit : « Je souffre toujours beaucoup, et suis souvent profondément découragé. Je n'ose plus travailler.<sup>691</sup> » Il consulte déjà le Docteur Helbig qui relate :

« Dès qu'il s'embarquait dans une activité mentale, il était pris de tremblement et de faiblesse tandis que ses pieds devenaient froids. Il était submergé par des appréhensions mêlées d'une angoisse de mort. Peur des hautes montagnes, des constructions élevées, des outils en métal, peur des clés, des médicaments, des poisons. Il souffrait constamment d'insomnie et se sentait au plus bas le matin. Il se jetait sur tout médicament nouveau jusqu'à ce qu'il trouve un prétexte pour cesser de les prendre. Aussi les prescrivais-je des douches froides qui améliorèrent son état et le mirent en mesure de reprendre la seule activité qu'il connût : composer de la musique... Quand je l'ai invité à se tourner vers d'autres occupations, il entreprenait d'étudier l'histoire naturelle ou la physique mais s'en écartait très vite et rentrait dans sa coquille, se jetant à nouveau dans sa pensée musicale.<sup>692</sup> »

Le 17 juillet 1845, il écrit à Mendelssohn :

« Quel hiver épouvantable j'ai passé, avec une dépression nerveuse intense, accompagnée de pensées affreuses qui m'ont presque conduit au désespoir. Maintenant, la vie me paraît plus riante, la musique chante de nouveau en moi, et j'espère me remettre tout à fait. Moi, je suis bien en retard et je ne pourrai vous montrer que peu de chose. Mais je sens que ma pensée musicale n'est pas restée inactive, et une lueur

---

<sup>689</sup> Crémieux M., *op.cit.*, p. 171.

<sup>690</sup> André P., *op.cit.*, p. 254.

<sup>691</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 112.

<sup>692</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 58.

rose vient parfois m'annoncer que mes forces entières vont revenir pour travailler à nouveau intensément.<sup>693</sup> »

Lors d'un passage par Vienne en 1846, Schumann tente de trouver une place où il serait reconnu comme musicien et compositeur, et sa femme espère l'accueil chaleureux reçu une dizaine d'années auparavant. Or, ce n'est pas le cas, ni l'un ni l'autre ne sont satisfaits de l'accueil reçu, elle écrit :

« Nous avons souhaité trouver un asile pour l'avenir, et maintenant toute notre joie a disparu. Non seulement Robert n'a pas trouvé à Vienne, la situation qu'il souhaitait, mais son œuvre même y fut peu appréciée.<sup>694</sup> »

Le couple Schumann décide de repartir à Dresde en 1847. Schumann reste déterminé à composer, Walter Dahms (1887-1973) est un journaliste et critique musical, il note : « Son inspiration ne lui laissant pas de répit, on dirait que ces symphonies coulent de sa plume ; elles ont été, toutes les quatre, composées en quelques jours ou quelques semaines.<sup>695</sup> » Signe de la jouissance délocalisée, il consulte le docteur Helbig qui note : « le physique ne soutient plus le vouloir-vivre, les forces de l'âme, comme celles du corps, s'éparpillent et se débandent.<sup>696</sup> » Et en effet, après la mort brutale de son proche ami Félix Mendelssohn d'une attaque d'apoplexie en novembre 1847, Schumann écrit :

« Ces temps derniers, je ne pouvais plus entendre de musique, elle me découpait les nerfs comme avec un couteau... Je ne peux plus travailler, je ne peux que me reposer et me promener... Des sombres démons se sont emparés de moi... Je dois rester éloigné encore de tout plaisir et de toute joie.<sup>697</sup> »

Une telle fluctuation confirme l'absence de régulation symbolique de la jouissance : soit elle envahit l'image spéculaire en lui donnant la joie d'être marié, père, compositeur, éditeur. Soit elle s'en retire révélant un sujet identifié à son être de déchet. En effet, « La forclusion du Nom du Père postule certes une désorganisation initiale de l'ordre symbolique, mais dans le même mouvement elle souligne la mise en œuvre d'un travail psychique acharné pour remédier à celle-ci par le truchement de productions multiples.<sup>698</sup> » Pourtant, c'est par la composition, tel un pousse-à-la-crédation, comme extraction de jouissance, et non pour gonfler son moi, que Schumann tente de s'accrocher au vivant. Notre propos s'éloigne de celui avancé par C. Vetroff-Muller :

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>694</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 288.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 290

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 317

<sup>698</sup> Maleval J.C., *Fonction de l'écrit pour le psychotique*, in revue LIGEIA, Art et Psychanalyse, n° 13 14, 1993, p. 117.

« Schumann, alors qu'il a laissé la musique se prononcer en lui, donc le pulsionnel se déchaîner pour son plaisir et pour flatter son orgueil de compositeur, se sent comme envahi, possédé, et souffre de cette intrusion qu'il met sur le compte d'une persécution diabolique qui aurait missionné ses dévots : les lémures, les cadavres, les fantômes pour le harceler. Par ce vécu paranoïaque, il paie pour avoir voulu défier le Créateur : symbole nécessairement musicien), pour avoir accepté le pacte œdipien et en réclamer son dû en tentant le diable. Céder son âme au diable : le père pervers de l'Œdipe qui lui avait promis un savoir illimité à venir, [...] se fait au prix de la psychose.<sup>699</sup> »

En 1849, Schumann revient à la musique de chambre, notamment au piano, il complète, ordonne et constitue *l'Album pour la jeunesse* op. 68 pour le septième anniversaire de sa fille Marie. Les dix-huit premières petites pièces sont écrites pour les plus jeunes musiciens et les vingt-cinq autres pour les plus grands pianistes. Composées pour les enfants et non pas pour des adultes : « Je ne savais pas, en écrivant ces morceaux, que j'étais dans une si bonne disposition pour composer, cela coulait absolument de source.<sup>700</sup> » Un an plus tard, il compose *l'Album de lieder pour la jeunesse* op. 79 qui contient des œuvres plus difficiles même pour de pianistes expérimentés.

La répression à Dresde fait des centaines de morts, Schumann compose pour tenter de supporter ce réel-là. Sa femme s'en étonne : « Il me paraît étrange à moi combien les horreurs du dehors éveillent en Robert des sentiments poétiques dans les compositions si totalement opposées en apparence à cela. Sur tous ses lieder, passe un souffle de pure sérénité ; tout redevient pour moi comme au printemps, riant comme les fleurs.<sup>701</sup> » Il considère l'année 1849 comme la plus féconde : « Les tempêtes extérieures me forcent à me tourner vers l'intérieur et seulement ainsi, je puis repousser les forces qui font irruption du dehors<sup>702</sup> » écrit-il. Attardons-nous sur cette année qui révèle une nouveauté dans l'écriture des lieder. La conception du lyrisme se modifie. Il compose les *Quatre Marches* op. 76, « écrites avec une véritable ferveur. » La première porte la mention : « composée le 12 juin 1849 sur le chemin de Kreischa à Dresde. Ce ne sont pas de vieilles marches comme celles de Dessau, mais des marches plutôt républicaines. Je n'ai pas su comment lâcher mon émotion : elles ont été écrites vraiment dans le feu. Dans le feu... mais pas sous le feu.<sup>703</sup> »

Un autre indice de la délocalisation de la jouissance est que Schumann perd la parole. Nous savons par Berlioz, Wagner ou Hebbel que ce repli était déstabilisant pour ses relations. Le 11

---

<sup>699</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 65.

<sup>700</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 28.

<sup>701</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 227.

<sup>702</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 100.

<sup>703</sup> Duault A., *op.cit.*, p. 104.

juin 1851, il écrit à Wasielewski : « Vous savez que, mentalement, je travaille sans relâche.<sup>704</sup> » Brahms, Joachim parviendront jusqu'à sa mort à maintenir un lien avec lui.

En 1850, le couple décide de déménager avec sa famille à Düsseldorf avec le projet pour Robert Schumann d'être le chef de l'orchestre fort réputé à cette époque. Ils emménagent dans une grande maison, les baies vitrées sont grandes, Robert ne se sent pas chez lui : « Il n'y a aucun endroit agréable, les fenêtres si grandes que l'on croit être assis dans la rue.<sup>705</sup> » A ce moment-là, les Schumann manquent d'argent, les questions matérielles préoccupent Clara Schumann pour la première fois. Schumann met en musique Goethe dans le *Requiem pour Mignon pour soli, chœur et orchestre*. Il compose à la hâte, les pièces s'accumulent pour le piano : les *Phantasiesküscke op. 111*, les *Bunte Blätter op. 99*, l'*Albumblätter op. 124*. Il est de plus en plus silencieux mais compose cependant pour la voix avec les lieder de sombres poèmes de Lenau, les quatre *Husarenlieder op. 117* ; il joint un *Requiem op. 148* sur un cantique catholique qui est une déploration de la mort. Schumann apprend quelques mois plus tard le décès du poète, il note dans sa logique mortifiée : « Sans le savoir, j'avais chanté une élégie à la mémoire du poète.<sup>706</sup> » Ajoutons les pièces pour l'orchestre : les ouvertures de *Jules César*, *La fiancée de Messine*, *Hermann et Dorothee*. Et aussi, il compose des pièces pour petit effectif qui ont fonction d'alimenter le chœur qu'il dirige, à mi-chemin entre l'oratorio et la ballade : *Le pèlerinage de la rose* et les *Märchenbilder*. Il recherche les chemins où personne ne passe, il pénètre les églises hors des heures d'office. Il écrit : « Concentrer son énergie sur la musique sacrée, voilà sans doute le but suprême de l'artiste.<sup>707</sup> » A Düsseldorf, Schumann est en charge des célébrations musicales des deux principales églises de la ville. Il compose la *Messe en ut mineur op. 157* très rapidement, du 13 au 22 février 1852, et en achève l'orchestration le 30 mars. En mars 1853, il la retravaille et y insère une partie d'orgue et le motet traditionnel *Tota pulchra es* en guise d'*Offertoire*, comme il avait déjà intégré le *O salutaris hostia* au *Sanctus*. Schumann est affaibli par la composition de cette Messe, il témoigne de ses craintes à Montag, de Weimar : « Que va-t-il encore m'arriver ? J'ai de vifs désirs et le dégoût de la vie, comment concilier des tendances si contraires ? Dites-moi ce que Liszt fait de Manfred ? Sera-ce beau ? Je n'en doute pas puisque notre ami a bien voulu se charger de mon enfant.<sup>708</sup> » Ces variations d'humeur vont s'accroître : est-ce la composition religieuse qui lui fait signe ?

---

<sup>704</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 177.

<sup>705</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 246.

<sup>706</sup> Duault A., *op.cit.*, p. 108.

<sup>707</sup> [https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/09/21/le-dilemme-de-schumann-devenir-fou-ou-catholique\\_1575378\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/09/21/le-dilemme-de-schumann-devenir-fou-ou-catholique_1575378_3246.html).

<sup>708</sup> Colling A., *Schumann, op.cit.*, p. 169.

En mars 1852, Robert connaît les honneurs d'une semaine Schumann à Leipzig, donnés avec le concours des plus célèbres artistes, dont Liszt lui-même. Pourtant, il se confronte à des problèmes avec l'orchestre. Vivant la musique de l'intérieur, il lui arrive d'en oublier les musiciens et de partir dans des rêveries. Pour André, cette incapacité est du fait « qu'il est vrai qu'il n'a jamais été un grand chef. Il lui est déjà arrivé d'attacher sa baguette à son poignet pour éviter qu'elle ne lui échappe, ce qui est loin d'être un signe de virtuosité.<sup>709</sup> » Nous pouvons supposer, sans jugement quant à ses capacités, que l'objet venait soutenir le geste à accomplir là où le corps ne tient pas. La position d'exception le met à une place symbolique à laquelle il est en difficulté d'y répondre. A Düsseldorf, il dirigeait l'orchestre pendant une messe, il continua à brasser de grands mouvements après que le chœur eut fini de chanter et le prêtre commencé ses répons. Il est mis en demeure de démissionner et il renoncera définitivement à son poste en 1853. C'est ce que Helma Sanders-Brahms (1940-2014) nous montre à voir et à entendre dans le film intitulé *Clara*<sup>710</sup> : alors que Schumann est chef d'orchestre, nous entendons en même temps la musique de l'orchestre et celle qu'entend Schumann. Et dans une autre séquence, alors que ses enfants lui proposent d'aller au carnaval, la musique est mise en fond sonore, en caméra épaulée, le personnage est ailleurs, dans un autre univers, musical.

Puis, la construction délirante va se développer pour aboutir à « une lutte avec l'ange », par laquelle il sera envahi. Les derniers concertos ne répondent pas aux règles strictement musicales, l'écriture est incertaine et chaotique. L'ange n'est plus une aide, la phase maniaque va laisser à nouveau place à la mélancolie, 1853, Schumann se tait, il ne parle plus. Il maintient néanmoins sa correspondance avec F. Hiller notamment :

« Il a demandé à une table de lui indiquer le rythme des deux premières mesures de la *Symphonie en ut majeur*. La table hésite, puis finit par battre le rythme, mais un peu lentement. Quand Schumann dit à la chère table que le tempo est plus rapide, elle se presse et donne le mouvement véritable. » André s'étonne que Schumann ne prenne « aucune distance, aucun recul. Il colle à sa croyance. Son illusion n'admet aucune critique. Telle est le propre d'une idée délirante.<sup>711</sup> »

L'hallucination est une chose rejetée hors du monde de la perception dont les limites sont définies à partir du sujet névrosé. Seul Schumann perçoit les voix, elles ne valent réalité que pour lui : il s'agit « d'une rencontre<sup>712</sup> » entre ce qui est dit et ce qui est perçu par le sujet halluciné. Nous parlons ici d'hallucinations psychotiques car il y a une dimension imaginaire :

---

<sup>709</sup> André P., *Ibid.*, p. 23.

<sup>710</sup> Sanders-Brahms H., *Clara*, 2008.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>712</sup> Naveau P., *L'hallucination et le temps logique*, Cliniques, Quarto, 1994, p. 26.

« il entendait une céleste musique, tout un morceau comme exécuté par tout un orchestre<sup>713</sup> » aussi et surtout, intervient la dimension du réel qui « fait que le sujet s'en trouve visé, concerné, désigné dans son être.<sup>714</sup> » La voix de l'Autre, incarnée par la voix de Dieu est une intervention du réel comme la conséquence directe du défaut dans le registre du symbolique qui la fait surgir. Schumann ne parvient pas à dormir, les anges par la voix de Dieu s'adresse à lui, dont il témoigne comme une « merveilleuse souffrance. »

En mai 1853, Robert et Clara Schumann ont la joie d'entendre le violoniste Joachim interpréter le *Concerto pour violon* de Beethoven comme « jamais je n'avais entendu jouer du violon » dira-t-elle. Brahms et Joachim vont offrir à Schumann sa dernière joie musicale. Tous deux organisent en janvier 1854 un festival Schumann à Hanovre. Ce sera un triomphe complet qui fera oublier pour un instant, les difficultés rencontrées à Düsseldorf.

Schumann écrit au sujet de Joachim : « Matin et soir, musique avec Joachim... Joachim merveilleux... Joachim nous ensorcelle.<sup>715</sup> » Il lui compose et dédie une *Fantaisie pour violon et orchestre* parsemée de grands traits virtuoses, d'arpèges. Au même moment, il commence à s'intéresser aux tables tournantes. Wasielewski voit les yeux de Schumann, habituellement mi-clos, s'ouvrir tout grands et dire : « les tables savent tout. » Pour P. André, Schumann colle à la *Phantasie*, dans son acception freudienne :

« Aussi, l'adolescent en grandissant, ne renonce-t-il, lorsqu'il cesse de jouer, à rien d'autre qu'à chercher un point d'appui dans les objets réels ; au lieu de jouer, il s'adonne maintenant à sa fantaisie. Il édifie des châteaux en Espagne, poursuit ce qu'on appelle les rêves éveillés.<sup>716</sup> »

Ces derniers serait l'équivalent du fantasme et mène André à le définir comme « une folie privée qui aurait sans doute pu être mieux métabolisée si elle avait été la seule cause.<sup>717</sup> » Il la conçoit comme une défense contre la mélancolie que renforce un sentiment de culpabilité. Néanmoins, d'une part, nous avançons avec Stricker que le mot *Phantasieren* employé par Freud est la phantasie allemande qui convoque l'imagination du créateur et la plus précisément l'improvisation du musicien. Et d'autre part, nous maintenons que le fantasme, tel un cadre imaginaire a fonction de défense face au réel dans la névrose. Dans la psychose, le montage est tout autre, il est à ciel ouvert d'où l'expression du délire. Nous accordons avec André que l'appel aux tables est une ébauche de réponse au délire mélancolique. Mais le fantasme n'est

---

<sup>713</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 265.

<sup>714</sup> Lacan J., *Le séminaire Livre III, op.cit.*, p. 336.

<sup>715</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 242.

<sup>716</sup> Freud S., *La création littéraire et le rêve éveillé*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71.

<sup>717</sup> André P., *op.cit.*, p. 203.

pas le délire. « Tout à ses constructions illusoire, il évite l'attraction du Soleil noir et son humeur se maintient sur le versant positif durant la deuxième moitié de l'année.<sup>718</sup> » André emprunte *le Soleil noir : dépression et mélancolie*<sup>719</sup> à la psychanalyste d'obédience freudienne, Julia Kristeva. Comme nous l'avons énoncé, ni la dépression ni la tristesse ne sont du même ordre que la mélancolie et son pendant la manie. La tristesse est une lâcheté morale. Si cette lâcheté morale, rejet de l'inconscient, va à la psychose, c'est le retour dans le réel de ce qui est rejeté, du langage ; c'est l'excitation maniaque par quoi ce retour se fait mortel. Schumann témoigne avec ses signifiants : « Si cela ne cesse pas, mon esprit finira par être détruit. »

Cette excitation manique se révèle dans la composition du lied inspiré de Heine, un de ses derniers lieder, *Mein Wagen rollet langsam, Ma voiture roule lentement*, op. 142, la pensée de la bien-aimée fait surgir à la porte de la voiture des esprits moqueurs et chuchotant qui troublent la raison. *Le page et la fille du roi* est un drame lyrique dans lequel Schumann met en musique la faute qui conduit à la violence. Après une rencontre amoureuse entre la jeune fille et le page, ce-dernier est exécuté par le roi. Son cadavre est transformé la reine des Ondins en une harpe magique : il renaît sous une forme d'une musique que plus rien ne peut arrêter. Lorsque la fille du roi se marie, un ondin apparaît et fait taire tout autre musique que la harpe magique. Le cœur de la fille du roi éclate et tous s'enfuient épouvantés. Les titres des dernières œuvres indiquent la rupture : *Opéra sans parole, Concert sans orchestre*. Schumann témoigne de son envahissement par la musique : « La musique agit, d'ailleurs, sans que j'y sois pour quelque chose. » Il compose un *Allegro pour cor et piano* op. 70 et le *Concerto pour violon* dédié à Joachim. Les dernières notes sont confiées au piano, il compose les *Chants de l'Aube*. Sa femme écrit dans le journal : « Robert tombait dans un état d'une extrême nervosité, il était irritable, excité chaque jour d'avantage ; il ne pouvait presque plus rien faire et le peu qu'il faisait, encore était-ce au prix d'une intense tension d'esprit.<sup>720</sup> »

Nous notons avec Stricker que cette période de 1850 à 1854, Schumann ne présente pas ne mentionne pas la mélancolie dans son journal quelque peu abandonné, ni sa femme. En effet, il compose, l'excitation maniaque se loge là au cœur de la création.

---

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>719</sup> Kristeva J., *Soleil noir : Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1989.

<sup>720</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 249.

#### IV. De la culpabilité délirante à la tentative de suicide

A l'automne 1833, une crise d'angoisse agite Schumann à l'annonce de la mort de son frère Julius et de son épouse Rosalie à cause de la tuberculose. Plus « qu'un mal-être soudain,<sup>721</sup> » Schumann témoigne d'un moment de désubjectivation où il se confronte à une énigme qui vient faire rupture avec ce qui était déjà-là, la perte non symbolisable. « En 1833, le face-à-face avec la mort le conduit pour la première fois dans les régions les plus sombres où règne l'angoisse qui désorganise la perception de soi et du monde. Alors peut-être éprouve-t-il avec son œuvre le besoin d'une affirmation stricte, artisanale, de sa personnalité créatrice.<sup>722</sup> » Schumann trouve en lui la suppléance nécessaire pour répondre à ce moment énigmatique et sans se couper de l'Autre. Il se remet à la composition pour piano, instrument qui vient faire appareillage du corps pendant une dizaine d'années.

Pour André, « cette angoisse isolée, sans trouble de l'humeur dans le sens positif de l'exaltation, ni dans le sens négatif de la dépression.<sup>723</sup> » Cette angoisse se manifeste par des douleurs corporelles laissant apercevoir la délocalisation de la jouissance.

Il témoigne à sa mère de sa souffrance qui en passe par des troubles cénesthésiques et de la douleur morale, les signes cliniques initiaux de la mélancolie selon Séglas. Ce-dernier insiste ainsi sur l'ampleur de cette douleur parce qu'elle « envahit tout le champ de la conscience et détermine une sorte d'anesthésie psychique.<sup>724</sup> »

Sous forme d'un auto-reproche, il se justifie de ne pas avoir écrit plus tôt :

« Croirais-tu que je n'aie pas le courage de me mettre en route tout seul pour Zwickau, parce que j'ai peur qu'il ne m'arrive quelque chose ? Je suis comme une statue ; je n'ai ni chaud ni froid. De violents afflux de sang, mon sang se fige, des angoisses inexprimables, la respiration coupée, des évanouissements passagers, tout cela se succède rapidement, moins souvent à vrai dire, que ces jours passés. Si tu pouvais te faire une idée de ce sommeil de l'âme, complètement prostrée par la mélancolie, tu me pardonnerais de ne pas t'avoir écrit.<sup>725</sup> »

Dans son journal, il note : « Je suis allé chez les Carus, je tremblais terriblement, comme si j'allais dans une tombe, dans une tombe. Hélas, il me semble que je descends, que je sombre. Personne ne m'aime, personne ne me hait, personne ne me pleure.<sup>726</sup> » La jouissance envahit le corps et met Schumann dans un état catatonique pendant un mois jusqu'à ce que Schumann

---

<sup>721</sup> André P., *op.cit.*, p. 232.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>724</sup> Porée J., « Chapitre II. - La douleur morale », *Sur la douleur*. Quatre études, sous la dir. de Porée Jérôme. PUF, 2017, pp. 39-64.

<sup>725</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 39.

<sup>726</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 27.

décompense. Il relate le moment en 1838 à sa bien-aimée, son ange du ciel, qu'il ne veut pas épouvanter :

« Dans la nuit du 17 au 18 octobre 1833, il me vint tout à coup la plus effroyable pensée qu'un homme puisse avoir, et la plus terrible par laquelle le ciel puisse punir : la pensée que je perdrai la raison. Cette impression s'empara de moi avec une telle violence, que prière et consolation de même qu'ironie ou raillerie semblèrent complètement vaines. Cette angoisse me fit aller en ville. Clara, crois-moi, rien ne peut se comparer à un tel anéantissement. Alors, dans une effroyable agitation, je courus chez un médecin et lui avouai tout ce qui se passait dans mon esprit ; que pris de panique, je ne savais pas où aller, que mon instabilité m'effrayait et que je ne répondais pas de ce que je pourrais faire de moi.<sup>727</sup> »

Pour Candice Vetroff-Muller, « Schumann s'est vu emparé d'une idée fixe, celle de devenir fou, donc d'être possédé, de ne plus avoir la moindre maîtrise et emprise sur les intérêts de son Moi, ni de pouvoir jouir comme il l'entendait d'un organe nécessaire à la création musicale : le cerveau.<sup>728</sup> » Le cerveau est nécessaire pour créer ; néanmoins, comme nous l'avons déplié dans la première partie, la création n'est pas qu'un travail cérébral, aussi nous savons avec Freud que le moi n'est pas maître en sa demeure, le surmoi fait dépasser l'intention du sujet.

A 23 ans, Schumann tente pour la première fois de se jeter par la fenêtre. Cette première tentative de suicide témoigne d'un même mouvement à l'œuvre dans la mélancolie : celui d'une attaque contre le sujet et contre le point fondamental de son attachement à la vie : « L'affaire ne commence à devenir sérieuse qu'à partir du pathologique, c'est-à-dire de la mélancolie. L'objet y est chose curieuse, beaucoup moins saisissable pour être certainement présent, et pour déclencher des effets infiniment plus catastrophiques, puisqu'ils vont jusqu'au tarissement de ce que Freud appelle le *Trieb* le plus fondamental, celui qui vous attache à la vie.<sup>729</sup> »

Un sentiment de dépersonnalisation semble faire jour : « Il y a des jours où je vois sur tous les visages passer des nuages oppressants – ou est-ce on regard intérieur qui croit les voir ? ...<sup>730</sup> » L'armature symbolique du sujet se défait : « La méconnaissance constitutive de l'image du moi dans le miroir est devenue impossible au sujet. Il se trouve brutalement confronté à la facticité de sa constitution.<sup>731</sup> » Le symbolique n'assure plus sa fonction pacificatrice : « Je sens mon cœur vide et mort comme l'avenir.<sup>732</sup> » Schumann doit donc trouver ce qui va faire point de limite. Pour cela, il veut se protéger de l'autre. Le 4 janvier 1834, il écrit à sa mère, laissant entendre les signes cliniques de la mélancolie : « C'est seulement aujourd'hui que je lis ta lettre,

<sup>727</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour*, *op.cit.*, p. 119.

<sup>728</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 262.

<sup>729</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert*, (1960-1961), Paris, Le Seuil, 2001, p. 463.

<sup>730</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 36.

<sup>731</sup> Sauvagnat F., *La double lecture du signe du miroir*, Cahiers de Cliniques Psychologiques, Université de Rennes II, 1992, 15, p. 45.

<sup>732</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 36.

bien qu'elle me soit arrivée il y a déjà huit jours, mais dès que j'ai eu connaissance de son pénible contenu, la force m'a manqué pour en achever la lecture. Comme la pensée de la souffrance des autres anéantit chez moi toute puissance d'agir, évitez dorénavant de m'écrire la moindre chose qui pourrait me démoraliser, sans quoi je serai contraint de vous demander d'interrompre votre correspondance. Je vous prie donc de ne pas mentionner ce qui pourrait me rappeler Julius et Rosalie soit par écrit, soit verbalement. Je n'avais jamais connu la souffrance ; maintenant elle est venue, je n'ai pas pu l'écraser ; c'est elle qui me terrasse et mille fois !<sup>733</sup>» Robert Schumann repère qu'il subit sa première dépression, il nomme pour la première fois le fait de connaître la souffrance.

C. Vetroff-Muller range cette souffrance « dans une fragilité constitutive en lien avec les préoccupations hypocondriaques. Schumann surinvestit son corps au détriment de sa pensée gourmande et torturante. L'hystérie aurait été une défense contre la mentalisation consciente, proche de l'hypocondrie.<sup>734</sup> » Bien qu'elle note que Schumann ne sait pas, en mélancolique, faire le deuil, elle ajoute que « l'hypocondrie signerait l'échec d'un travail de deuil et d'acceptation de perte narcissique.<sup>735</sup> » Avec la psychanalyse, le praticien ne propose pas de faire un travail de deuil au sens où cette expression signifierait de « tourner la page » et de repartir à un point de départ. Il s'agit de repérer le rapport du sujet au manque, qui reste toujours présent, et à l'objet perdu.

Le rien avec lequel s'identifie plus tard est déjà présent dans ses jeunes années. C. Vetroff-Muller affirme que : « son angoisse de mort sera exponentielle et Schumann sombrera en désinvestissant son corps au profit d'un surinvestissement sexuel de sa pensée qui, dès qu'il a épousé le projet de devenir artiste créateur, s'est traduit par une peur de perdre la raison, comme s'il avait été victime d'un assassinat d'âme.<sup>736</sup> » Cet énoncé laisse entendre la pulsion sur un mode névrotique obsessionnel qui se déplace dans les pensées et dont le sujet serait conscient. Or, comme nous l'avons indiqué, la pulsion dépasse le sujet, elle est ce qui est plus fort que soi. C'est aussi lorsqu'il déclare à sa mère qu'il se dirige vers la musique que son équilibre psychique se fragilise en août 1828 :

« Ma vie a été une longue lutte de 20 ans entre la poésie et la prose, ou si tu veux entre la musique et le droit. A Leipzig, j'ai rêvé et flâné [...] ici j'ai travaillé davantage, mais ici comme là-bas je me suis senti

---

<sup>733</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 197.

<sup>734</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 242.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 251.

irréremédiablement voué à l'art. Si je puis suivre mon génie, il me conduira à l'art, et, je le crois, sur le bon chemin.<sup>737</sup> »

Un des points de vue de C. Vetroff-Muller est « L'observation de son glissement d'un langage [verbal, qui est maternel] à l'autre [musical, paternel, jusqu'au silence], d'une forme d'expression à une autre, parce que la façon qu'a chacun d'habiter le langage est déterminante est révélatrice de son mode de fonctionnement psychique.<sup>738</sup> » Ce glissement entraîne Schumann dans une position de « victime<sup>739</sup> » qui se présente « comme un hystérique masculin.<sup>740</sup> » En effet, le rapport du sujet au langage détermine son rapport à l'autre et à l'objet. Dans la névrose, le refoulé revient sous forme de symptômes. Cependant, dans la psychose, le refoulé apparaît dans un autre lieu, l'imaginaire. Le psychotique est un martyr de l'inconscient : il témoigne de l'inconscient à ciel ouvert : le langage se construit sur un enchaînement de S1 qui a une fonction d'animer et de satisfaire la pulsion mais sans S2. Nous proposons avec J. Borie que Schumann est alors un sujet « martyr du langage » et non une victime.

Ce choix de l'art, concomitant avec les deux premiers événements cités, n'engage pas Schumann du côté de la séparation mais plutôt du côté de la rupture d'avec « son cocon, [dans lequel il était] comme une mite.<sup>741</sup> » En effet, la gaîté de ses premières compositions cesse lorsqu'il perd sa sœur qui se suicide et son père quelques mois plus tard. Sa mère lui impose des études de droit qui ne le satisfont pas, il commence à se renfermer sur lui-même. Il écrit qu'il se sent « misérable », il reste à l'écart. La séparation géographique lui procure un sentiment de malaise important qu'il vit dans le corps : à Rosalie, une de ses belles-sœurs, il écrit en octobre 1829 : « Douleurs, souffrances, terribles nausées, mal de cœur et dépression générale. Vraiment une effroyable mort dans la vie.<sup>742</sup> » Le signifiant « mélancolie » ponctue ses lettres. Il y fait face en jouant du piano. Identifié à l'objet perdu, mort, Schumann a toujours gardé le portrait de Elisabeth Kulmann morte à dix-huit ans, sur son piano, l'adorant comme une madone.

La faute advient également du côté de Clara qui lui écrit en août 1839 :

« Je suis terriblement malheureuse à l'idée d'être séparée encore de toi pendant de longs mois. Mais nous ne pourrons pas nous marier à Pâques prochain. [...] Ce sont deux raisons valables qui me poussent à cette décision. La première : notre avenir est encore trop incertain et puis, mon père, lui, serait très malheureux

---

<sup>737</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 17.

<sup>738</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p.15.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>741</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre III, op.cit.*, p. 285.

<sup>742</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 47.

si je t'épousais sans un avenir assuré. Il m'en voudrait et je porterais le poids de cette faute et je n'aurais jamais une heure de quiétude, et je ferai ainsi mon malheur et le tien. D'autre part, comme je te connais, tu te sentiras misérable si tu avais de grosses préoccupations quotidiennes et nos vies d'artiste en serait anéantis.<sup>743</sup> »

La culpabilité, la faute de héros littéraire est mise en musique. En 1847, son intérêt porte sur le thème médiéval et romantique de la *Genoveva* op. 81 de Hebbel. Il lui écrit :

« Pardonnez la liberté que prend quelqu'un qui vous est peut-être inconnu de vous adresser une prière dont la réalisation, qui est entre vos seules mains, lui causerait une grande joie. Après avoir lu votre *Genoveva* op. 81 (je suis compositeur de musique), j'ai trouvé que non seulement le poème mais aussi la pensée étaient admirablement propres à un développement musical. [...] Plus je relus votre tragédie, qui n'a pas sa pareille, plus je sentis que sa poésie appelait la musique.<sup>744</sup> »

Sans attendre le livret, il écrit l'ouverture en quelques jours en avril 1846. De cet opéra, il en veut un style spécifiquement national pour faire face à l'opéra italien et français. Schumann demande à Robert Reinick d'écrire un livret mais il n'est pas satisfait, il le juge trop sentimental : « Notre Reinick est un excellent homme, très affectueux mais horriblement sentimental, et il a justement pour ce sujet un modèle d'une force extraordinaire en Hebbel.<sup>745</sup> » Schumann écrit alors les paroles du troisième acte. Achevée en août 1848, Clara Schumann écrit que l'opéra *Genoveva* op. 81 vient de recevoir un vif succès : « La salle était pleine à craquer, les chanteurs se surpassèrent et furent chaleureusement applaudis malgré quelques erreurs de mise en scène et la pauvreté des décors.<sup>746</sup> »

Au moment où il achève *Genoveva* op. 81, il entreprend *Manfred*. A l'origine, la pièce n'a pas vocation à être représentée, Lord Byron l'associait à du « théâtre mental » : « Vous vous en convaincrez, [Manfred] n'a point été disposé pour la scène, c'est à peine s'il l'est pour la publication... Je l'ai composé avec une véritable horreur du théâtre et afin de le rendre injouable. » Cet aspect ne décourage pas Schumann, il a réduit le poème de 1336 à 975 vers, comme le rapporte sa femme dans leur journal : « Robert a arrangé le poème à son idée, pour qu'il puisse être porté à la scène.<sup>747</sup> » Schumann a découvert la pièce à l'âge de dix-huit ans, le 26 mars 1829, il écrit : « Grande excitation intérieure – lecture au lit de Manfred de Byron – nuit effroyable.<sup>748</sup> » B. François-Sappey rappelle que c'est « via la bibliothèque paternelle,

<sup>743</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour*, op.cit., p. 259.

<sup>744</sup> Cremieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann, 1828-1854*, op.cit., p. 161.

<sup>745</sup> Mansart J.-L., *La sédimentation du livret*, in *Schumann Genoveva op. 81*, L'avant-scène opéra opérette, n°71, 1985, p.17.

<sup>746</sup>

<sup>747</sup> François-Sappey B., op.cit., p. 892.

<sup>748</sup> André P., op.cit., p. 193.

depuis deux décennies, que Robert avait été foudroyé par l'étrangeté byronienne.<sup>749</sup> » Le personnage de Manfred l'anime au plus haut point. Schumann marque une tentative nouvelle d'association poético-musicale ; comme dans *La belle Hedwige* (1849) et *L'enfant de la lande* (1852) ballades d'après Hebbel pour déclamation et piano, Schumann élabore son œuvre autour d'un texte parlé : ce qui est novateur dans l'histoire de la musique. Le poème et la musique ne s'unissent pas comme dans le lied, ils s'associent de manière novatrice, unique dans l'œuvre de Schumann. Dans les épisodes chantés de l'œuvre, dans des fragments purement orchestraux, nous percevons dans tout son éclat le style de Schumann. Lorsqu'il compose dans ce style, Schumann commence à perdre l'usage de la parole. « Si ce déficit de l'élocution n'est pas de l'ordre de l'aphasie, qui est une atteinte du langage dans sa structure même, il s'agit toutefois d'un trouble de l'articulation des mots, une dysarthrie, et qui présente une intensité alarmante.<sup>750</sup> » Nous ne suivons pas André dans cette voie, là où la voix s'estompe, la musique s'éveille.

« Lorsqu'il lut à Düsseldorf, le poème en tête à tête avec moi, sa voix s'étouffa et les larmes lui coulèrent des yeux ; il fut tellement saisi qu'il dut interrompre sa lecture. Tout cela montre combien Schumann s'était plongé dans cette lecture effrayante.<sup>751</sup> » Aux prises avec l'imaginaire, sans trait unaire, l'identification au héros est complète, il est submergé par le sens de l'histoire. Il s'en arrange en proposant que seul un demi-quatuor chante les passages mélodramatiques. Il considère comme « un de ses plus robuste enfant, » l'ouverture, qui est instrumentale. Il écrit à Liszt :

« J'ai fait passer une fois de plus le texte comme la musique au crible [...] et je pense qu'il faut maintenant se présenter à la scène. Je suis arrivé à la conviction que les esprits devront tous apparaître en chair et en os. [...] Je vous recommande particulièrement l'ouverture. Je la considère comme l'un de mes plus robustes enfants. Pour les détails de la mise en scène, je pense écrire à Monsieur Genast [régisseur du Théâtre de la Cour de Weimar] plus tard à ce sujet. [...] L'affaire la plus importante est naturellement l'interprétation du rôle de Manfred. [...] La musique en est pure folie et, si vous obtenez d'un acteur de Weimar qu'il puisse rendre claire sa haute signification, je vous en aurais une reconnaissance infinie.<sup>752</sup> »

Schumann propose une fin plus sereine à son héros que Byron l'avait voulu. Nietzsche qui apprécie peu la musique de Schumann estime que cette pièce constitue un des sommets les plus hauts et les plus magnifique de sa création musicale. La représentation de Manfred a lieu le 13 juin 1852, sous la direction musicale et dans une mise en scène de Franz Liszt, à qui Schumann

---

<sup>749</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 891.

<sup>750</sup> André P., *op.cit.*, p. 25.

<sup>751</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 321.

<sup>752</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 319.

donne ses consignes : « Il faudra annoncer Manfred au public, non comme un opéra, un singspiel ou un mélodrame, mais comme un poème dramatique avec musique. Ce serait quelque chose de totalement inouï et nouveau.<sup>753</sup> » Manfred est accueilli tièdement : le public est déconcerté par la forme de l'ouvrage. Schumann n'assiste pas à la création de Manfred. En route pour Weimar, souffrant d'une crise d'angoisse, il doit rebrousser chemin et ne verra jamais l'œuvre représentée de son vivant.

L'*Ouverture* est composée en 1851 à l'occasion d'une révision de la partition et Schumann la considère comme « l'un de [s]es enfants les mieux venus », ce dont le pianiste Moscheles se fait écho : « Elle est la plus magnifique chose que Robert ait écrite. » Clara Schumann admire également cette ouverture de concert comme elle l'écrit le 20 juin 1852 à Carl Montag : « À vous, je peux avouer combien cette musique de Manfred m'est chère, je l'aime passionnément et l'*Ouverture* est, pour moi, une des plus puissantes, des plus saisissantes que je connaisse. » Donnée dans le cadre de la Semaine Schumann organisée par la ville de Leipzig le 14 février 1852, avec le compositeur au pupitre, la pièce remporte un immense succès. Richard Pohl (1826-1896), critique musical, décrit Schumann : « Il était d'un sérieux profond ; entièrement absorbé par la partition, oubliant presque le public, et n'accordant pas la moindre attention aux musiciens de l'orchestre. Il vivait sa musique, s'identifiant à sa tâche, devenant lui-même Manfred, pour ainsi dire.<sup>754</sup> » De nos jours, cette *Ouverture* est régulièrement jouée en concert, contrairement au poème dramatique qui, réputé irreprésentable, demeure une vraie rareté.

Entre opéra, théâtre et pièce de concert, Manfred se compose d'une ouverture et de quinze numéros dont six exclusivement musicaux, les autres faisant intervenir la déclamation et le parler. Cette forme hybride, associée à un livret peu dramatique – une réflexion sur la culpabilité et la rédemption - a conféré à l'œuvre la réputation d'être irreprésentable comme le rappelle Michel Schneider : « Œuvre non seulement inclassable, mais impossible. [...] Mélodrame mis en morceaux : quinze pièces d'humeur, de longueur, de ton, de genre inégaux, parlées, déclamées, chantées avec ou sans orchestre. Certes, mélodie et drame sont présents, mais ils s'annulent, l'un l'autre, en sorte que le résultat est impossible : une musique de scène qui ne peut être jouée en scène car les mots appartiennent à l'abstraction irreprésentable plus qu'au drame et aux sentiments, non plus qu'en concert car elle ne chante pas assez. »

---

<sup>753</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 890.

<sup>754</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 59.

## V. Fin de vie

Selon Clara Schumann, les tourments de son mari sont dus aux bruits continuels de la rue, aux orgues de barbarie, aux enfants qui crient, aux voitures. Schumann est persécuté. Becker a apporté son témoignage dans le journal du 24 février 1854, en précisant que les oreilles de Schumann entendaient : « Comme le souffle lointain d'une musique soutenue par les harmonies et qu'alors ils étaient au restaurant ensemble, commença le concert interne de Schumann qui le força à abandonner la lecture de journaux.<sup>755</sup> »

Aussi, en pleine nuit, il aurait entendu les voix de Schubert et de Mendelssohn et se leva pour fixer sur des portées, dans la précipitation, les thèmes qu'elles lui dictaient : « une musique si magnifique qu'on n'en a jamais entendu de pareille sur terre » dit-il. Nous pouvons avancer en terme freudien que « ce qui est aboli du dedans » revient du dehors sous forme hallucinatoire.

Schumann tente de se soustraire par le travail aux phénomènes psychiques qui le font souffrir. Il corrige son *Concerto pour violoncelle*. Le 30 janvier 1854, Schumann revient à Düsseldorf de son ultime voyage à Hanovre où il a passé du temps avec Joachim. Un moment d'agitation avec « des cris des hommes rouges » s'empare de Schumann. Les chants de l'ange lui dictent le thème sur lequel il écrira ses dernières variations. Pour André, telle « une défense désespérée, né dans l'urgence, le délire chez Schumann, est une lutte contre la désorganisation progressive de sa psyché, ne saurait s'organiser et va à l'aveuglette, sans la moindre stratégie.<sup>756</sup> » En effet, le délire n'est pas encore construit et cette confusion mentale n'est pas le danger majeur comme le croit M. Klein. En suivant l'échelle du délire selon J.-C. Maleval, ce moment serait P0 où une béance centrale s'ouvre, ce que Lacan nomme l'entrée en jeu de l'énigme de l'Autre. Schumann subit l'injonction surmoïque qui dérègle son rapport à l'autre. Clara note dans le journal le 10 février 1854 : « Dans la nuit de samedi, Robert a ressenti une si violente douleur d'oreilles, et cela a duré toute la nuit, il n'a pas pu fermer l'œil. Il entendait toujours une note répétée, le la, et en outre parfois un autre son.<sup>757</sup> »

Le 12 février 1854, Schumann écrit à Stern, l'actuel chef d'orchestre à Berlin à qui Schumann convoitise la place :

« Laissons pousser là-dessus de l'herbe ou bien encore des fleurs. Je vis souvent dans les sphères à peine supportables où, pourtant, je me plais beaucoup ; souvent aussi je peux devenir méchant en fréquentant les rouages humains, surtout quand un Stern ne me répond pas. Faites donc que votre lettre ne soit pas la

---

<sup>755</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 93.

<sup>756</sup> André P., *op.cit.*, p. 154.

<sup>757</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 142.

dernière : j'ai joué la prime et la tierce ; à vous d'ajouter la quinte. Je vous entretiendrai du gâchis sans harmonie qui règne ici – aussi approximatif que le premier accord du final de la Neuvième symphonie. Portez-vous bien et buvons ensemble l'eau du Léthé.<sup>758</sup> »

Dans la mythologie grecque, ce que Schumann devait sûrement savoir, Léthé est la personnification de l'oubli et le fleuve de l'Enfer.

Sa femme l'entend divaguer dans la nuit du 17 février. Ce sont les anges d'abord, puis les diables qui tournent autour de lui et viennent nommer son être en faute : « Le mardi 21 février, à nouveau, nous passâmes la nuit sans dormir. Il répétait sans cesse qu'il était un criminel et qu'il ne devait pas cesser de lire la Bible. » Pour C. Vetroff-Muller, la lecture de la Bible

« lui a servi de repentance mais a, aussi, été une ultime tentative d'être instruit des secrets de la création, puisqu'elle la raconte et est censée être la marque de Dieu créateur, sa parole. Jusqu'au bout, donc Schumann s'est posé en rival du père même dans son suicide qui s'est apparenté à jeter les armes, à l'époque romantique, le suicide était condamnable par la loi et correspondait en sa transgression ; la loi morale étant la représentation des exigences du père.<sup>759</sup> »

Nous ne suivons pas cette interprétation, la lecture de la Bible devient une exigence surmoïque qui dépasse la conscience de Schumann. Il est appelé par l'objet sans médiation fantasmatique. C'est pourquoi, il craint également de passer à l'acte sur sa femme, il lui écrit : « Je ne suis plus maître de moi, je ne peux répondre de mes actes.<sup>760</sup> » Clara note dans son journal : « Les nuits, il avait souvent des moments où il me suppliait de le quitter, parce qu'il aurait pu me faire du mal !<sup>761</sup> » Nous entendons ici le tranchant mortel du stade du miroir lacanien. C'est l'objet en soi ou dans l'autre qui est visé en tant qu'abject. Là où pour Freud le narcissisme protège de la pulsion de mort et du retournement de l'objet sur le moi, parce que Schumann est mélancolique, l'agressivité au premier plan sans la médiation du trait unaire, se retourne contre lui. Il devient indigne : « Clara, je ne suis pas digne de ton amour » relate-t-elle. La psychologue associe sur le lien entre le couteau et le désir de supplanter le père créateur, cela lui permet

« d'avancer l'hypothèse selon laquelle il voulait punir la femme de l'avoir illusionné, le laissant croire qu'elle l'aimait de façon exclusive telle une vierge à l'enfant qui entretient une relation privilégiée et charnelle avec son fils, le privant ainsi, de l'amour bienveillant d'un père qu'elle n'a pas admis. Nous savons que l'acte de poignarder est synonyme d'une tentative de dépasser la castration dont le sujet s'est senti la victime, il en est ainsi pour Schumann.<sup>762</sup> »

---

<sup>758</sup> Cremieux M. C., *Lettres choisies de Robert Schumann*, op. cit., p. 222.

<sup>759</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 53.

<sup>760</sup> Colling A., *op.cit.*, p. 181.

<sup>761</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 52.

<sup>762</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 265.

Elle précise enfin, à partir d'une généralité peu convaincante, qu'être criminel « c'est se croire investi d'une puissance mégalomane de donner la mort, seul pendant à la vie dont Dieu détient le secret.<sup>763</sup> » Nous entendons le criminel, comme le signifiant où Schumann est au plus haut de la culpabilité délirante ; une première solution d'expiation est la lecture de la Bible néanmoins insuffisante.

La crise semble s'apaiser, Schumann reçoit l'édition imprimée de ses *Récits de contes de fées*, il compose les variations à partir du thème noté dans la nuit. Ces variations seront intitulées les *Variations de l'esprit* dans la postérité. Sa femme écrit qu'il paraissait assez calme, il lisait les journaux et il s'assoupissait par moments. Elle écrit :

« La nuit du vendredi 17, comme nous étions au lit depuis peu de temps, Robert se releva et écrivit un thème dicté, selon ses dires, par les anges. Cela terminé, il se recoucha et rêva [phantasierte<sup>764</sup>] alors toute la nuit, les yeux incessamment ouverts, le regard fixé vers le ciel. Il croyait ferme que les anges planaient autour de lui et lui apportait les plus célestes inspirations, tout cela en une merveilleuse musique ; ils nous souhaitaient la bienvenue et nous convenions d'être parmi eux avant la fin de l'année... Vint le matin, (18 février) et avec lui un épouvantable changement ! les voix des anges s'étaient changées en voix de démons alliés à la plus affreuse musique ; ils lui disaient qu'il était un pêcheur et qu'il voulait le jeter en enfer, en bref, son état empira jusqu'à un paroxysme nerveux : il hurlait de douleur (alors, comme il nous le dit plus tard, les démons avaient pris des forme de hyènes et de tigres pour le saisir), et deux médecins qui par bonheur arrivèrent rapidement purent à peine le maîtriser. [...] Au bout d'une demi-heure environ, il devint plus tranquille et crut qu'on lui faisait entendre des voix plus amicales, comme pour l'encourager. Les médecins le remirent au lit et y passa quelques heures, puis il se relevait de nouveau et fit les corrections à son *Concerto pour violoncelle en la mineur, op. 129*. Il espérait, de cette façon, soulager en quelque sorte le perpétuel tintamarre des voix.<sup>765</sup> »

Bien qu'il demande à être hospitalisé, les médecins décident de le laisser dans son lit. Quelques heures après, il sort de son bureau en soufflant et quitte le foyer.

« C'est sans grand étonnement que nous apprenons que cette arme [le piano] s'est retournée contre lui, sous le poids d'un lourd sentiment de culpabilité et par l'effet d'une forte angoisse de castration (l'angoisse de castration tient à la peur d'être symboliquement privé de ce qui fait la puissance d'un père,) le harcelant de l'intérieur, d'abord sous la forme d'une seule note, le la, que Schumann attribue à la féminité voir la tonalité de Genoveva op. 81 et Henriette voit son âme en la mineur ; jusqu'à la mort par l'extinction de toute musique.<sup>766</sup> »

---

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>764</sup> Le délire n'est pas le fantasme du névrosé ni le rêve éveillé. Cf Maleval J.-C., *La logique du délire*, Éditions Masson, 2<sup>ème</sup> édition, 2000, p. 15.

<sup>765</sup> André P., *op.cit.*, p. 158.

<sup>766</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 45.

Cette digression imaginaire à partir de l'image spéculaire, conduit à penser avec Freud que Schumann serait identifié à l'objet du désir. Or, avec Lacan, ne confondons pas, d'une part, les auto-accusations mélancoliques conduisent le sujet à incarner le déchet dans le réel. D'autre part, en travaillant le Séminaire *La relation d'objet*, Lacan quitte l'intersubjectivité où l'Autre serait le père idéalisé auquel le sujet s'adapterait. Cette recherche de l'adaptabilité de l'individu à son entourage social est corrélative pour Lacan d'une technique qui apportent des recettes et par là-même assécheraient la pratique clinique.

Peu avant minuit, Clara Schumann laisse seul son mari avec sa fille aînée, Marie. Schumann profite de ce bref moment où l'attention se relâche pour sortir dans la rue. Quand la jouissance s'avère n'être pas prise au montage dynamique du fantasme, les pulsions se désintriquent et libèrent la pulsion de mort. Rappelons les pensées du jeune Schumann :

« Le fleuve s'étalait devant moi, calme, silencieux, serein et fier comme un dieu antique. Le 17, je mis pour la première fois le pied sur cette rive du Rhin, que dans mon cœur, j'appelais encore « France » ! [...] Je rêvais que je m'étais noyé dans le Rhin.<sup>767</sup>»

« Je rêvais que je me promenais auprès d'une eau profonde et l'idée m'a traversé l'esprit d'y jeter la bague – alors j'ai eu le désir infini de m'y précipiter<sup>768</sup> », le 28 novembre 1837.

En 1854, ses pensées mortifères déjà-là s'incarnent dans le réel. Catholique ou fou, Schumann tient sa réponse : il tente de se suicider par noyade dans le Rhin qui s'écrit « Rhein » en allemand. Il résonne avec l'équivoque en allemand de « rein » ce qui est pur ; là où Schumann se disait impur quelques années auparavant.

Il est récupéré par un batelier et ramené chez lui. Son entourage lui conseille de consulter le docteur Richartz, médecin réputé qui pourrait lui soigner le cerveau, notamment en pratiquant la méthode de la fontanelle. Schumann refuse dans un premier temps. Face à l'objet réel non-extrait du champ de l'Autre, il reste alors l'objet de jouissance, ce face à face avec l'objet le précipite dans le suicide. Ce qui n'est pas symbolisé revient dans le réel et il réalise la perte avec son propre corps. « Cela nécessite pour le mélancolique de passer au travers de sa propre image pour pouvoir atteindre l'objet *a* qui le transcende, et dont la chute l'entraînera dans la précipitation-suicide.<sup>769</sup> »

---

<sup>767</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 27.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>769</sup> Lacan, J., Le séminaire livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 388.

Dans le passage à l'acte, il y a un laisser-tomber du côté du sujet. Ce passage à l'acte est à la croisée de l'embarras du sujet et du désordre de l'affect. Schumann écrit : « Clara, je n'étais pas seul avec toi, il y avait alentour des hommes que j'estimais ou que je méprisais, il y avait une ville, il y avait la vie.<sup>770</sup> » Tel le rival, Brahms est venu déloger Schumann d'une place déjà affaiblie et le fait sortir radicalement de la scène. Il veut sortir de son indétermination qui peut être d'une souffrance infinie.

Faute de la nécessaire mortification de la jouissance sur le vivant opérée par le signifiant, le sujet mélancolique effectue avec son corps l'exclusion signifiante qui n'a pas eu lieu. Nous pouvons penser que les hallucinations, le poids du surmoi, loin de faire avancer le sujet dans la vie, le pousse au contraire vers l'acte suicidaire. La non-symbolisation de la signification phallique peut revenir dans le réel sous la forme d'un pousse-au-suicide. Peut-être la voix hallucinatoire ou surmoïque répétait que Robert devait mourir ? J.P. Deffieux, propose de généraliser le pousse-au-suicide au « pousse-à-la mort.<sup>771</sup> » Il serait une conséquence de la forclusion phallique du côté du sentiment de la vie. Le repère phallique absent empêche au sujet de s'accrocher à la vie et le soumet à la jouissance de la pulsion de mort ; la tentative de suicide ne relève pas « du désir que Schumann conserve bien être celui de mourir.<sup>772</sup> »

A partir du journal de Clara, nous pouvons comprendre que la tentative de noyade a été une solution trouvée sur le fait, les hallucinations sont de plus en plus présentes, « tu peux m'en croire, chère Clara, je ne te mens pas.<sup>773</sup> » Schumann devient joué par l'œuvre, l'objet, il demande son internement et à Brahms de publier ses dernières œuvres. Nous pouvons donc poser que cette tentative de suicide a été un passage à l'acte face au réel insupportable.

Le 4 mars 1854, il est emmené le matin par un fiacre dans une clinique privée, celle de Franz Richarz (1812-1887). Animé par la clinique qui se révèle auprès de patients psychiatriques, il publie *De l'état de mélancolie et de son traitement par l'excitation* et *Du traitement du refus de nourriture par les aliénés sans les nourrir de force*.

Schumann n'est pas toujours enfermé, Brahms et Joachim peuvent le visiter et tenir Clara informée de son état de santé. Selon la directive médicale, que Clara Schumann ne discutera pas, elle ne verra pas son mari tout le temps de son internement. Le passage à l'acte par noyade a mis un petit point d'arrêt au réel auquel Schumann a dû se confronter. Les pensées délirantes

---

<sup>770</sup> Colling A., *op.cit.*, p. 186.

<sup>771</sup> Deffieux J.P., *Le risque suicidaire*, in *Revue de la Cause Freudienne*, n° 58, 2004/3, p. 53.

<sup>772</sup> André P., *op.cit.*, p. 11.

<sup>773</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 267.

refont surface dès les premières semaines d'hospitalisation : le 11 avril : « Les instances divines ont ordonné que je sois brûlé en enfer : j'ai fait trop de mal. [...] Je deviens fou [*Wahnsinnig*].<sup>774</sup> » Après plusieurs épisodes d'agitation, il est attaché dans son lit puis il se calme.

C'est alors que son activité musicale reprend, il joue du piano notamment les *Variations op. 9* de Brahms, il demande du papier à musique et il tente de transcrire la *Heinrich Ouverture* de Joachim.

En septembre 1854, sa femme lui adresse un courrier à l'occasion de la date de leur mariage, il lui répond indiquant son impossibilité de subjectiver les événements lors des derniers mois avant la tentative de suicide :

« Sois remerciée Clara bien-aimée, de m'avoir écrit précisément à cette date et de penser encore à moi ainsi que les chers enfants, avec l'affection d'autrefois. Oh ! si je pouvais vous voir, vous parler. Mais la route est trop longue. Alors, que j'apprenne de toi comment ta vie est organisée, où vous demeurez, et si tu joues toujours du piano admirablement ? As-tu encore le piano à queue de Klemm ? Marie et Elise font-elles des progrès, chantent-elles de leur voix fraîche et pure ? As-tu encore près de toi toutes les lettres que je t'ai envoyées, les pages d'amour que je t'ai écrites de Vienne à Paris ? Est-ce un rêve que, l'hiver dernier, nous étions en Hollande et que tu y remportas de brillants succès ?<sup>775</sup> »

En décembre 1854, le médecin note : « Il est occupé à la composition de nouvelles idées musicales.<sup>776</sup> » Schumann est mieux en début d'année 1855, la question se pose de sa sortie auprès de sa famille sans réponse médicale, il reste interné. Le 24 février 1855, Brahms évoque la composition de fugues que Schumann devait classer. Il veut éditer des accompagnements pianistiques, entamés à Düsseldorf pour les *Caprices* de Paganini. Il note :

« Mais pas en canon de manière compliquée, comme les variations en la mineur. Pour cela j'ai écrit à ma chère épouse qui les a auprès d'elle. Je crains qu'elle ait peur que cela ne me fatigue trop. J'en ai déjà arrangé plusieurs. Il ne m'est pas possible de rester inactif même un quart d'heure, et ma chère Clara m'envoie de quoi m'entretenir.<sup>777</sup> »

Nous savons que Schumann a beaucoup composé, écrit, griffonné, annoté. Il a aussi décliné des nombres sur une soixantaine de pages dans un carnet qui commence par « du 12 septembre des heureuses noces jusqu'aujourd'hui 17 octobre 1854. » Alors qu'il est dans sa période de névrosé obsessionnel pour C. Vetroff-Muller, elle propose d'interpréter : « cet égrenage de chiffres avec

---

<sup>774</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 151.

<sup>775</sup> Colling A., *op.cit.*, p. 187.

<sup>776</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 153.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 156.

lesquels il entretient un rapport obsessionnel marque bien sa régression libidinale et son entrée dans une phase anale avec rétention dans chaque chiffre d'une particule, le 12, qui traduit son sadisme envers l'instance censurante, malgré l'acceptation d'une forme de soumission.<sup>778</sup> »

« 1251-1264-1207-1259...  
1233-1277.....  
1248-1269.....  
1256.....  
1240..... »

En écrivant le 12 comme référence à la date du mariage avec sa femme, Schumann « semble tenter d'assumer son union avec Clara dont le prix a été la réactivation œdipienne avec Wieck, la perte de l'amour et l'insoutenable culpabilité de sa victoire sur ce père de substitution.<sup>779</sup> »

Le 12 mars 1855, son médecin rapporte ses propos : « Il a peur de devenir fou et la Némésis le poursuit, le démon lui prend la parole. » Le 23 mars, « il veut partir, on le fait souffrir.<sup>780</sup> » Cette déesse grecque qui apparaît suite aux premiers rapports sexuels en 1831 revient sur le devant de la scène, persécuter Schumann. Ce délire mélancolique n'est pas « la mort psychique de l'obsessionnel [...] que le Surmoi perçoit comme prétexte au plaisir de rumination, et il ne relève pas de « la castration maintenant que le corps et la pensée sont déssexualisés.<sup>781</sup> »

Le docteur Richarz entend son patient dire que le démon lui vole la parole et jurer dans son lit : « Il n'y a que des coquins et des mauvais hommes dans cette maison.<sup>782</sup> » Lors des promenades, « les crapules » le font jurer. Le docteur Peters écrit une lettre descriptive du comportement de Schumann à sa femme :

« J'ai la joie de vous apprendre que votre mari se trouve mieux et plus calme, d'une façon constante, depuis lundi. Comme il a toujours besoin de repos, il passe la plus grande partie des journées, excepté le temps qu'il souhaite réserver à sa promenade, à somnoler sur le divan, ou de préférence dans son lit. Les accès d'angoisse ont complètement cessé ces temps-ci, et les hallucinations auditives du début se sont atténuées. De façon générale il s'est montré doux, amical, assez naturel, mais bref dans ses conversations.

A l'égard de son gardien, plus aucune violence comme cela est arrivé les premiers temps. Au contraire, il se montre bienveillant et li fait part de ses regrets de s'être agité au début. S'informant de la date, il a même fait une plaisanterie sur le 1<sup>er</sup> avril. Son aspect est meilleur. Sommeil et appétit sont très bons.<sup>783</sup> »

---

<sup>778</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 256-257.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>780</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 156.

<sup>781</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 259.

<sup>782</sup> André P., *op.cit.*, p. 286.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 277.

Après quelques jours, le 10 avril, il dit à son gardien que le ciel a ordonné son bannissement en enfer. Il reste au lit sans dormir, riant seul. Il arrête la prise de son traitement à ce moment-là, il se plaint d'avoir de l'eau ou que c'est le désert dans sa tête.

Le 1<sup>er</sup> mai, il écrit à Clara, il évoque leur première rencontre ; il lui demande de continuer à lui envoyer des lettres et beaucoup de musique qui le rendent joyeux. Le soir même, une phase délirante l'envahit : « Halluciné, gesticulant, riant sans raison apparente, blasphémant, inamical si ce n'est violent contre le médecin, bavant beaucoup, tremblant.<sup>784</sup>»

La dernière lettre du 5 mai 1855 est adressée à Clara :

« Chère Clara, Le 1<sup>er</sup> mai je t'ai envoyé une lettre de printemps ; mais les jours suivants furent très agités. Tu en sauras plus par ma lettre que recevras après-demain. Une ombre y plane, mais ce qu'elle contient par ailleurs te réjouira, ma ravissante.

Je ne connaissais pas le jour d'anniversaire de notre bien-aimé. [Brahms] Aussi devrais-je prendre des ailes pour que mon envoi avec la partition arrive encore demain. J'ai joint le dessin de Félix Mendelssohn pour que tu le mettes dans l'album. C'est un souvenir inestimable. Adieu, Toi aimée ! Ton Robert.<sup>785</sup>»

Le lendemain, le 6 mai, il pense être « poursuivi par la méchante femme » dans la logique, il semblerait qu'elle soit Némésis. Transmission du Docteur Richarz le 10 octobre 1855 : « Il se promène dans sa chambre et touche plusieurs de ses œuvres en criant : ceci est à moi !<sup>786</sup>» Les 15 et 16 avril 1856, Schumann brûle une partie des lettres de Clara, de leur correspondance depuis septembre 1854. Des brouillons partiels du *Requiem* sont innombrables. Les mesures sont barrées. Schumann se livre à une mystérieuse arithmétique, dénombrant les mesures de chaque membre de phrase musicale, évaluant des proportions, comme s'il avait sans cesse sous les yeux un schéma mathématique. Il prédit que son travail se présentait comme une partie d'échec. Une autre occupation était de classer les noms des villes d'un atlas. Selon Schneider, « on y voit s'accomplir une déliaison forcenée ; l'ordre des significations est cassé, livré au caprice de celui qui parle. [...] Les liens entre émotions et représentations ne sont plus comme dans la névrose, chiffrés mais détruits. » L'Autre menace Schumann et la façon de border l'angoisse et de mettre de l'ordre dans son monde est de classer les villes. Ces liens ne seraient donc pas à saisir comme une névrose détruite ni « le couvercle surmoïque volé en éclats sous les coups de la détérioration<sup>787</sup> » mais une solution, une limite à la jouissance voire « un procès de significantisation » par lequel il parvient « à élaborer et à fixer une forme de jouissance

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>785</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 154.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>787</sup> André P., *op.cit.*, p. 178.

acceptable pour lui.<sup>788</sup> » L'ultime travail de Schumann restant à la postérité est l'harmonisation d'une mélodie de choral :

« Quand viendra ma dernière heure,  
Que je me séparerai de ce monde,  
Aide-moi, Seigneur Jésus-Christ,  
Dans mes dernières douleurs.  
Seigneur, mon âme à ma fin,  
Je la remets entre tes mains,  
Tu sauras bien la garder.<sup>789</sup>»

Début janvier 1856, Schumann ne dort pas et crie : « Gredins ! » sans cesse. « Cette insulte hallucinatoire<sup>790</sup> » fait retour dans le réel de ce qui est forclos, Schumann dit que ce sont les esprits du mal qui reviennent. Il crie le prénom de sa femme qu'il cherche parfois. Il peut dire que « sa tête n'est pas en ordre, il a trop de pensées et il ne peut en être maître.<sup>791</sup> » Les anges ne le quittent pas. Il les voit partout dans sa chambre, ils lui adressent des reproches. Pourquoi, pourquoi ? Il s'agenouille et se tord les mains en signe d'affliction.

Le docteur Franz Richarz note :

« La conscience était obnubilée, meurtrie, non détruite. Son moi ne lui était pas devenu étranger, ne s'était pas modifié. La mélancolie qui l'avait conduit en ce lieu ne l'abandonna point jusqu'au jour où se rompit le fil sa vie...<sup>792</sup>»

En 1882, Cotard publie son travail princeps, *Le délire de négation*. Mais l'existence de cette entité reste alors discutée. Séglas prend parti pour son ami en approfondissant et en précisant la nature du syndrome de Cotard dans son ouvrage *Le délire des négations*, paru en 1897. Pour Séglas, ce délire de négation n'est pas une véritable entité clinique mais une forme évoluée de mélancolie. La clinique de Cotard est d'ailleurs orientée par la prise en compte de la motricité : la psychose maniaco-dépressive est un trouble de cette fonction ; il en voit la preuve dans l'agitation maniaque comme dans le ralentissement moteur du mélancolique. Avec Georges Dumas, cette thèse conduira plus tard à l'idée du « ralentissement moteur. » Par le biais de l'automatisme moteur, soit de cette action subie par le sujet en dehors de sa volonté, se constitue

---

<sup>788</sup> Soler C., *Le sujet psychotique dans la psychanalyse*, Psychose et création, GRAPP, Paris, 1990, p. 28.

<sup>789</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 157.

<sup>790</sup> Soler C., « *Perte et faute dans la mélancolie*, » Des mélancolies, collectif, Paris, Éditions du champ lacanien, 2001, p. 62.

<sup>791</sup> André P., *op.cit.*, p. 291.

<sup>792</sup> Lacan, J., *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, in *Écrits*, *op.cit.*, p. 501.

l'idée délirante de puissances qui agissent sur lui, voire de personnalités actives, parfois objectivées dans le monde externe par le délire<sup>793</sup>.

Le tableau général freudien de la mélancolie nous permet d'entendre « un délire de petitesse qui se complète par insomnie, refus de la nourriture et un surmontement de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à s'accrocher à la vie.<sup>794</sup>»

Le fil de la vie est rompu pour le médecin, Schumann parle « du mauvais démon qui s'empare de ses gants et de ses doigts et craint de devenir fou à cause de cela. Il crie au voleur ! au voleur !<sup>795</sup>» Il fait souvent le geste d'écrire avec ses doigts sur la table. Nous pouvons préciser qu'il continue de lire la Bible mais qu'elle n'est pas de Luther alors il s'intéresse à deux atlas, un de la terre et un du ciel que lui a offert Brahms pour son dernier anniversaire, le 8 juin 1856.

Richarz note que Schumann est mort de refus de nourriture. Il pensait que celle-ci était empoisonnée par les excréments des autres patients et les boissons, même le vin qui est donné sur prescription médicale, contaminées par leurs urines. Il recrache également les médicaments. Pendant deux ans, il alterne entre des moments où il sort et des moments où il demande la chambre d'isolement et la contention pour être apaisé. La régulation n'advient pas, aux prises avec une jouissance dérégulée, il meurt le 29 juillet 1856.

Pour P. André :

« Face à cette image plus qu'inquiétante, son entourage fit selon toute vraisemblance le choix de la dénégation et du déni. Le compositeur présentait des signes nets de folie, il était impératif-et on peut le comprendre- de ne plus le considérer que comme sujet sain (déni) ou, à défaut, d'édulcorer le plus possible ses symptômes (dénégation).<sup>796</sup> »

André ajoute que Clara Schumann faisait semblant de ne pas voir les difficultés de son mari. Clara Schumann laisse dans le journal pour ses enfants ce message telle une femme, qui a consenti à se faire partenaire du symptôme d'un homme quitte à cesser la composition et les tournées, avons-nous un aperçu de la forclusion lorsqu'elle écrit Schumann, le père de toute l'Allemagne ?

« Plût à Dieu que vous eussiez été plus âgés et plus avancés dans la vie : vous auriez appris à l'estimer encore davantage, car c'était vraiment un homme d'une qualité exceptionnelle, un homme comme il s'en est trouvé bien peu. Quelle extraordinaire bienveillance, il témoignait à tous les hommes, comme il protégeait tous les jeunes artistes désireux de réussir, comme il ne connut jamais ni l'envie ni la jalousie !

---

<sup>793</sup> Cotard J., Camuset M., Seglas J., *Du délire des négations aux idées d'énormité*, Paris, L'harmattan, 1997, p. 72.

<sup>794</sup> P. 266.

<sup>795</sup> André P., *op.cit.*, p. 293.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 23.

Comme il nous a chéris, vous et moi ! Tel était ce père que vous avez perdu et qui est pleuré par toute l'Allemagne.<sup>797</sup>»

## Conclusion du chapitre

Éclairés par le premier enseignement de Lacan, nous avons donc proposé une lecture de la symptomatologie psychotique de Robert Schumann. Les indications de Schumann orientent d'emblée le repérage clinique et diagnostique du côté de la particularité du phénomène pulsionnel et éloignent du schéma dans lequel l'individu s'inscrirait. Il n'engage pas le clinicien à enfermer dans un schéma mais à déduire la logique qui a conduit Schumann dans ses actes. Cette logique a permis de préciser la distinction entre la mélancolie et la névrose obsessionnelle. Son désir de devenir pianiste virtuose est entravé par une blessure causée par Schumann lui-même, il s'oriente alors vers la composition, telle une suppléance : « [elle] éveille le sentiment de la vie.<sup>798</sup>»

Éric Laurent nous indique que « la psychanalyse ne vient pas à bout facilement du discours qui l'a précédé sur la mélancolie de l'artiste, son génie saturnien sa proximité avec la folie, la tristesse et les altérations morbides et fécondes de son sentiment vital.<sup>799</sup> » Néanmoins, les écrits de Schumann laissent entendre son effort et sa rigueur pour tenter de maintenir ce sentiment de la vie. Ce-dernier se trouve dans les signifiants prélevés par le compositeur dans son époque : la nature, la création via la poésie et la musique viennent remédier à la mélancolie. Plus précisément, le lied fait suppléance comme solution pour mettre à distance le réel présentifié dans l'objet voix. Aussi, par ses lieder, Robert Schumann semble faire œuvre de sa création c'est-à-dire qu'elle prend la fonction de symptôme et l'inscrit dans le lien social : « il [le symptôme] ne fait pas repli, il ouvre au discours.<sup>800</sup> »

Le diagnostic de psychose mélancolique « n'est qu'une main courante<sup>801</sup> » selon François Leguil. C'est-à-dire qu'il permet au praticien orienté par la psychanalyse de savoir comment orienter et ou contrer la jouissance d'un sujet. Le diagnostic ne dit jamais ce qui va se passer, il est utile pour le praticien, pas nécessairement pour le patient. Là où le névrosé se défend de ses problèmes par le refoulement, le sujet psychotique ne refoule pas, il est « martyr de l'inconscient.<sup>802</sup> » La tâche du psychologue est alors d'en tempérer les effets afin qu'il ne se

---

<sup>797</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 179.

<sup>798</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 74.

<sup>799</sup> Laurent E., *Styles de vie*, in *Revue de la cause freudienne*, n°25, 1993, p. 3.

<sup>800</sup> Dheret J., *L'analyse civilisatrice*, Quarto 86, p. 38.

<sup>801</sup> Leguil F., PSYCHOSE. 3ème mouvement - Adagio molto e cantabile « Le diagnostic », YouTube, 4 juin 2020.

<sup>802</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, p. 149.

trouve pas en danger ou en péril. Le diagnostic ne doit pas avoir d'effet ségrégatif pour le sujet. Précisons que la thérapeutique du sujet mélancolique n'est pas la visée d'une diminution des variations thymiques, cette psychose ne réduit pas à un ensemble de troubles de l'humeur. Pour Laurent, « là où Freud voyait dans l'itération du jeu de la bobine et du Fort/Da, le jeu de la pulsion de mort, la psychiatrie contemporaine y entend la cellule minimale d'un pur mouvement du vivant.<sup>803</sup> »

En laissant parler, il s'agit d'être le sujet supposé savoir-faire consister le discours analytique en n'occupant pas la position de la maîtrise, de faire parler, ni de juger. Ce savoir-faire peut s'orienter d'une psychanalyse borroméenne à partir du réel, de la jouissance et de la fonction du symptôme. Nous avons mis à l'étude les différents dispositifs inventés par Schumann qui valent comme suppléance au défaut de la métaphore paternelle. Le Lacan structuraliste enseigne le praticien, permet de s'orienter quant aux repérages psychiatres et a donc permis de discuter les propositions de Philippe André et de Candice Vetroff-Muller. Pour Schumann, le manque n'étant pas symbolisé, l'effort pour introduire une présence sur fond d'absence est constamment à renouveler.

---

<sup>803</sup> Laurent É., « Mélancolie, douleur d'exister, lâcheté morale », *Ornicar ?*, n°47, 1988, p.7.

## Conclusion de la deuxième partie

Nous avons déplié le trajet de Lacan, de la critique de la perspective organo-dynamiste à l'affirmation de la causalité essentielle de la folie, il pose l'insondable décision de l'être comme absence de causalité de la folie : celle-ci est inconsciente. C'est pourquoi l'explication de la folie serait aussi folle que le sujet fou lui-même. Lacan déplace le champ de la folie en proposant que son objet n'est ni médical ni psychologique mais humain. L'essence même de l'humanité est l'épreuve d'une faille inscrite en chacun. Le premier enseignement lacanien est structuraliste : il a une conception du sujet en manque de son propre être qui résulte de l'effet du signifiant. En introduisant le registre du symbolique, Lacan nous permet de lire Freud entre les lignes et d'aller au-delà d'un imaginaire notamment par le mythe d'Œdipe repris sous la forme du complexe. L'identification à ses pairs est fixée sur un même trait : leur étrangeté. Cette identification est accentuée par le défaut de phallicisation du moi. Elle est autant un effort qu'une inquiétude pour compenser l'opération de castration non advenue. Lacan cherche à faire valoir la distinction entre symbolique, imaginaire et réel pour rendre compte du statut de l'inconscient dans la parole. Il conçoit parallèlement le sujet à partir du désir dans une perspective ontologique : « le désir est un rapport d'être à un manque. Ce n'est pas manque de ceci ou de cela, mais manque d'être par quoi l'être existe.<sup>804</sup> » Lacan précise que ce désir n'est en rien nommable mais il a fonction d'existence et de mouvement par quoi le sujet s'anime. S'animer et tenter d'échapper à la mort advient par la composition pour Schumann.

A présent, nous proposons de déplier la façon dont Schumann a tenté de compenser cette non-opération qui s'est présentifiée par le double. Il le nomme, il y concentre sa musique, il y porte une énergie parfois démesurée. En s'orientant du dernier enseignement de Lacan, nous nous décalons d'une psychologie de l'adaptation, en distinguant le moi et le sujet de l'inconscient.

---

<sup>804</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 261.

**TROISIÈME PARTIE :**

**De la sublimation au sinthome.**

**Remédier à la mélancolie, par l'écriture et  
la composition**

## Introduction de la troisième partie

La musique se noue au cas par cas au langage, au corps, à l'autre. Pour Wagner : « Dans l'orchestre, l'instrument est une sorte d'écho de la voix humaine : grâce à lui, nous entendons la voyelle du mot résolue, dissoute dans le son.<sup>805</sup> » Selon John Cage (1912-1992), « Un son isolé n'est en lui-même ni musical, ni non musical. C'est simplement un son. Peu importe sa nature, il peut devenir musical en trouvant sa place dans un morceau de musique.<sup>806</sup> » Pour Philippe Manoury, (1952-) à l'instar de Lacan, « la musique est là où on veut bien la cueillir.<sup>807</sup> » Entendons que la composition musicale est liée à la jouissance de la langue et de la voix. Celle-ci pour le sujet psychotique, peut prendre la valeur d'un réel qu'il doit sans cesse élaborer ou qui le déborde voire le détruit. Ce qui peut paraître du côté du vivant est réel, le corps est alors mis à mal : « La jouissance est dans ce fondement premier de la subjectivation du corps, ce qui tombe dans la dépendance de cette subjectivation, et pour tout dire, s'efface.<sup>808</sup> » L'acte d'écrire devient le dépôt pour Schumann qui lui permet un mode d'existence puisqu'il tente de contrer l'excès de jouissance. Écrire, composer, tient, contient et borde les moments de souffrance de Robert Schumann jusqu'en 1850. Telle une nécessité, une forme de substitution à la vie, la pratique de la lettre définit, oriente et le signifiant vient border a minima la jouissance. Cette pratique de la lettre musicale hors-sens vient suppléer à la forclusion du Nom-du-Père. Au début de la vie d'un sujet, la jouissance du corps est indifférenciée du monde environnant. Cela signifie qu'à l'origine tout est identique au sujet ; puis il y a le langage qui est introduit par l'Autre, lieu du signifiant qui désorganise cette jouissance. L'intervention du Nom-du-Père vient réduire cette désorganisation, la tempérer, par une suppléance. C'est pourquoi, l'existence d'un Autre préalable, forclos ou non, et l'entrée dans le langage appelle à l'invention d'une suppléance par le sujet.

Dans les termes de P. André, « Schumann est un compositeur dont on peut dire qu'il subit plus que tout autre l'irruption de la pulsion.<sup>809</sup> » En effet, pour supporter ce point où quelque chose « ne cesse pas de ne pas s'écrire », nous indiquerons comment Schumann supplée par l'écriture et la composition à la mélancolie. Ce que nous voulons déplier est que le lied pour Schumann a été un mode de suppléance singulier qui à l'instar du délire ou d'un positionnement schizophrénique, a paré aux troubles psychopathologiques suite au déclenchement qui a causé le défaut du nouage des éléments de la structure psychotique. La clinique des nœuds inclut la

---

<sup>805</sup> Looten C., *op.cit.*, p. 313.

<sup>806</sup> Cage J., *Confessions d'un compositeur*, Éditions Allia, 2013, p. 19.

<sup>807</sup> Manoury P., *op.cit.*

<sup>808</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1967, inédit (leçon du 31 mai 1967).

<sup>809</sup> André P., *op.cit.*, p. 35.

clinique structurale mais le phénomène élémentaire y devient déconnexion, non plus défaut, d'un des éléments du nœud borroméen.

L'intérêt de cette partie est aussi de faire valoir l'actualité de la sublimation, un concept évincé à la faveur de « la montée au zénith de l'objet. » Cependant, la sublimation peut être mise en perspective avec le dernier enseignement de Lacan notamment dans son rapport au sinthome et au réel.

# Chapitre 1 : La sublimation

## Introduction du chapitre

Freud distingue quatre destins de la pulsion sexuelle : le renversement du but de la pulsion par exemple de l'amour en haine, le retournement contre sa propre personne, le refoulement et la sublimation. Ce terme de sublimation est présent tout au long de l'œuvre de Freud, depuis la rédaction du cas *Dora*<sup>810</sup> en 1901 jusqu'à l'*Abrégé de psychanalyse*<sup>811</sup> en 1938. Il est un concept important qui est à situer dans le cadre de l'ensemble des processus psychiques qu'il a élaborés. « Sublime » et « sublimation » sont deux termes qui viennent du latin *sub-limis* et *sub-limus*. *Sublimis*, qui signifie haut, élevé, suspendu en l'air, désigne tout ce qui a un caractère élevé. *Limus* signifie : ce qui monte en ligne oblique, oblique mais aussi limon, boue, dépôt. Le sens de « sublime » marque l'élévation de bas en haut, il résulte d'une interprétation du préfixe *sub*, « sous », liée à sa parenté indo-européenne avec son contraire, *super*, « au-dessus ». Comme le notent A. Ernout et A. Meillet dans leur *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, la parenté de *sub* avec *super* « apparaît dans des composés comme *suspicio*, qui ne veut pas dire « regarder en dessous » mais « regarder d'en bas vers le haut, regarder d'en dessous » ; *subleuo*, « soulager », c'est-à-dire « alléger en soulevant. » Quand dans « sublime » on ne donne pas à *sub* le sens de *super*, s'entend alors un mouvement vers le bas, d'autant que *limus* désigne le limon.

La composition comme fonction de sublimation pourrait venir sublimer les tensions par le beau mais il n'en est rien. Dès son premier séminaire en 1953-1954, Lacan pose les bases de la sublimation : elle travaille pour satisfaire « les exigences de la loi.<sup>812</sup> » La psychanalyse ne prend pas l'art par le beau : « Malheureusement, c'est sur la Beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire. Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles. [...]»<sup>813</sup> ». En effet, la sublimation ne vise pas le beau mais la satisfaction, il y a là une opération qui touche à l'économie pulsionnelle de la culture : « Il semble bien que toute culture doive nécessairement s'édifier sur la contrainte et le renoncement pulsionnel.<sup>814</sup> » La sublimation permet d'expliquer les productions culturelles dans leur lien ignoré aux pulsions sexuelles. L'un des paradoxes de la sublimation, elle ne s'exerce pas

---

<sup>810</sup> Freud S., « *Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)* », 1905, in *Cinq psychanalyses*, PUF, 18<sup>ème</sup> édition, 1993, p. 1.

<sup>811</sup> Freud S., *Abrégé de psychanalyse*, op.cit.

<sup>812</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 154.

<sup>813</sup> Freud S., *Malaise dans la civilisation*, (1929), PUF, 1971, p. 29.

<sup>814</sup> Freud S., *L'avenir d'une illusion*, (Œuvres complètes, Psychanalyse, XVIII, 1926-1930), PUF, p. 147.

toujours dans le sens du sublime. Schumann a son idée du sublime, ce-dernier est connecté à l'objet voix, venant le recouvrir alors qu'il découvre la musique vocale : « Le sublime s'exprime dans le chœur et l'orchestre.<sup>815</sup> » Selon Lacan, « La fonction du beau étant précisément de nous indiquer la place du rapport de l'homme à sa propre mort, et de l'indiquer dans un éblouissement<sup>816</sup> », la beauté serait comme le masque pour voiler le rien, la mort. Cette proposition peut être insuffisante, l'artiste recherche au-delà de la beauté, ce qui est insondable.

## I. Repères freudiens

### 1. Une modification de la pulsion

Dans l'article de 1908, *La morale sexuelle civilisée*, Freud écrit : « 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>817</sup> » Freud fait de la sublimation un processus d'évitement qui détourne les forces sexuelles de leur but et les emploie à des buts nouveaux. Il ne variera pas sur ce point, pour lui la sublimation reste une transformation de la pulsion quant à son but, mais il ajoutera le changement d'objet à la modification du but. En effet, la reconnaissance de réalisations de buts à valeur sociale reçue vient renforcer la croyance en une déssexualisation de la sublimation.

« Nous distinguons sous le nom de sublimation un certain genre de modification de but et de changement de l'objet où notre évaluation sociale entre en ligne de compte.<sup>818</sup> » Freud émet aussi l'hypothèse que ce mécanisme de sublimation prendrait son origine dans la période de latence sexuelle c'est-à-dire que les motions sexuelles infantiles sont inutilisables puisque les fonctions de reproduction sont reportées. Aussi, ces motions sexuelles pourraient susciter du déplaisir c'est pourquoi, des motions réactionnelles s'élaborent afin de le réprimer.

En introduisant la pulsion de mort, Freud se demande si la sublimation permettrait de satisfaire une pulsion partielle et aussi la pulsion de mort. Dans *les nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*<sup>819</sup>, en 1932, il approfondit sa théorie : la relation de la pulsion au but et à l'objet admet des modifications, les deux peuvent être échangés contre d'autres. Ce déplacement quant au but reste une des caractéristiques majeures des pulsions : « La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces. [...] La

---

<sup>815</sup> Schumann R., *Écrits divers sur la musique*, op.cit., p. 53.

<sup>816</sup> Lacan J., Le Séminaire livre VII, op.cit., p. 342.

<sup>817</sup> Freud S., « *La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes* », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 33.

<sup>818</sup> Freud S., *Malaise dans la civilisation*, op.cit., p. 47.

<sup>819</sup> Freud S., *Angoisse et vie pulsionnelle*, Conférence XXXII, in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Folio essais, Gallimard, 1984, p. 131.

sublimation est cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est apparenté au premier.<sup>820</sup> » C'est-à-dire la pulsion de mort dont Freud a fait le nœud, le capiton essentiel, le « Jouis » est l'effraction de la Chose dans l'homéostasie du sujet sous le surmoi.

## 2. Variations sur l'objet

Au changement de but, Freud apporte en 1933, dans son texte *Angoisse et vie pulsionnelle*, le changement d'objet. Sa conception de la sublimation est paradoxale, notamment parce qu'elle évite le refoulement et pourtant elle est la conséquence de la répression sociale de la pulsion ou conséquence encore de la désexualisation de la libido après son passage par le moi. Freud bute sur l'écart entre le but sexuel et la jouissance parce qu'il pose conjointement, en faisant équivaloir la vie sexuelle et la vie psychique, que le rapport au champ de la réalité suppose ce qu'il appelle une désexualisation, qui insatisfait la pulsion ; et que les sublimations de la culture, qui appartiennent bel et bien à ce champ de la réalité, satisfont la pulsion. Freud évoque la narcissisation de la libido qui peut être sublimée car « elle maintiendrait encore et toujours la visée principale de l'Éros, qui est de réunir et de lier, en servant à l'instauration de cet ensemble unitaire par lequel se caractérise le moi.<sup>821</sup> » Il semble que la musicothérapie soit dans cette perspective freudienne notamment lorsque É. Lecourt pense restaurer « une problématique liée à la communication initiale : carence d'écoute, de réponse de la figure maternelle (par absence, désintérêt, indisponibilité, inadéquation.) On retrouve alors le profil d'une mère qui n'entend pas ou ne répond pas ou « à côté » ressentie comme un manque de présence pour son enfant.<sup>822</sup> » En maintenant le dualisme pulsionnel, Freud ajoute d'ailleurs que « le moi [...] en s'emparant de la libido des investissements d'objets, en se posant en objet d'amour unique, en désexualisant ou substituant la libido du ça, travaille à l'encontre des visées de l'Éros, il se met aux services des motions pulsionnelles adverses.<sup>823</sup> » Comme la construction freudienne, celle de la musicothérapeute reste insuffisante : ce n'est pas parce que, dans la sublimation, la pulsion est inhibée quant à la synthèse de toutes les pulsions partielles qu'elle peut être dite désexualisée. C'est avec la sublimation que Freud se rapproche du non-rapport sexuel lacanien, là où le sexuel se sépare de l'auto-érotisme de la pulsion et de sa jouissance. Cet énoncé donne son sens et sa portée à l'affirmation que la sublimation correspond au destin de la pulsion sexuelle sans

---

<sup>820</sup> Freud S., « *La morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes* » in *la Vie Sexuelle*, PUF, 1969, p. 33.

<sup>821</sup> Freud S., « *Le moi et le ça* », *Œuvres complètes, psychanalyse, Psychanalyse*, XVI, 1921-1923, 2<sup>ème</sup> édition, 2003, PUF, p. 288.

<sup>822</sup> Lecourt É., *op.cit.*, p. 69.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 289.

refoulement mais inhibée quant au but, sans contradiction, et explique que la sublimation freudienne à son insu se rattache à une première écriture du non-rapport sexuel.

### 3. Apport lacanien : fin d'un dualisme pulsionnel

Lacan récuse cette notion de désexualisation en deux temps. D'abord, en précisant que le sens de « but » (la satisfaction) de la pulsion n'est pas tant celui de « goal » (le coup marqué) mais celui de « aim, » soit le trajet d'aller et retour rattaché à la source, la zone érogène, constituant le bord d'un trou en rapport avec les orifices du corps. Pour autant, « l'aim » ne se substitue pas au « goal, » car ce-dernier indique la place de la béance du rapport sexuel.

Dans un second temps, Lacan apporte l'argument décisif, à savoir que les pulsions ne se rassemblent pas sous le primat des organes génitaux en vue de la fonction de reproduction. Lacan reprend à son compte l'affirmation, présente chez Freud, que la sexualité n'est représentée que par les pulsions partielles et qu'aucun terme n'est garant de l'identité du masculin ou du féminin. C'est ce qui constitue le point de départ de l'énoncé, il n'y a pas de rapport sexuel : il n'y a pas d'écriture d'un ensemble « hommes » et d'un ensemble « femmes » telles qu'on puisse faire correspondre les jouissances des éléments d'un ensemble avec celles des éléments de l'autre. Faute d'un rapport sexuel, la pulsion devient a-sexuelle.

Lacan nomme le premier temps de l'Œdipe, où l'enfant s'identifie imaginativement à l'objet du désir de la mère : « Cette image phallique, l'enfant la réalise sur lui-même, et c'est là qu'intervient à proprement parler la relation narcissique.<sup>824</sup> » Lacan démontre que l'enfant fait l'expérience dans la relation spéculaire d'un manque. En effet, il réalise qu'il est en défaut par rapport à son image, qu'il peut en retour représenter ce qui manque à la mère et se proposer pour la combler. A contrario, le leurre d'une complétude et d'une harmonie conduisent E. Lecourt à formuler : « La musique est alors recherchée pour un travail sur la fondation même de toute communication.<sup>825</sup> » La pulsion constitue le point limite pour saisir la singularité du désir d'un sujet. Ce montage permet à Lacan d'introduire au grand Autre et le champ du réel comme ce qui est pour le sujet de l'ordre de l'impossible.

Lacan aborde le dernier dualisme freudien en situant la pulsion sexuelle dans le registre de la satisfaction imaginaire : ces manifestations de la pulsion « que l'on appellera proprement la jouissance.<sup>826</sup> » Tandis que la pulsion de mort est « le masque de l'ordre symbolique, en tant

---

<sup>824</sup> Lacan J., *Le Séminaire livre IV, La relation d'objet*, (1956-1957), Paris, Seuil, 1975, p. 71.

<sup>825</sup> Lecourt É., *op.cit.*, p. 69.

<sup>826</sup> Miller J.-A., « *Les paradigmes de la jouissance* », *La Cause freudienne*, n° 43, octobre 1999, p. 9.

[...] qu'il est muet, c'est-à-dire en tant qu'il ne s'est pas réalisé [...] [et insiste] pour être.<sup>827</sup> » Cette insistance s'entend dans la répétition : « c'est ce qui va contre la vie<sup>828</sup> » et ce qui la nécessite « est la jouissance.<sup>829</sup> » La jouissance apparaît alors comme un autre nom de la pulsion de mort.

Alors que Lacan cherche à séparer ce qui se rapporte au symbolique et les pulsions, le fantasme, le surmoi et le moi, il donne à la libido freudienne un statut imaginaire ; il donne au moi la fonction d'être le réservoir de la libido à partir du narcissisme et du stade du miroir. L'apport principal lacanien pour s'affranchir de ce dualisme est de dire que le sujet est parasité par le langage.

Pour répondre à sa question « qu'est-ce que le processus de création chez Schumann ?<sup>830</sup> », P. André rappelle que Freud parle de sublimation comme :

« Un passage de l'état solide à l'état vaporeux qui sied bien à la musique, dérive qui change le cours de la pulsion en l'orientant vers un but sublime et non basement sexuel. Ce concept de sublimation garde encore toute sa pertinence, à condition de l'exempter de tout jugement moral et social et de ne pas vouloir qu'il soit sous le contrôle du moi. [...] La création, dérive de la pulsion dionysiaque que vient tempérer le principe apollinien, dirige l'être dans son intégralité, toutes affaires cessantes, vers un but artistique. Cette empreinte pulsionnelle est marquée à l'extrême chez Schumann.<sup>831</sup> »

Voyons comment avec Lacan nous pouvons confronter un autre avis quant à la sublimation et répondre avec Schumann de la fonction de son art.

## II. La sublimation lacanienne

### 1. Idéalisation ou sublimation

Dans une conversation entre Serge Leclair, psychiatre français (1924-1994) et Lacan à propos du texte freudien, *L'introduction au narcissisme* où l'auteur tente de distinguer idéalisation et sublimation. Pour cela, le moi-idéal est redéfini par idéal du moi où ce dernier projette par devant lui son idéal : « La sublimation est un processus de la libido objectale. L'idéalisation au contraire concerne l'objet qui est agrandi, élevé, et ce sans modification de sa nature.<sup>832</sup> » Freud les oppose clairement : l'idéalisation fait intervenir l'identification du sujet à son objet et elle est au service du moi, ce qui favorise le refoulement. En effet le sujet névrosé se satisfait de son symptôme par l'idéalisation. Ici l'objet imaginaire est un obstacle à la relation symbolique entre

---

<sup>827</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, (1954-1955), Paris, Seuil, 1978, p. 375.

<sup>828</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XVII, *L'Envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 14.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>830</sup> André P., *op.cit.*, p. 244.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 244-245.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 154.

le sujet et l'Autre. La sublimation concerne le but de la pulsion et peut satisfaire aux exigences du moi sans amener le refoulement. En ce sens, en s'opposant à l'idéalisation, la sublimation peut lever le refoulement, elle est alors réussie, elle est sur « le plan symbolique puisque l'exigence de l'Ich-Ideal prend sa place dans l'ensemble des exigences de la loi.<sup>833</sup> » D'ailleurs, Lacan souligne que l'Idéal du moi, *l'Ich-Ideal*, même s'il est l'autre parlant, « peut venir se situer dans le monde des objets au niveau de *l'Ideal-Ich*<sup>834</sup> » au niveau du moi-idéal, là où se produit la captation imaginaire, narcissique, *a-a'*. *L'idéal du moi commande le jeu de relations à l'autre*. La sublimation n'a alors pas lieu quand l'Autre est rabattu au petit autre, il s'agit de l'idéalisation.

## 2. Sublimation imaginaire

En relisant *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* de Freud, Lacan qualifie ce texte de crucial à propos de la sublimation. Ainsi, dans l'étude sur Léonard de Vinci, Freud précise dans son texte que « son penchant tout particulier aux refoulements pulsionnels et son extraordinaire capacité de sublimation des pulsions primitives.<sup>835</sup> » C'est du côté du manque et de la castration que Freud propose d'entendre le fait que Léonard de Vinci n'achevait pas ses œuvres : « La libido échappe au destin du refoulement dans la mesure où elle se sublime dès le début en désir de savoir.<sup>836</sup> »

Freud parle d'une inhibition de la pulsion scopique. Quelque chose, au niveau du regard, ne veut pas voir. Une telle inhibition aurait pu virer au symptôme, produire une maladie touchant l'œil, induire une grave névrose. Or, il se passe autre chose chez Léonard de Vinci. La pulsion scopique inhibée se trouve à la source d'une curiosité intellectuelle et de dons artistiques. Sa libido s'avère capable de se déplacer.

Pour démontrer ses liens, Lacan prend comme point de départ le rapport de Léonard de Vinci à l'Autre qu'est la nature : « Il la traque, la contemple, la dessine et y voit des choses d'une précision inouïe, jamais vues avant lui. [...] Des travaux récents soulignent la façon dont il a vu, aperçu, dans la dynamique des fluides, des marées aux cascades, des circulations de l'eau qui vont contre l'intuition.<sup>837</sup> »

---

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>834</sup> Lacan J., *Intervention sur le transfert*, *Écrits, op.cit.*, p. 224.

<sup>835</sup> Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, in *Œuvres complètes de psychanalyse*, X, (1909-1910), PUF, 2009, p. 162.

<sup>836</sup> *Ibidem*.

<sup>837</sup> Laurent É., *L'envers de la biopolitique, pour écriture de la jouissance*, « *De la sublimation comme jouissance* », Navarrin/Le champ freudien, 2016, p. 87.

Lacan prend au sérieux cette observation minutieuse de la nature et en fait un élément décisif de la position de Léonard de Vinci qui est « essentiellement un rapport de soumission à la nature. » Celle-ci contient le secret de l'art, il l'étudie alors et Léonard « se voue à s'en faire le double dans une tentative de réduire cet Autre par le biais d'une identification imaginaire. » Lacan conclut sa leçon concernant l'idéalisation de la sublimation, la question est « celle de savoir si le processus que nous appellerons sublimation, ou psychologisation ou aliénation, ou moïstation, ne comporte pas dans sa direction même une dimension corrélative, celle par laquelle l'être s'oublie lui-même comme objet imaginaire de l'autre.<sup>838</sup> »

La sublimation par l'œuvre d'art dont la valeur est socialement reconnue représente une face de la sublimation qui prête au leurre. Ce n'est pas tant la reconnaissance collective qu'une solution du sujet pour venir combler le vide :

« Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles. Ce n'est pas que la collectivité les reconnaisse simplement comme des objets utiles – elle y trouve le champ de détente par où elle peut, en quelque sorte, se leurrer sur das Ding, coloniser avec ses formations imaginaires le champ de das Ding. C'est dans ce sens que les sublimations collectives, socialement reçues, s'exercent.<sup>839</sup> »

### 3. La sublimation entre le désir et la lettre

En 1959, à la fin du séminaire intitulé *Le désir et son interprétation*, soit juste avant *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan énonce quelques affirmations qui s'avèrent décisives pour la suite. Il situe la sublimation dans la « matérialité signifiante. » Elle est articulée au rapport du sujet au langage : « La sublimation se place comme telle au niveau du sujet logique, là où s'instaure et se déroule tout ce qui est, à proprement parlé, travail créateur dans l'ordre du logos.<sup>840</sup> » Comme nous l'avons déjà énoncé, si les pulsions sont réduites à des chaînes signifiantes, il ne peut y avoir d'autre satisfaction que symbolique au-delà de la visée du sublime et du beau : « L'Ich-Ideal, l'idéal du moi, c'est l'autre en tant que parlant, l'autre en tant qu'il a avec moi une relation symbolique, sublimée.<sup>841</sup> » En l'identifiant à une forme radicale de demande, c'est-à-dire qu'il insiste sur le lien entre pulsion et articulation langagière, mais essentiellement en tant que la pulsion est pulsion de vie. Elle se situe dès lors à la jonction du symbolique et du réel. Ensuite, Lacan fait le lien entre pulsion et fantasme comme le soutien du désir en

<sup>838</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre IV, *La relation d'objet*, op.cit. p. 435.

<sup>839</sup> Miller J.-A., *Le partenaire-symptôme*, op.cit., p. 118.

<sup>840</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Seuil, 2003, p. 571.

<sup>841</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre I, op.cit., p. 162.

définissant la sublimation « comme la forme même dans laquelle se coule le désir.<sup>842</sup> » C'est une forme vide, où la pulsion sexuelle se vide de « la substance de la relation sexuelle. » La sublimation n'est pas comme le désir lui-même mais comme la forme pulsionnelle dans laquelle il se coule. C'est pourquoi la sublimation peut se définir aussi par « la pulsion réduite au pur jeu du signifiant.<sup>843</sup> » Pour l'illustrer, Lacan reprend son assertion extraite de *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, pour faire équivaloir déjà la sublimation et la jouissance. Cette dernière est définie comme « quelque chose par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre. » La lettre est notamment définie comme « la structure essentiellement localisée du signifiant. » Lacan y associe « la sublimation [...] est ce par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre.<sup>844</sup> »

Ces références à la sublimation ne sont pas sans évoquer le réel, la jouissance comme réelle, dimension à laquelle Lacan a donné son autonomie dans le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse* : la forme dans laquelle « se coule le désir » marque une place vide que Lacan appelle la Chose, das Ding, qui lui permet de poser sa formule la plus aboutie : la sublimation « élève un objet [...] à la dignité de la Chose.<sup>845</sup> » Il y a l'élévation *symbolique* d'un objet *imaginaire* à la dignité de la Chose *réelle* ; ce que J.-A. Miller nomme le troisième paradigme de la jouissance comme impossible.

#### 4. Élever un objet à la dignité de la Chose

Dans Le séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan reprend explicitement la distinction freudienne du symptôme et de la sublimation. Le symptôme se définit par le refoulement et le retour du refoulé, tandis que la sublimation opère par le changement d'objet. Le champ du symptôme est donc champ du signifiant, tandis que celui de la sublimation est le champ des investissements d'objets. D'où la définition majeure de la sublimation dans ce séminaire : « élever un objet à la dignité de la chose.<sup>846</sup> » Si la question freudienne concernant la sublimation est la transformation de la pulsion sexuelle et sa possible satisfaction en dehors du sexuel tout en passant par l'accord de toute une collectivité quant à cette satisfaction, la question lacanienne est surtout celle de la possibilité d'un rapport au réel.

L'éthique, à la différence de la morale, qui énonce des règles valables pour tous et propose des idéaux, « s'articule à la visée du réel comme tel, garantie de la Chose », au-delà de la distinction

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>844</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, op.cit., p. 571.

<sup>845</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op.cit., p. 133.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 134.

du bien, du mal et du beau. Lacan donne donc l'autonomie au symbolique. En cela, il marque une coupure avec l'apport freudien : le symbolique est délogé de l'au-delà du principe du plaisir, il revient à un niveau libidinal.

La jouissance, terme promu pour situer la psychanalyse à un niveau, « trans-biologique<sup>847</sup> », mais aussi trans-clinique, comme en témoignent les structures qui présentent chacune à leur manière, une défense à l'égard du désir : impossible, insatisfait, refoulé, forclos. Ce paradigme III de la jouissance de J.-A. Miller, contemporain du séminaire l'Éthique met en évidence que le principe de plaisir n'atteint pas la zone du réel de la jouissance, un « forçage » est nécessaire. Freud, dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique*, énonce que ce qui est visé par le sujet, c'est das Ding, la chose originelle, toujours perdue. Lacan ajoute en extrayant cet objet Das Ding :

« Et bien, le pas fait par Freud au niveau du principe de plaisir est de montrer qu'il n'y a pas de Souverain Bien – que le Souverain Bien qui est das Ding, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit et qu'il n'y a pas d'autre bien. Tel est le fondement renversé, chez Freud, de la loi morale.<sup>848</sup> »

Cet au-delà de toute homéostasie, que Lacan nomme le réel, est aussi un au-delà du discours, et que Freud ramasse dans le drame de Totem et Tabou : la mort du Dieu-Père, rebondit dans l'Œdipe, assise de la construction freudienne, en ce qu'il maintient la figure du Père interdicteur. Pourtant, là où Freud « sauve le père » selon Lacan, le meurtre du Père ne rend pas la jouissance plus facile, mais en renforce l'interdiction. La thèse de Lacan, c'est que la loi morale s'articule à la visée du réel comme tel, du réel en tant qu'il peut être le lieu de la Chose. Lacan en donne une topologie<sup>849</sup> : « Das Ding, cet Autre préhistorique impossible à oublier, est au centre au sens qu'il est exclu. Ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité est la Chose.<sup>850</sup> »

Le questionnement pour Lacan est de rendre compte de l'articulation entre la jouissance et le sexuel, à savoir « la façon dont la jouissance auto-érotique pulsionnelle vient s'ajouter au désir de l'Autre.<sup>851</sup> » La connexion entre le signifiant et le corps reste problématique. C'est pour surmonter cet écueil, qu'à partir du Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, la pulsion engage une satisfaction réelle. Pour obtenir la satisfaction pulsionnelle, le sujet est forcé d'en passer par la transgression afin d'avoir accès au lieu de la Chose, par-delà l'imaginaire et le symbolique. C'est la nouveauté de ce Séminaire, Lacan désigne comme « le secret du principe

---

<sup>847</sup> Miller J.A., Le partenaire-symptôme, *op.cit.*, cours n°9, 28 janvier 1998.

<sup>848</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>851</sup> Laurent É., *Ibid.*, p. 91.

de réalité » : bien loin de s'opposer au principe de plaisir, et un « au-delà », terme qui revient sans cesse dans le séminaire, étranger et pourtant intime, centre exclu, que Lacan désigne comme « la Chose » (Das Ding). En faisant référence à la maxime de Sade : « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite ne m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir.<sup>852</sup> » Lacan indique que Das Ding peut être conçu comme le lieu d'un commandement du surmoi, et donc désigner ce point où la pulsion se fait pulsion de mort.

Elle est « au centre de l'économie psychique et de la vie du sujet. Au centre, mais comme exclue, inapprochable et protégée par une barrière.<sup>853</sup> » Elle impose la catégorie du réel, articulée, pour la première fois, à celle d'imaginaire et de symbolique. Le réel est, en ce sens, à l'opposé de la réalité, ce qui doit être évité, contourné. Lacan invente un mot pour qualifier cette place en-dedans et en-dehors du sujet : « extimité<sup>854</sup>. »

La sublimation permet un rapprochement symbolique du réel au moyen de l'imaginaire. Mais elle a lieu au-delà de l'image du semblable, au-delà du petit autre, qui fait barrière à la Chose, tout en permettant toutefois que dans l'imaginaire cette Chose puisse être représentée, même s'il est impossible de l'imaginer. La création artistique se spécifie dans le champ de la sublimation à partir de trois traits : l'objet qu'elle élève à la dignité de la chose, c'est elle qui le crée, premier trait ; mais avec ceci de plus, deuxième trait, que c'est un objet qui représente la chose comme vide, qui évoque la perte primordiale qui la constitue. Enfin, le troisième trait, cet objet, c'est la chose elle-même qui le recrache, il y a création ex-nihilo. La sublimation suppose l'élaboration imaginaire de l'objet de la pulsion. La sublimation comporte un mouvement se dirigeant vers le limon, sous ou au-dessus des choses, c'est ce qu'indique la formule « Élever un objet à la dignité de la Chose. »

## 5. L'S.K.beau

La sublimation est « une opération ascensionnelle.<sup>855</sup> » Elle ne signifie cependant pas mettre un objet sur un piédestal, au-dessus des autres objets, ce qui présage de l'S.K. beau qui n'est pas bien haut. Lacan propose le terme d'escabeau dans son texte *Joyce le Symptôme* en lien avec la sublimation. La typographie S.K permet de laisser place au réel auquel l'artiste se confronte. Quel que soit le voile posé sur le réel avec le vrai, le bon, le beau, il reste toujours un bout de

---

<sup>852</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, op.cit., p. 95.

<sup>853</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, op.cit., p. 224.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>855</sup> Miller J.-A., *Notice de fil en aiguille*, in Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIII, op.cit. p. 209.

réel, ce S.K. énigmatique. Cet escabeau, qui met l'accent sur le corps, conduit Lacan à le conceptualisé comme tordu et pas droit ni rond comme la Chose pourrait être présentée : « Le réel du droit, c'est le tordu, que le tordu l'emporte sur le droit, que le droit n'est qu'une espèce de tordu.<sup>856</sup> » L'escabeau sur lequel Joyce monte « en a fait sa cause célèbre dans le monde anglo-américain.<sup>857</sup> » Avec son sinthome madaquin, voilé par le semblant, Joyce veut se hisser sur l'S.K.beau de l'œuvre d'art et il y parvient.

Schumann ne se hisse pas sur l'escabeau ; appelé en position d'exception, le phallus qui a fonction d'opérer le nouage entre les signifiants et la jouissance ne fonctionne pas suffisamment le laissant dans une position d'objet déchet, il lui reste « le rien. »

### III. Les paradoxes de la sublimation

Lacan avance cette formule pour théoriser la sublimation qui élève un objet imaginaire qui n'est pas la Chose à sa *dignité*, sa choséité d'objet. Un premier paradoxe se révèle : la représentation imaginaire, l'objet narcissique et spéculaire,  $i(a)$ , cet objet rempli de signification, parvient, par le traitement de la sublimation, à avoir « valeur de représentation de la Chose », soit de l'objet réel et sans image, cet objet « hors-signifié ». Ainsi, l'objet sublimé n'est plus un objet imaginaire désiré mais « l'Autre chose<sup>858</sup> » qui se trouve au-delà de l'image de la forme totale et unifiée du corps.

D'où un deuxième paradoxe : la Chose reste irréprésentable, elle « ne peut qu'être représentée par *autre chose* », pour autant qu'elle est « toujours représentée par *un vide*. » Ce paradoxe est le point de départ qui permet de saisir la sublimation lacanienne : élever un objet à la dignité de la Chose, c'est tenter de représenter la Chose par autre chose qui finira tout de même par n'être qu'un vide. C'est pour cela que, même dans la sublimation, la Chose reste incirconscribable, insaisissable et invisible car elle est de l'ordre de l'irréprésentable. Cet irréprésentable étant que « tout le réel n'est pas soluble dans le visible ». Dans la sublimation, une chose qui peut être circonscrite, saisissable et visible prend la place de la Chose. Mais pour autant qu'elle est élevée à sa *dignité*, elle devient incirconscribable, insaisissable et invisible comme la Chose. Ce double mouvement donne « le sentiment d'être en rapport avec Das Ding. » Lacan définit l'objet d'art dans son « absolutité » c'est-à-dire qu'il est « prélevé sur le champ élaboré par le symbolique conformément au principe de plaisir.<sup>859</sup> »

<sup>856</sup> Miller J.-A., *Notice de fil en aiguille*, in Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XXIII, *op.cit.* p. 209.

<sup>857</sup> Laurent É., *L'envers de la biopolitique, Pour une écriture de la jouissance*, *op.cit.*, p.165.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>859</sup> Miller J.-A., *Le partenaire-symptôme.*, *op.cit.*, cours n°9 du 28 janvier 1998, p. 118.

La sublimation par l'œuvre d'art dont la valeur est socialement reconnue représente une face de la sublimation qui prête au leurre. Ce n'est pas tant la reconnaissance collective qu'une solution du sujet pour venir combler le vide :

« Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles. Ce n'est pas que la collectivité les reconnaisse simplement comme des objets utiles – elle y trouve le champ de détente par où elle peut, en quelque sorte, se leurrer sur das Ding, coloniser avec ses formations imaginaires le champ de das Ding. C'est dans ce sens que les sublimations collectives, socialement reçues, s'exercent.<sup>860</sup> »

Le troisième paradoxe est donc en lien avec le sixième terme d'incarnation de la Chose qui vient à la place de la jouissance est le vide : « Dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif.<sup>861</sup> » Le vide de la Chose est ex nihilo :

« Le vase [...] est un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un nihil, comme rien. [...] Le vase, signifiant façonné, c'est la notion de création ex nihilo. Le vase du potier, « pris comme représentation minimale de la Chose est toujours vide car il est façonné pour créer le vide qu'il va circonscrire.<sup>862</sup> »

Le vide chosique est un « vide impénétrable » par autre chose que le réel de la Chose, pourtant il peut être bel et bien voilé. C'est ce que nous faisons lorsque nous nous identifions à la représentation imaginaire de ce que nous sommes. L'objet *i(a)* voile le vide de la Chose mais dans la sublimation il est élevé à sa *dignité*, c'est-à-dire qu'il parvient à re-présenter la Chose. Donc, les objets sublimés finissent tous par être les bords du vide qu'ils voilent. Il existe le vide dégagé de la Chose et les objets qui viennent remplir cette zone : la sublimation vient peupler ce vide. Ces objets sont sur les bords suivant les contours de la barrière qui défend la jouissance réelle.

#### **IV. Le paradigme de la sublimation : l'amour courtois**

La logique de la sublimation lacanienne va de l'autre chose qui recouvre le vide réel de la Chose, en tant qu'irreprésentable pour le sujet, au vide qui vient la re-présenter. Ainsi, cette autre chose qu'est une femme peut être élevée à la dignité de la Chose en étant entourée par les poèmes et les rites de l'amour courtois, telle la chaîne signifiante entourant le vide central. Une femme vient recouvrir le vide et leurrer le sujet, « une femme est transférée à la place de la

---

<sup>860</sup> Miller J.-A., *op.cit.*, p. 145.

<sup>861</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique, op.cit.*, p. 155.

<sup>862</sup> Miller J.-A., *Le partenaire-symptôme, op.cit.*, Cours n°9, du 28 janvier 1998, p. 146.

Chose<sup>863</sup> » mais contournée par la poésie et l'éthique courtoises, elle devient, comme la Chose, impénétrable, inaccessible, absente, lointaine. L'image devient ici insaisissable pour le sujet, la Chose semble donc ne plus être insaisissable dans le miroir. Le troubadour se prive réellement de son objet imaginaire désiré en le rendant ainsi digne d'être mis à la place de la Chose, le poète parvient donc à évoquer la choséité de l'objet. Car la femme de l'amour courtois n'est pas considérée « en tant que femme mais en tant qu'objet du désir.<sup>864</sup> » D'où ce quatrième paradoxe : en sublimant une femme le poète à l'impression de remplir son propre vide comme sujet du signifiant, il a l'illusion de satisfaire son désir avec cet objet sublimé qui est tout de même les bords d'un vide. Une femme vient recouvrir le vide de l'énigme de la féminité mais, traitée par la sublimation courtoise, elle finit tout de même par re-présenter le vide qu'elle recèle.

Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan revient à la sublimation en même temps qu'il pose la pulsion comme un des fondements de la psychanalyse. Il met à l'inverse l'accent sur la normalité de la pulsion. Bien que le trajet de la pulsion tourne autour d'une béance, il permet au sujet d'accéder à une satisfaction régulière.

Ce qui spécifie la création artistique dans le champ de la sublimation, ce sont trois traits. L'objet qu'elle élève à la dignité de la chose, c'est elle qui le crée est le premier trait ; mais avec ceci de plus, deuxième trait, que c'est un objet qui représente la chose comme vide, qui évoque la perte primordiale qui la constitue. Enfin, le troisième trait, cet objet, c'est la chose elle-même qui le recrache, il y a création ex-nihilo. La sublimation suppose l'élaboration imaginaire de l'objet de la pulsion. La sublimation ne fait pas symptôme, elle ne passe pas par le refoulement, elle permet néanmoins au sujet de s'intégrer dans le lien social. Ce qui distingue aussi le symptôme de la sublimation est que le premier est défini par le refoulement, la métaphore et le retour du refoulé, la métonymie, donc du champ du signifiant. Tandis que la sublimation opère par le changement et l'investissement d'objet.

Comme nous l'avons détaillé, Freud pose et bute sur ce paradoxe que le rapport à la réalité suppose ce qu'il appelle une désexualisation, qui insatisfait la pulsion ; et que les sublimations de la culture, qui appartiennent bel et bien à ce champ de la réalité, satisfont la pulsion. Lacan cherche à réduire ce point d'opacité freudienne qui réside au joint du pulsionnel et du sexuel. Il dissipe cet écart en formulant qu'il n'y a pas à proprement parler de pulsion sexuelle, au sens

---

<sup>863</sup> Miller J.-A., *op.cit.*, p. 146.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 254.

du génital, le sexuel est dans le pulsionnel. La pulsion vise la jouissance, parce que l'écriture du rapport sexuel n'existe pas, toute pulsion est a-sexuelle.

La priorité du séminaire VII est donnée à l'art : il organise le vide et s'organise autour de lui, l'art entoure le vide. Lacan nous présente ainsi deux arts paradigmatiques : la peinture, qui vient à la place du vide et l'architecture, créatrice du vide. Nous proposons d'y ajouter la musique, qui vient border le vide. Le vide de la Chose évolue, précisons la portée dans le rapport entre sublimation et objet *a*. En isolant deux moments de son élaboration, et en démontrant parallèlement le rapport de la jouissance avec la sublimation qui deviendra à partir du séminaire *Encore* « une jouissance de plein exercice.<sup>865</sup> » Nous allons reconsidérer la sublimation à la lumière du dernier enseignement de Lacan pour en mesurer la nouveauté dans le rapport au corps et au symptôme. Nous nous orienterions pour cela à partir du texte de présentation du Congrès de l'Association Mondiale de Psychanalyse par Jacques-Alain Miller, et plus particulièrement à partir de cette citation : « L'escabeau est la sublimation, mais en tant qu'elle se fonde sur le je ne pense pas premier du parlêtre.<sup>866</sup> »

L'écriture du discours est l'écriture du lien social lui-même, elle implique que tout partenaire de jouissance, quel qu'il soit, est façonné par le langage. Cette métaphore du symptôme suppléant au non-rapport, dit qu'il n'y a de lien et d'objet que symptomatiques. D'ailleurs, tout ce que Lacan a d'abord convoqué à la place de l'objet, il le nomme symptôme. Donc, pas de sujet sans symptôme. De ce fait, la notion de symptôme se trouve radicalement différenciée de celle de pathologie qui demande à être guérie.

Lacan fait à nouveau un pas de côté dans le séminaire ... *ou pire*. Il donne la voix à Léonard de Vinci : il peint sa Madone à partir d'une tâche sur le mur. Dès lors, l'acte de création « ne relève pas tant de la sublimation telle un bordage de la libido mais de la répétition de ce qui fonde le Un dans le réel.<sup>867</sup> »

Cette indication va nous permettre de déplier ce qui a mené Lacan à mettre de côté le concept de sublimation. De développer les neuf incarnations de la Chose, conduit J.-A. Miller à dégager « la structure au-delà » où l'articulation entre la place de la jouissance et le langage reste problématique. Il précise d'ailleurs dans une conversation avec P.-G. Guéguen qu'au moment où il éditait le Séminaire VII, il se posait la question du titre et il voulait proposer « le problème de la sublimation. » Avec le Séminaire *Encore*, ce problème se résout : « langage et jouissance

---

<sup>865</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. Le partenaire-symptôme*, op.cit. p. 115.

<sup>866</sup> Miller J.-A., *L'inconscient et le corps parlant*, Scilicet, Le réel mis à jour au XXIe siècle, Paris, collection Huysmans, 2014.

<sup>867</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. L'être et l'Un*, op.cit., 9 février et 30 mars 2011.

vont de pair, le signifiant est la cause de la jouissance, la sublimation devient une véritable jouissance.<sup>868</sup> » Il n'est plus question d'un forçage entre le sexuel et la jouissance, mais il s'agit d'un impossible rapport. Aussi, en élaborant l'objet *a*, Lacan va pouvoir s'affranchir de ces paradoxes. D'autre part, il donne une place particulière au symptôme, comme « l'itération du Un de jouissance.<sup>869</sup> »

## V. La fin de la sublimation

Pour Freud, les pulsions de vie et de mort sont liées à la vie en tant que telle, elles sont présentes avant même que la vie ne prenne la forme d'un corps, par exemple au niveau d'un être unicellulaire. Pour Lacan, la jouissance est certes liée à la vie, mais en tant qu'elle se manifeste dans un corps et, faut-il ajouter, dans le corps d'un être parlant. Alors que Freud voit dans la répétition un phénomène vital originaire, pour Lacan la répétition n'est pensable qu'en référence à un sujet assujéti au langage. A l'orée de son dernier enseignement, dans *Encore*, Lacan met l'accent sur un autre versant de la jouissance que celui du sens, ou du non-sens, versants qui tous deux appartiennent au registre symbolique. La jouissance s'oppose au sens, elle est hors sens, en ceci qu'elle est « ce qui ne sert à rien.<sup>870</sup> » Rien ne force à jouir, si ce n'est le surmoi. Il est l'impératif de jouissance : Jouis ! Cet impératif peut être à ciel ouvert, ce qui nous amène au dernier usage de la jouissance pour Lacan.

Cette condition de langage fait dire à J.-A. Miller :

« On peut considérer la jouissance soit sous sa face de jouissance du corps, soit sous celle de la jouissance du langage, mais sans oublier que ce ne sont que deux faces de la jouissance comme telle. Il n'y a de jouissance du corps que par le signifiant [...]. Jouissance du corps et jouissance du signifiant sont connectées, ce sont deux aspects de la même chose. Il n'y a pas pour l'être parlant de jouissance avant le signifiant.<sup>871</sup> »

Dans *Encore*, Lacan donne la formulation précise : « le signifiant, c'est la cause de la jouissance.<sup>872</sup> » Donc, la formulation « jouissance du corps vivant », se complète avec : « la jouissance du corps vivant, causée par le signifiant.<sup>873</sup> » J.-A. Miller formule que le corps hystérique que nous présente Freud est un corps tel « qu'un organe destiné à servir l'autoconservation de l'individu est sexualisé [...] ; cet organe cesse d'obéir au savoir du corps,

---

<sup>868</sup> Laurent É., *L'envers de la biopolitique, pour écriture de la jouissance*, « De la sublimation comme jouissance », Navarrin/Le champ freudien, 2016, p. 93.

<sup>869</sup> Miller J.-A., *op.cit.*, cours du 6 avril 2011.

<sup>870</sup> Lacan J., *op.cit.*, p. 10.

<sup>871</sup> Miller J.-A., *L'Orientation lacanienne, Le partenaire-symptôme*, Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8, Cours n° 18 du 27 mai 1998.

<sup>872</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op.cit.*, p. 27.

<sup>873</sup> Miller J.-A., « *Biologie lacanienne et événement de corps* », *op.cit.*, p. 21.

lequel est au service de la vie individuelle, pour devenir le support d'un se jouir [...].<sup>874</sup> » Précisons l'exemple de la pulsion scopique. L'œil peut et devrait servir au corps à voir pour s'orienter dans le monde, et le voilà qui se met à servir ce que Freud appelle la *Schaulust*, le plaisir de voir. C'est non pas un plaisir régulé, mais un plaisir qui déborde la finalité vitale et conduit même à l'annuler. C'est pourquoi le lust est ici le « plaisir devenu jouissance [...]. » J.-A. Miller nous apporte ainsi une définition de la jouissance :

« Le plaisir [...], devient jouissance au moment où il déborde le savoir du corps, où il cesse de lui obéir. Ce que Freud appelle le plaisir sexuel, c'est ce plaisir devenu jouissance. [...] La jouissance déborde tout savoir constitué, elle échappe à la maîtrise ; la conséquence en est qu'aucun équilibre, aucune homéostasie ne sont possibles. C'est pourquoi, un même organisme « doit supporter deux corps distincts [...]. D'un côté, un corps de savoir, le corps qui sait ce qu'il faut pour survivre [...] et de l'autre côté, le corps libidinal. [...] D'un côté, le corps-plaisir qui obéit, et de l'autre côté le corps-jouissance, dérégulé, aberrant, où s'introduit le refoulement comme refus de la vérité.<sup>875</sup> »

Nous posons alors que le corps est le lieu de la jouissance. Lacan noue le corps avec la jouissance, et il définit ce corps comme « substance jouissante. <sup>876</sup> » Le corps est nécessaire à la jouissance. Cette jouissance du corps propre présente des variantes. La jouissance phallique que Lacan définit comme la « jouissance de l'idiot, du solitaire » ne nécessite pas le rapport à l'Autre ; elle est représentée à l'extrême par la jouissance masturbatoire. La jouissance de la parole celle du « blablabla<sup>877</sup> » veut dire, indique J.-A. Miller, « que la parole est jouissance, qu'elle n'est pas communication à l'Autre par sa phase essentielle.<sup>878</sup> » Cette jouissance sublimatoire est « une version de la sublimation comme n'impliquant pas l'Autre mais comme étant l'issue propre de la parole de jouissance.<sup>879</sup> » Finalement, toute jouissance est d'abord jouissance de la parole, la jouissance du corps se confond avec la jouissance du signifiant, il existe une interdépendance des deux. Le corps parlant devient alors une machine à sublimer : la jouissance du corps se résout dans la jouissance de la parole. Lacan a pu dire du corps parlant, « quand on le laisse tout seul, [...] [il] sublime tout le temps à tour de bras.<sup>880</sup> » Cette jouissance du corps propre, jouissance qui est du réel, est foncièrement asexuée. Elle se distingue de deux autres modalités de jouissance : d'une part, de la jouissance sexuelle, jouissance d'un corps autrement sexué, qui donc met en jeu la jouissance de l'Autre. Et d'autre part, de ce que Lacan a nommé l'Autre Jouissance, féminine. L'Autre Jouissance est aussi celle vers laquelle un sujet

---

<sup>874</sup> Miller J.-A., *op.cit.*, p. 40.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>876</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 26.

<sup>877</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XX, *op.cit.*, p. 53.

<sup>878</sup> Miller J.-A., *Ibidem.*

<sup>879</sup> *Ibidem.*

<sup>880</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XX, *op.cit.*, p. 109.

psychotique est logiquement poussé. Isoler la jouissance du corps comme jouissance Une comporte une conséquence pour la clinique. Celle d'orienter précisément celle-ci sur la jouissance du sujet, ce qui implique de considérer que le symptôme constitue lui-même une jouissance. Cette indication nous permet d'introduire que la sublimation suivant le mouvement de l'élaboration lacanienne de la jouissance s'efface pour laisser la place au symptôme et notamment son rapport au réel.

### Conclusion du chapitre

Dans les pas de Freud quant à cette question de l'art, Lacan évoque « le frotti-frotta littéraire dont se dénote la psychanalyse en mal d'invention. L'évocation par Freud d'un texte de Dostoïevski ne suffit pas pour dire que la critique de texte, chasse jusqu'ici gardée du discours universitaire, ait reçu de la psychanalyse plus d'air.<sup>881</sup> » Lacan ne théorise pas une thèse analytique de l'art mais annonce que : « Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour du vide.<sup>882</sup> » En même temps l'art orne le trou de « La Chose » et la Chose est traitée avec l'art. La Chose est un espace, à la fois intime et étranger au sujet, qui se doit de rester vide, telle est la condition nécessaire à la sublimation pour « élever un objet à la dignité de la Chose. » Cette formule indique comment la sublimation peut permettre à un sujet de régler son rapport au manque, au vide soit de traiter le réel par le symbolique. Ici, le symbolique est une catégorie à laquelle Lacan donne une certaine primauté. L'enseignement lacanien évoluant vers une équivalence des trois registres, la sublimation prend une place du côté de la jouissance. Comme le souligne Jean-Luc Monnier lors de son séminaire en 2017 :

« Le monde contemporain est un monde dans lequel l'idéalisation, bat en retraite depuis déjà un certain temps : alors certainement nos sociétés occidentales contemporaines sont celles du triomphe de la pulsion mais toujours plus sublimée à la mesure même de l'effacement de l'idéal. Et c'est sans doute là que s'assure l'une des prises de la sublimation et du sinthome.<sup>883</sup> »

Dans cette perspective, le corps n'est plus pris dans le miroir imaginaire mais du côté du corps comme le sac que le signifiant va intégrer. Ce qui mène Lacan à formaliser l'escabeau « au croisement avec le narcissisme.<sup>884</sup> » Ce-dernier se situe, au-delà de l'image, dans le rapport de croyance qui lie le parlêtre au corps. Lacan énonce que :

---

<sup>881</sup> Lacan J., *Lituraterre*, op.cit., p. 12.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>883</sup> <https://www.hebdo-blog.fr/actualite-de-la-sublimation-conversation-avec-jean-luc-monnier>.

<sup>884</sup> Miller J.-A., L'inconscient et le corps parlant, La cause du désir, n°88, novembre 2014, p. 110.

« Le parlêtre adore son corps parce qu'il croit qu'il l'a. [...] En réalité, il ne l'a pas, mais son corps est sa seule consistance – consistance mentale, bien entendue, car son corps fout le camp à tout instant.<sup>885</sup> »

Lacan pointe la discordance que l'homme vit avec son corps, son image qu'il doit trouver une manière de suppléer à ce ratage, trouver quelque chose pour le faire tenir. C'est pourquoi il dit là aussi que « [ce] corps n'a de statut respectable, au sens commun du mot, que [du] nœud.<sup>886</sup> » Dans le parcours de son enseignement, Lacan l'a formalisé de différentes façons. Il est parti de l'imaginaire, avec son stade du miroir, qui est comme un principe de consistance – il confère une unité au petit sujet, incoordonné et organise le rapport au monde et aux objets. L'image du corps est un objet, sur lequel se modèlent tous les objets, dans un rapport spéculaire, que Lacan écrit a-a'. Mais déjà là, un reste échappe, il y a du « moins » : le corps comme image couvre un manque. Ensuite, avec l'introduction du symbolique, tout un pan de son enseignement est fondé sur la fonction de capiton du Nom-du-Père ; le Nom-du-Père, c'est ce qui fait tenir. Ici aussi, il y a du « moins », il y a une perte – la métaphore paternelle écrit les prémisses de l'abord du corps en psychanalyse : l'homme étant défini comme être parlant, il s'ensuit que l'immersion dans le langage provoque une perte de jouissance  $\mathcal{X}$ , irrécupérable, en même temps constitutive du corps, un corps à jamais marqué par cette perte, et elle est constitutive aussi d'un objet défini comme objet perdu.

Cette prise du langage sur le corps se déclinera encore autrement dans le dernier enseignement de Lacan, à partir du Séminaire Encore. L'homme est alors défini comme un « composé trinitaire<sup>887</sup> » du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Les trois dimensions étant au départ, dénouées, un quatrième est nécessaire pour les faire tenir : c'est la fonction du sinthome, qui généralise le Nom-du-Père ; il n'y a pas que le Nom-du-Père névrotique qui peut servir au nouage, d'autres éléments peuvent avoir cette fonction de sinthome.

---

<sup>885</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIII, *op.cit.*, p. 66.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>887</sup> *Ibid.* p. 146.

# Chapitre 2 : La suppléance : un bricolage sinthomatique possible

## Introduction du chapitre

En dépliant la logique du concept de suppléance dans l'enseignement de Lacan, nous pourrions d'abord discuter les apports théoriques et cliniques de C. Vetroff-Muller. Ensuite, nous ouvrirons sur le sinthome comme une suppléance solide pour Joyce puisque le nouage ne se défait pas. Enfin, nous proposons que le lied pour Schumann est une suppléance plus fragile qui a permis néanmoins de nouer les éléments de la structure.

À l'époque de Schumann, le Nom-du-Père disait la vérité du symptôme, Dieu comme instance symbolique venait en aide pour trouver une réponse aux symptômes. Souffrant d'angoisse, de douleurs inexplicables, Schumann y ajoutait sa touche personnelle, il cherchait à se soigner par n'importe quel remède. Il est allé consulter un magnétiseur, il portait des amulettes, il consultait les tables tournantes. Un jour que la table avait été particulièrement éloquente, sa femme Clara Schumann avait brodé un petit napperon pour récompenser la table. « Voyez l'atmosphère dans laquelle on vivait chez les Schumann que montre très bien le journal, outil de la période romantique.<sup>888</sup> » Pour Marcel Brion, cette atmosphère s'inscrit comme un effet de l'époque dans laquelle Schumann évolue. Nous ajoutons que ce dispositif permet à Schumann de trouver une solution à ce qui rate voire de l'arrimer à un lien social.

Avec la composition de lied, Schumann trouve un arrangement sinthomatique. Il décrit la musique comme il se représente dans son journal intime avec ses variations d'humeur :

« La musique est l'art qui s'est transformé le plus tard ; ses commencements furent les états simples de la joie et de la douleur (majeur et mineur), et l'homme même le plus cultivé ne s'imagine guère qu'il puisse y avoir des douleurs plus intimes, de sorte que, pour lui, l'intelligence de tous les maîtres plus individuels est si difficile.<sup>889</sup> »

Ses douleurs les plus intimes sont entre-aperçues dans ses écrits mais pas recueillies sous transfert. De la même façon que C. Vetroff-Muller, nous postulons que les partitions de Schumann ne disent rien du sujet qu'il était. Les tonalités, les motifs musicaux, l'agencement des pièces instrumentales ne permettent pas « d'extraire une problématique conflictuelle.<sup>890</sup> »

---

<sup>888</sup> *Ibid.*

<sup>889</sup> Schumann R., *Écrits divers sur la musique par Robert Schumann*, Collection dirigée par Guy-Ernest Richter, 1946, p. 20.

<sup>890</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 12.

En revanche, nous avançons que les œuvres de plus grande envergure tel que l'opéra qui convoquent la langue mettent davantage Schumann en difficulté. Nous opposons à « une détérioration intellectuelle<sup>891</sup> », que l'association du texte à la musique apparaît délicate pour Schumann. Le nœud glisse lorsque le sens advient, le compositeur s'y perd, il ira jusqu'à penser à une nouvelle forme d'opéra et questionne « Pourquoi n'y aurait-il pas d'opéra sans textes ? » « Je crois, dit Lacan, qu'il y a plus de vérité dans le dire qu'est l'art que dans n'importe quel *bla-bla* [précisant qu'il s'agit là] « d'un verbal à la seconde puissance.<sup>892</sup> » Qui mieux que l'artiste peut révéler le savoir dans le rapport à la jouissance qui constitue l'inconscient réel ?

La composition de *lieder*, tel un outil, a rendu possible un aménagement vivable dans l'art où l'objet, la voix, est fixée. La musique permet une mise à distance du langage et de l'Autre, elle est aussi un chiffrage de la jouissance, tel le mathématicien « aux prises avec le contenu vide de la lettre ; il y a emploi d'un langage hors sens.<sup>893</sup> » Joyce, « le symptôme, le symbole, il l'abolit,<sup>894</sup> » abolit la dimension signifiante du symptôme en évitant le sens. A contrario, Schumann fait de l'œuvre un symbole qui le représente avec la composition instrumentale :

« Je joins à ma lettre, non sans quelque appréhension, un paquet de compositions, plus anciennes. Vous découvrirez facilement ce qui leur manque en maturité ; la plupart reproduisent ma vie mouvementée d'autrefois ; l'homme et le musicien cherchaient à s'épancher en même temps, et il en est encore ainsi à présent, bien que j'aie appris à maîtriser et mes pensées et mon art.<sup>895</sup> »

## I. La suppléance

### 1. Hans n'est pas Schumann

C. Vetroff-Muller met en corrélation l'objet phobique et la persécution en associant sur la phobie du cas du petit Hans, qui n'a pas pourtant pas la même fonction que pour Schumann. Elle note : « Freud de mentionner, à propos du petit Hans, que l'objet phobique permet de ne pas renoncer à l'objet aimé et, il est à noter qu'il est fort d'une crainte de ne devoir lier une excitation à une représentation de satisfaction de désir à laquelle l'objet phobique se substitue. Cet objet est source d'angoisse de par sa proximité avec un désir sexuel prohibé.<sup>896</sup> » En effet, Freud met en évidence qu'à la suite d'interdits parentaux, le refoulement d'une poussée

---

<sup>891</sup> André P., *op.cit.*, p. 263.

<sup>892</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIV, « *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* », leçon du 18 janvier 1977, *Ornicar ?* n°15, 1978, p. 9.

<sup>893</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIII, *Le Sinthome*, *op.cit.*, p. 106.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>895</sup> Crémieux M., *op.cit.*, p. 120

<sup>896</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 264.

libidinale, orientée vers la mère, donna lieu à un premier surgissement d'angoisse. L'excitation sexuelle dirigée vers des objets œdipiens interdits, faute de se satisfaire, devient de l'angoisse. Celle-ci se fixe sur un objet phobique, pour Hans, le cheval qui représenterait l'image du père selon Freud. L'objet phobique devient alors une tentative de maîtrise de l'angoisse : le cheval devient l'image terrifiante du père castrateur et le sépare de l'image du père bienveillant. Cet objet substitutif est au service du refoulement des pulsions œdipiennes. Grâce à la cure du petit Hans menée aussi avec son père, Freud introduit pour la première fois la théorie du complexe de castration au fondement de la névrose.

Elle poursuit : « Si Freud considère dans *Au-delà du principe du plaisir* que la phobie névrotique n'est autre qu'une tentative de fuite devant une satisfaction pulsionnelle, j'estime que l'objet de satisfaction, est prétexte à la fuir en l'évoquant.<sup>897</sup>» Ici, l'angoisse (la fuite) serait générée par l'insatisfaction libidinale refoulée. Aussi, dans *Inhibition, symptôme et angoisse*, Freud considère que l'angoisse de castration constitue le moteur du refoulement. Ce n'est donc plus l'interdiction qui est première mais le fonctionnement psychique : c'est l'angoisse de castration, l'interdit qui suscite le refoulement.

Alors que le choléra s'abat sur l'Allemagne, Schumann veut fuir en France ou en Italie. Il demande des passeports, sa mère le dissuade en lui écrivant : « Essaye de convaincre ta peur du choléra, car cette peur même pourrait être un danger.<sup>898</sup>» Aussi, les étages élevés, la vue d'instruments tranchants et les asiles psychiatriques font signe à Schumann. Nous réfutons l'affirmation générale de C. Vetroff-Muller selon laquelle :

« Schumann redoutait de vouloir user au nom de la crainte de la castration par soumission de forme homosexuelle : Toutes les armes longues et aiguës : couteau, poignard, pique, représentent le membre viril.<sup>899</sup> »

Cette phrase, extraite de *L'interprétation des rêves*, demande à être précisée, ce que Schumann ne dit pas ou n'est pas traduit en français. L'auteure a-t-elle une conception de la psychose telle une transformation de la névrose et lit le délire de Schreber comme une homosexualité refoulée ? Si nous reprenons la question de Schumann quand il se demande s'il va devenir fou ou catholique, nous avançons que ces objets lui font signe et pourraient l'inciter au passage à l'acte suicidaire dans sa logique mélancolique.

---

<sup>897</sup> *Ibidem*.

<sup>898</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 39.

<sup>899</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 266.

## 2. Lecture lacanienne de la phobie comme une suppléance

La suppléance est une notion introduite dans la clinique de la névrose par Lacan dans le séminaire de 1954 intitulé *La relation d'objet*. Notons que dès le début, Lacan précise qu'il faut compléter le titre : la relation d'objet et les structures freudiennes. A partir de l'inconscient structuré comme un langage, Lacan va avancer que la relation n'opère que sur le manque d'objet. Remettre cette fonction du manque au regard de la castration objecte à la considération alors dominante que la relation à l'objet est une adaptation du moi à la réalité en vue d'obtenir une relation génitale complète, comme s'orienté C. Vetroff-Muller.

Dans ce séminaire, Lacan démontre les limites de la métaphore paternelle en illustrant par la clinique de la phobie. Il la considère comme un blason tel une suppléance à la fonction paternelle défaillante. Pour cela, il repère la fonction de l'objet phobique du petit Hans : « une fonction bien spéciale, qui est de suppléer au signifiant du père symbolique.<sup>900</sup> » Le cas de cet enfant illustre la position de phallus imaginaire empruntée par le sujet quand la signification phallique n'est pas encore advenue. Le sujet s'identifie au désir de la mère, et s'assujettit en place du phallus imaginaire, jusqu'au moment où son pénis va lui provoquer une sensation. Le refus maternel d'en jouir : « Te sers pas de ça, c'est dégoûtant<sup>901</sup> » permet à Hans de se détacher de la mère tandis que l'organe de sa jouissance se détache de lui. Pris dans la position d'être le phallus de la mère, d'être « assujetti<sup>902</sup> » Hans vit « une régression. » Il s'écrase alors dans « la satisfaction du nourrissage » et se trouve en position de ne plus suffire à satisfaire le désir maternel. Cela a pour conséquence la mise en jeu d'un fantasme de dévoration : « [...] la béance s'ouvre devant lui, celle d'être dévorée par la mère.<sup>903</sup> » Il peut être dévoré par la mère, mais une partie de lui n'est pas menacée, la mère ne peut pas le castrer. Se faisant, elle le détache d'elle, certes ; mais elle le laisse en plan avec un organe dont il ne sait que faire ; d'où le surgissement de l'angoisse et de la phobie.

Pour Lacan, le lien transférentiel de Hans à Freud met ce dernier en place de père symbolique et cela « lui rend service, mais sans suppléer aucunement à la carence du père imaginaire, du père vraiment castrateur. Tout le problème est là. Il s'agit que le petit Hans trouve une suppléance à ce père qui s'obstine à ne pas vouloir le castrer.<sup>904</sup> » La suppléance ne porte plus sur le père symbolique mais sur le père imaginaire. Pour Hans, « le mode de suppléance qui

---

<sup>900</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, op.cit., p. 228.

<sup>901</sup> Lacan J., Le Séminaire livre V, *Les formations de l'inconscient*, op.cit., p. 193.

<sup>902</sup> *Ibidem*.

<sup>903</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre IV, op.cit., p. 228.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 228.

permettra de dépasser la situation primitive, dominée par la pure menace de dévoration totale par la mère » est le déclenchement de la phobie par le signifiant cheval : « signifiant essentiel à suppléer sa crise, d'assurer une relation symbolique.<sup>905</sup> »

En effet, dans cette conjoncture, la phobie se déclenche au moment où le cheval tombe : la puissance comme telle chute. En tombant, le cheval conjoint la puissance et la chute et prend la valeur d'une suppléance du Nom-du-Père, sous la forme d'un signifiant. L'objet phobique est ce qui vient faire arrêt à la jouissance. Un signifiant imaginaire peut prendre la consistance de l'objet, celui qui angoisse et qui arrête. Cela fonctionnera pour Hans jusqu'à sa rencontre avec Freud, où s'effectue un remplacement de la suppléance. D'ailleurs, avec le cheval, l'objet est parfaitement identifiable et la valeur subjective ne cesse de se modifier : le cheval n'a fait pas peur puis il fait peur et enfin Hans n'en a plus peur ; il ne s'agit donc pas de chercher une adaptation du moi à la réalité dans le registre de la perception mais à saisir la logique de ces variations dans leur lien à l'angoisse et à la libido.

Lacan rapporte donc la suppléance à partir de l'Autre, du signifiant du manque dans l'Autre, et par là la position du sujet névrosé à l'égard de « la carence paternelle.<sup>906</sup> » Par cette voie, il attribue au symptôme névrotique une fonction de suppléance pour répondre à la carence du père. Lacan avance à la fin de son séminaire en 1958 que le sujet obsessionnel doit répondre de sa position de négation et d'annulation du désir de l'Autre « par des formules de suppléance, de compensation » en guise de fantasme. L'année suivante, il revient sur le cas de Hans pour indiquer qu'il a trouvé une suppléance signifiante à sa relation œdipienne atypique : « Il lui faut un cheval à tout faire, pour suppléer à tout ce qui lui manque lors de ce moment qu'est le franchissement qui n'est autre que cette étape de l'assomption symbolique comme complexe d'Œdipe. Il y supplée donc par ce cheval, qui est à la fois, le père, le phallus, la petite sœur.<sup>907</sup> »

### 3. La phobie : « un retour » de l'objet *a*

Bien qu'elle reste une défense contre l'angoisse de castration, dès lors que l'objet *a* s'élabore dans la pensée lacanienne, la phobie devient une défaillance de la fonction du fantasme c'est-à-dire comme une défense pauvre et peu élaborée contre le désir ou la demande de l'Autre béant. Lacan utilise le verbe pour préciser la fonction de l'objet phobique qui vient « en tant que signifiant à tout faire pour suppléer au manque de l'Autre.<sup>908</sup> » Pour le sujet phobique, la

---

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>906</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, *op.cit.*, p. 416.

<sup>907</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 189.

<sup>908</sup> Lacan J., *La direction de la cure*, 1958, *Écrits*, *op.cit.*, p. 610.

fonction paternelle n'est pas parvenue à instaurer la loi symbolique. L'objet primordial n'est pas complètement refoulé. C'est pourquoi la phobie est « un retour » de l'objet *a*, objet cause du désir et impossible à dire. Lacan énonce que le désir de l'obsessionnel « n'est pas concevable dans son instance ni dans son mécanisme si ce n'est par ceci, qu'il se situe en suppléance de ce qui est impossible à suppléer ailleurs, c'est-à-dire en son lieu.<sup>909</sup>»

Pour conclure ce rapide apport sur la phobie, notons que Lacan, au contraire de P. André ne lui accorde pas une entité clinique, mais en fait « une plaque tournante » c'est-à-dire qu'elle est un symptôme passager pour un sujet dont la fantasme va se construire sur un mode hystérique ou obsessionnel. Schumann ne parviendra pas à cette assomption symbolique, il supplée par différentes tentatives bricolées au fur et à mesure.

Enfin, C. Vetroff-Muller cherche à voir « en quoi l'abandon au diable en Schumann est source d'angoisse phobique.<sup>910</sup> » C'est pourquoi, elle revient au cas du petit Hans et dans sa logique, les phobies de Schumann notamment les objets tranchants sont un moyen « de castrer le père en limitant ses fonctions de créateur. Le couteau, arme de crime, se retournera contre lui lorsque excité à l'idée de s'adonner à l'une de ses activités favorites, l'audition de la musique, à la fois agréable et instructive, il se plaignait en 1844 de ne plus pouvoir entendre, comme si un couteau lui tranchait les nerfs.<sup>911</sup> » Nous proposons une autre fonction à ce dit de Schumann. Ce phénomène hallucinatoire n'est pas un effort de construction du fantasme comme la phobie mais bien l'effondrement d'une défense psychotique, fragile.

## II. La suppléance dans la psychose

### 1. Un mode de stabilisation

La notion de suppléance s'est imposée dans la clinique des psychoses sans que Lacan en donne un statut théorique comme l'indique J.C. Maleval. Parcourons trois moments où Lacan réfère la suppléance à la psychose. D'abord en 1957, il introduit le séminaire *Les formations de l'inconscient* par une référence au séminaire *Les psychoses* : « Ce séminaire vous a permis de comprendre, sinon le dernier ressort, du moins le mécanisme essentiel de la réduction de l'Autre, du grand Autre, de l'Autre comme siège de la parole, à l'autre imaginaire. C'est une suppléance du symbolique par l'imaginaire.<sup>912</sup> »

---

<sup>909</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse*, op.cit., p. 371.

<sup>910</sup> Vetroff-Muller C., op.cit., p. 265.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>912</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, op.cit., p. 12.

Dans *Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, Lacan nomme le concept de forclusion du Nom-du-Père. Il y emploie le verbe suppléer afin d'étayer sa thèse quant au cas Schreber. Lacan estime que « la figure du Pr Flechsig, en sa gravité de chercheur n'a pas « réussi à suppléer au vide soudain aperçu de la Verwerfung inaugurale.<sup>913</sup>» C'est une figure imaginaire paternelle, qui aurait dû suppléer à la forclusion du Nom-du-Père chez Schreber. Dans ces deux premières occurrences, Lacan attribue à l'autre imaginaire la fonction de suppléer à la carence de l'Autre.

Alors que dans sa leçon de janvier 1958, Lacan avance que « le sujet doit suppléer au manque de ce signifiant qu'est le Nom-du-Père. Tout ce que j'ai appelé la réaction en chaîne, ou la débandade, qui se produit dans la psychose, s'ordonne là autour.<sup>914</sup>» Ici, c'est au sujet, et non pas à un autre imaginaire, de suppléer à la forclusion. Le sujet vient mobiliser le signifiant pour suppléer à la carence symbolique. Nous entendons que dans ces trois moments, la suppléance vient à posteriori du déclenchement provoqué par la forclusion du Nom-du-Père, elles sont alors « curatives » selon A. Ménard.

## 2. Les suppléances curatives

En suivant Freud, le délire constitue une tentative de guérison. En effet, le sujet trouve à parer à la perplexité initiale en P<sub>0</sub> selon l'échelle de l'évolution du délire de J.C. Maleval soit en s'aménageant une position schizophrénique, soit une position paranoïaque où il a à résoudre l'énigme formulée au préalable. Lacan emprunte la métaphore de la plante en 1931 dans son article sur *Les structures de psychoses paranoïaques*.<sup>915</sup> Il a l'idée en effet de la présence d'un moule d'où s'origine la méfiance, le doute à la base des constructions interprétatives et délirantes. Quand il la reprend au début du séminaire sur *Les psychoses*, en 1955, la métaphore de la plante montre que chacun des éléments reproduit la structure d'ensemble pour appréhender la psychose là où la forclusion au Nom-du-Père n'y est pas encore associée. A la lecture des *Mémoires* de Schreber, des commentaires freudiens et lacaniens, la métaphore délirante fonctionne telle « une métaphore de suppléance<sup>916</sup> » : « Elle est une opération subjective d'auto-traitement par le symbolique au même titre que d'autres constructions signifiantes.<sup>917</sup>» Dans la perspective structurale, le modèle de la chaîne brisée permet le repérage du phénomène élémentaire qui se caractérise par l'isolement d'un signifiant qui se

---

<sup>913</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, Écrits, op.cit., p. 582.

<sup>914</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, op.cit., p. 147.

<sup>915</sup> Lacan J., « Les structures des psychoses paranoïaques » La semaine des Hôpitaux de Paris, n°14, juillet 1931, p. 437-445.

<sup>916</sup> Soler C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris PUF, 2015, p. 215.

<sup>917</sup> Trichet Y., *L'entrée dans la psychose*, Approches psychopathologiques, cliniques et (auto-) traitements, PUR, 2011, p. 397.

déconnecte de la chaîne. Il prend alors un poids d'énigme qui inquiète et angoisse le sujet. La rupture de la chaîne signifiante qui est au principe de l'approche structurale de la psychose est saisissable dans le signifiant déconnecté. Comme nous l'avons déjà indiqué, la mort de son père laisse Schumann « sans guide » dans une perplexité angoissée à laquelle il répond par l'écriture et la composition.

Ainsi que l'affirme Ménard : « Suppléer veut dire que le défaut, le manque qui l'appelle, n'est pas réduit, comblé, mais qu'il demeure inclus dans la solution qui permet d'aller au-delà, non sans souligner que le trou inclus dans la suppléance n'est pas homologue de celui auquel il supplée. Il n'est pas du même registre.<sup>918</sup> » Dans cette logique, nous allons démontrer comment Robert Schumann s'engage dans un travail d'écriture visant l'élaboration d'une suppléance curative de la carence de la fonction paternelle.

### 3. Élargissement du concept

Des travaux élargissent le concept de suppléance en proposant une perspective différentielle des modes de suppléance en les déclinant selon le réel, le symbolique et l'imaginaire. Bien qu'ils dépassent l'élaboration lacanienne, ces modes de pluralisation de la suppléance présentent une certaine cohérence en regroupant les compensations auto-thérapeutiques. Parmi ces travaux, citons F. Sauvagnat : « Ces suppléances s'avèrent de trois types : les suppléances réelles, c'est-à-dire celles qui mettent en jeu un acte, par lequel en règle générale, le sujet tend à se débarrasser de la jouissance qui l'envahit. C'est le cas dans certaines toxicomanies chez des sujets psychotiques, mais aussi de participation à des jeux de hasard ayant une valeur délirante particulière ; c'est aussi le cas de passages à l'acte divers, dont on a remarqué depuis longtemps qu'ils pouvaient avoir une valeur résolutoire, au moins temporaire, du délire. Les suppléances symboliques, qui vont de ce que Max Müller appelait obsessionnalisation du délire à l'usage de l'écriture à des fins de stabilisation, soit par systématisation d'un délire en quelque sorte neutralisé par son ordonnancement, soit par une mise en œuvre de créations artistiques de nature à contrer les phénomènes élémentaires du délire. Les suppléances imaginaires de type 'faux self', personnalité 'as if', permettant d'éviter au sujet de parler en son nom propre, correspondant dans un certain nombre de cas à des prépsychoses vraies.<sup>919</sup> » Bien que ces modes de suppléances soient novateurs pour les sujets, certains peuvent, moyennant un certain réaménagement, reprendre leur suppléance préventive respective dont l'inopérance devant

---

<sup>918</sup> Ménard A., *Clinique de la stabilisation psychotique, Suppléance(s) préventive ou curative*, Bulletin de la cause freudienne, 1994, p. 7.

<sup>919</sup> Sauvagnat F., « L'entrée dans la psychose à l'adolescence : perspectives et enjeux théoriques », dans *Structure en psychopathologie : psychose et déclenchement*, Les cahiers de cliniques psychologiques, 1993, n° 19, Rennes, université de Haute-Bretagne, op.cit., p. 31-38.

certaines situations cliniques n'avait pu éviter le déclenchement de la psychose, ainsi que le souligne A. Ménard.

### III. Conceptualisation du sinthome

#### 1. Du nœud borroméen à trois au nœud borroméen à quatre

Dans le corps qui « se jouit », la pulsion, acéphale, relève de l'Un, contrairement au désir qui est toujours désir de l'Autre. Le séminaire *D'un Autre à l'autre* est pour Lacan le dernier où il se dit « structuraliste.<sup>920</sup> » Nous sommes au temps de son article intitulé *Radiophonie* où Lacan renonce définitivement aux sciences humaines qui mettent à l'écart la jouissance et le réel et le corps prend un autre statut. Il cherche à logifier sans rendre de cohérence par la clinique borroméenne.

Le rond de ficelle pour construire le nœud est nécessaire pour représenter la chaîne du langage et l'Un. Afin de démontrer l'utilité de « cette enfilade de nœuds pliés qui redeviennent indépendants dès qu'un seul est coupé<sup>921</sup> », Lacan illustre par les phrases interrompues de Schreber soit une clinique de la déconnexion du S1. Il ajoute : « On perçoit là, l'exigence d'une phrase, quelle qu'elle soit qui soit telle qu'un des chaînons, de manquer, libère tous les autres soit leur retire le Un.<sup>922</sup> » La forclusion du Nom-du-Père ne s'appréhende plus seulement alors par la déconnexion de la chaîne signifiante mais de manière plus globale : par la perte de la propriété borroméenne. Elle rend indépendant certains des éléments qui constituent la structure du parlêtre. Il est alors possible de discerner des phénomènes élémentaires indépendants de la clinique du S1 tout seul.

Le nœud borroméen intervient pour traduire la formule : « Je te demande de refuser ce que je t'offre parce que n'est pas ça – ça c'est l'objet *a*.<sup>923</sup> » Objet qui supporte le vide d'une demande et qui cause le désir. Avec le nœud dans la névrose, c'est la fin de la prévalence du symbolique et du stade miroir où le sujet en passe par l'Autre pour se trouver une image unifiée du corps : le petit sujet jubile par l'image de son corps dans le miroir, l'imaginaire et par les signifiants de l'Autre, le symbolique. Lacan, ici, porte l'accent sur la consistance du corps, de l'image « comme amas de pièces détachées<sup>924</sup> » : le réel, le symbolique, l'imaginaire sont disjoints. Pour que ces trois catégories tiennent, il faut un quatrième nouant les trois autres

---

<sup>920</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>921</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>924</sup> Miller J.-A., *Pièces détachées*, *op.cit.*, cours 1 du 17 novembre 2004.

borroméennement. Ce quatrième peut s'appeler réalité psychique, Œdipe, Nom-du-Père ou encore sinthome.

Pour construire théoriquement ce savoir, Lacan indique sa trouvaille : « trois nœuds à trois se nouaient entre eux borroméennement. [...] Le nœud borroméen de quatre nœuds à trois existe bien.<sup>925</sup> » Le nœud borroméen représente les trois instances comme nouées à partir d'un modèle topologique qui fait apparaître le trou inhérent au symbolique, la consistance propre à l'imaginaire et l'ek-sistence du réel. Ces trois dimensions sont pensées indépendamment les unes des autres. Au niveau de la clinique de la psychose, le S1 est tout seul, désabonné de l'inconscient, il n'appelle pas au S2, n'appelle pas à la métaphore qui serait interprétable comme dans la névrose ; il s'agit alors de repérer comment ces trois dimensions sont nouées ou ce qui les nouent et l'usage que le sujet en fait.

## 2. Le sinthome

En dépliant sa logique pour faire valoir le réel, le symbolique et l'imaginaire comme équivalents, Lacan mise sur le sinthome. Cette idée déplace la croyance au symptôme et ses effets de sens et introduit un nouveau registre de la jouissance au symptôme et au corps. Le fait que la pulsion se situe au joint du signifiant et de la jouissance se précise à partir du moment où le sujet est appréhendé comme *parlêtre* : « Le corps parlant parle en termes de pulsions.<sup>926</sup> » La jouissance est une fonction vitale puisque seul le corps vivant jouit. « Les chaînes signifiantes que nous déchiffrons à la freudienne sont branchées sur le corps et [...] sont faites de substance jouissante.<sup>927</sup> » Cette substance s'origine des zones érogènes freudiennes, des bords pulsionnels lacaniens, la jouissance se localise hors du corps, en un manque. C'est ce par quoi le corps tient par le symbolique au-delà des fonctions vitales, la jouissance vient faire intrusion dans l'ensemble du vide du corps. Dès lors, l'événement de corps serait davantage à appréhender du côté de la contingence, telle « l'incidence de la langue sur l'être parlant.<sup>928</sup> » L'affection essentielle devient « l'affection traçante de la langue sur le corps<sup>929</sup> » et le sinthome [...] un circuit de répétitions, [...] qui se déclenche à partir d'un événement de corps qui ferait de cette marque purement contingente un *ne cesse plus de s'écrire*, soit « une réitération de cette marque première qui ne cesse plus<sup>930</sup> » Ce que Lacan

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>926</sup> Miller J.-A., *L'inconscient et le corps parlant*, La cause du désir, 2014/3, n° 88, p. 110.

<sup>927</sup> *Ibidem*.

<sup>928</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne. L'expérience du réel dans la cure analytique*. Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8. Cours du 9 juin 1999.

<sup>929</sup> Miller J.-A., *Ibid.*

<sup>930</sup> Miller J.-A., L'enfant et le savoir, *La Petite Girafe*, n°1, Paris, Navarin, 2011, p. 19.

énonçait ainsi : « La langue nous affecte d'abord par tout ce qu'elle comporte d'effets qui sont affectés.<sup>931</sup> »

Le sinthome est la consistance de ces traces sur le corps jouissant et plus seulement spéculaire, il fait événement. Le symptôme n'est donc plus entendu comme une métaphore mais comme un quatrième rond qui vient nouer le réel, le symbolique et l'imaginaire. La question se déplace alors de la linguistique à la topologie : il n'est plus ce qu'il veut dire mais à quoi il sert. Cette étape décisive permet d'approcher le symptôme formulé dans *Joyce le symptôme*, il n'est définitivement plus une pathologie mais une solution.

### 3. Le sinthome, un événement de corps

Là où le symptôme freudien est une formation de l'inconscient qui s'interprète à la lumière de la métaphore, le sinthome, au-delà de l'inconscient freudien, devient une émergence de jouissance, un événement de corps. Ce dernier n'est pas un effet de signifiant mais il est supporté par une lettre. La consistance du sinthome n'est pas que sémantique, elle s'inscrit dans un procès d'écriture.

Lorsque Lacan donne un poids identique au réel, au symbolique et à l'imaginaire, la boussole se déplace pour aborder le symptôme : ce n'est plus tant sur le versant de la signification, du primat du symbolique, soit comme porteur d'un sens caché à déchiffrer. Cette dimension reste présente dans la clinique par rapport aux significations du symptôme, mais ce qui oriente c'est la jouissance du symptôme :

« Tandis que le symptôme comme jouissance, c'est un moyen de la pulsion qui traduit l'exigence insatiable de satisfaction de la pulsion, ce que Lacan a appelé la volonté de jouissance. Et loin de s'opposer au réel, au champ du réel, il s'impose au contraire comme un réel (...) par sa répétition, par tout ce qui le distingue des formations de l'inconscient, en particulier sa temporalité de répétition, l'et cetera qu'il contient, elle concerne évidemment le symptôme comme jouissance.<sup>932</sup> »

Là où Freud parlait du symptôme comme « satisfaction substitutive » d'une pulsion, – comme dans l'exemple du symptôme hystérique où la pulsion refoulée fait retour dans un organe, nous disons que le symptôme est jouissance. Là où la pulsion freudienne relève du mythe, le symptôme lacanien est un réel. En suivant ce fil, J.-A. Miller a parlé du symptôme comme d'un événement de corps, reprenant une indication de Lacan qui énonçait : « Laissons le symptôme

---

<sup>931</sup> Lacan J., Le Séminaire Livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 127.

<sup>932</sup> Miller J.-A., Le partenaire-symptôme, *op.cit.*, cours du 29 novembre 1997.

à ce qu'il est : un événement de corps, lié à ce que : l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a. Ça se chante à l'occasion et Joyce ne s'en prive pas.<sup>933</sup> » Et puisque la jouissance du corps vivant est causée par le signifiant, J.-A. Miller en a simplifié la formulation. Il en a donné une version plus pragmatique, en énonçant que ces événements de corps, qui se matérialisent au niveau du corps, sont d'abord, toujours, des « événements de discours.<sup>934</sup> » La jouissance du signifiant a un effet sur la jouissance du corps : « le corps de l'être parlant est foncièrement dérangé par le signifiant.<sup>935</sup> » Ce qui fait jouir le corps, ce sont des signifiants : le symptôme devient un événement de corps.

Seul le symptôme peut indiquer le mode privilégié pour chacun de ce qui fait sa jouissance sexuelle tout en se soumettant au manque-à-être. Cet événement de corps se situe au-delà du principe de plaisir, ce dernier supposant qu'intervienne l'inscription signifiante, le phallus en a la fonction. Il existe un nœud étroit entre le langage, la loi et le phallus.

L'évènement de corps n'est pas une action, un fait mais un dire qui a à voir avec l'écrit ; l'écriture tel un bord de cette jouissance de l'être parlant. Cette jouissance vient d'une promotion du non- rapport sexuel, où le symptôme s'écrit S1-a. C'est en cela qu'il dépend du dire, de l'action du S1 sur le corps, la jouissance reste limitée par l'objet a, elle est centrée sur lui : « elle n'est plus prise dans la dialectique, elle est l'objet d'une fixation.<sup>936</sup> » Le symptôme a donc cette fonction logique de fixer la jouissance. Par cette fixité qui contraste avec la métonymie des formations de l'inconscient, Lacan déplace la définition du symptôme qui devient lettre de jouissance, « hors sens, réel, seul susceptible de fixer le même être de jouissance.<sup>937</sup> » La structure du langage sert à réfréner la jouissance qui est positivée à présent. En effet, Lacan va penser la jouissance au-delà de l'interdiction, celle d'un corps qui se jouit. Là, la jouissance devient un événement de corps. C'est dans ce contexte que le sujet représenté par un signifiant pour un autre signifiant et effet du manque-à-être n'est plus que cela. Il devient le parlêtre : il est le sujet plus le corps et sa substance jouissance.

#### 4. Le paradigme joycien

##### a. La rupture du nœud

Pour Lacan, Joyce a eu un père « radicalement carent<sup>938</sup> » et son écriture lui a permis de compenser cette carence paternelle. Lacan précise que Joyce ne sait pas qu'il fait le sinthome :

---

<sup>933</sup> Lacan J., *Joyce le symptôme*, Autres Écrits, op.cit., p. 569.

<sup>934</sup> Miller J.-A., *Biologie lacanienne et événement de corps*, op.cit., p. 44.

<sup>935</sup> Miller J.-A., *Le partenaire-symptôme*, op.cit., cours du 27 mai 1998.

<sup>936</sup> Castanet H., *Comprendre Jacques-Alain Miller*, Max Milo, 2015, p. 109.

<sup>937</sup> Soler C., *Lacan, lecteur de Joyce*, PUF, 2015, p. 30.

<sup>938</sup> Lacan J. Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 94.

« Il en était inconscient. Et c'est de ce fait qu'il est pur artificier, un homme de savoir-faire, ce qu'on appelle aussi bien un artiste.<sup>939</sup> » Le nouage de Schreber s'élabore sur une métaphore délirante pour traiter les symptômes de sa psychose, Joyce construit un sinthome. Il élabore une activité créatrice qui permet de suppléer à la carence de l'imaginaire, une déconnexion de la dimension imaginaire que considère Lacan lorsque Joyce témoigne du laisser-tomber de son corps.

Lacan démontre son hypothèse à la lecture du roman *Le portrait de l'artiste en jeune homme* où Joyce lui-même témoigne d'un épisode autobiographique. Il se trouve des camarades pour le ficeler à une barrière de fil de fer barbelé et leur demande de lui donner une raclée. Il est alors battu pendant un moment. Ensuite, Joyce s'interroge sur le fait qu'il n'en voulait pas à son agresseur. Lacan de préciser que l'affect se corrèle à l'image du corps :

« Il y a quelque chose de psychique qui s'affecte, qui réagit, qui n'est pas détaché. [...] Il avait senti qu'une certaine puissance le dépouillait de cette colère subitement tissée, aussi aisément qu'un fruit se dépouille de sa peau tendre et mûre. [...] quelque chose ne demande qu'à s'en aller, qu'à se détacher comme une pelure.<sup>940</sup> »

C'est le dégoût qui vient s'opposer à l'investissement narcissique de l'image du corps et pas un affect, ce qui provoque « un laisser-tomber du rapport au corps propre : l'imaginaire glisse, le rapport imaginaire n'a pas eu lieu.<sup>941</sup> » Le nœud ne tient dès lors plus, l'image du corps se détache et l'affect aussi. L'Ego a précisément la fonction d'avoir « une idée de soi comme corps, » de penser le corps comme une image, ici, Joyce a « un Ego de tout autre nature » : l'Ego se rompt et libère l'imaginaire. Lacan nomme ce trait comme « un lapsus du nœud. »

#### b. La fonction réparatrice de l'Ego

L'Ego vient donc renouer le réel, le symbolique et l'imaginaire tel « un correcteur du rapport manquant. » Il est « un artifice d'écriture qui restitue le nœud.<sup>942</sup> » Son écriture lui permet notamment de corriger, « rabouter » son Ego et par là-même, de se faire un nom par l'écriture, en portant son nom propre dans *Le portrait de l'artiste en jeune homme*. Il se fabrique un nom d'écrivain : la voie de l'art lui permet un usage spécifique du symptôme, de suppléer à l'absence de nouage borroméen des trois registres. Joyce corrige le rapport manquant en ne cessant de chercher à maintenir un nouage qui tienne par l'écriture. En entendant cette écriture à partir d'une énigme non pas à déchiffrer mais comme solution, conduit Lacan à entendre le sinthome

---

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>940</sup> Lacan J., *Ibid.*, p. 151

<sup>941</sup> *Ibidem.*

<sup>942</sup> *Ibid.* p. 160.

dont le sujet fait usage, au-delà du sens. Repérons ce qui est l'effet du défaut de nouage et comment se fait la suppléance et la stabilisation.

c. Le sinthome joycien, une suppléance

La suppléance paternelle construite par Joyce en élaborant un symptôme constitue une performance exceptionnelle. *Finnegans Wake* parvient à produire une limite de la littérature. Aussi le raboutage de l'ego par une écriture sinthomale constitue « une forme de suppléance.<sup>943</sup> » Suivons J.-A. Miller :

« Certes le sinthome, [...] c'est une suppléance. Une suppléance de quoi ? c'est une suppléance du père et c'est une suppléance du phallus. [...] Une suppléance du père parce que le père était radicalement carent, enfin ce qu'il faut entendre sur le fond de la définition du père qui est là opérante, si je puis dire : que son père n'a pas assuré la conjonction du symbolique et du réel et donc que les noms dont il dispose manquent de référents.<sup>944</sup> »

Il dégage ainsi la fonction du père, dans le fil du séminaire *Les Noms-du-Pères*, comme une pure fonction de nomination, de conjonction du réel et du symbolique. La suppléance, propre au sujet psychotique, a une fonction de limitation opérante sur la jouissance sans parvenir à équivaloir à la castration. La suppléance est « une invention singulière qui opère une pacification de la jouissance et qui conserve la trace de la défaillance à laquelle elle remédie. » Suppléer ne signifie pas remplacer : « suppléer veut dire que le défaut, le manque qui l'appelle, n'est pas réduit, comblé, mais qu'il demeure inclus dans la solution qui permet d'aller au-delà.<sup>945</sup> »

L'écriture de Joyce lui a permis de suppléer à la carence de la signification phallique et du Nom-du-Père dont la fonction est de joindre la parole et le réel. Le sinthome de Joyce, son écriture lui permet un raboutage de l'ego instaurant un nouage de la structure certes, non-borroméen mais un nouage cependant qui produit une suppléance. Il en résulte que Joyce ne présente pas de symptômes psychotiques manifestes s'orientant même de son sinthome dans l'existence pour tenter de se faire un nom. Joyce, par l'écriture, trouve à faire de son œuvre objet d'échange en souhaitant donner du mal aux universitaires pendant trois générations. Son objet est cessible en devenant objet de transmission. Avec les *Épiphanies*, Joyce permet la production d'une connexion immédiate entre le symbolique et le réel. Il fait de sa langue un traité d'esthétique : il travaille le corps de la langue en s'inscrivant, par le vidage du sens, dans une énonciation.

<sup>943</sup> Maleval J.-C., *Éléments pour une appréhension de la psychose ordinaire*, Séminaire de la découverte freudienne, 18-19 janvier 2003.

<sup>944</sup> Miller J.-A., *Pièces détachées*, *op.cit.*, cours du 15 octobre 2004.

<sup>945</sup> Menard A., *Bulletin de la Cause freudienne Aix-Marseille*, novembre 1994, p. 7.

« L'épiphanie est ce qui fait que, grâce à la faute, inconscient et réel se nouent.<sup>946</sup> » *Finnegans Wake* est l'association d'onomatopées. Joyce parle, il fait entendre sa voix. C'est du côté de la voix, de la modulation comme forme d'extraction de l'objet. En se situant dans le registre de la langue et de l'objet, Joyce fait de son art un sinthome. Joyce a su faire de son symptôme « l'escabeau de son art, » un objet d'art élevé, par le biais de cet escabeau, à la dignité de la Chose. L'art permettrait de déjouer ce qui s'impose du symptôme, « à savoir la vérité.<sup>947</sup> » Nommé à la fin de l'enseignement lacanien, S.K. beau, l'artiste dénoue et renoue l'image pour en faire un traitement : la sublimation. N'est pas Joyce qui veut, la logique est tout autre chez Schumann qui s'efforce d'extraire cet objet voix, toujours en trop.

#### IV. Usages de l'écriture et de la composition

##### 1. Les différentes fonctions de l'écriture

###### a. Le journal intime

Le 1<sup>er</sup> janvier 1827, à 17 ans, Robert Schumann commence à rédiger son journal intime. Il s'inscrit là dans une vieille tradition, chère aux artistes et écrivains allemands. Le Luthéranisme encourageait cet usage, favorable à l'examen de conscience, quand seul face à Dieu l'homme s'interroge sur ses mérites et ses démérites. Le journal évolue vers une forme autobiographique plus ou moins romancées au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Alors que la rédaction d'un journal intime devient une norme, elle n'est pourtant pas une loi. La loi symbolique ne recouvre pas le champ des normes. Celles-ci sont saisies par le sujet pour nouer la civilisation et la façon dont se vit la pulsion. Schumann se saisit de cet usage, là où un désordre apparaît. Ce que Lacan appelle en 1959 « un désordre provoqué au joint le plus intime du sentiment de la vie chez le sujet. [...] Le désordre comme ce qui vient à la place de la signification phallique.<sup>948</sup> » Cette expression appartient au Lacan classique, celui liant le signifiant au signifié grâce au Nom-du-Père, et annonce aussi les développements ultérieurs de son enseignement.

Le sentiment de la vie est la façon singulière par laquelle le sujet donne sens aux choses, à son monde et à sa vie. Cette imaginarisation de ses conditions d'existence dépend d'un fantasme chez le sujet névrosé pour qui l'effet du signifiant comme une demande de l'Autre se fait se dérober. Alors qu'un effet de la forclusion du signifiant paternel conduit « le sujet psychotique

---

<sup>946</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, op.cit., p. 154.

<sup>947</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, op.cit., p. 22.

<sup>948</sup> Lacan J., *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, op.cit., p. 558.

à se considérer déjà livré à la jouissance de l'Autre.<sup>949</sup> » Ce sentiment n'a rien de paisible d'être affecté d'un certain désordre. En se distinguant du trouble qui se réfère à une perturbation dans un milieu déjà organisé qu'il ne détruit pas, le désordre est plus radical d'évoquer l'absence d'ordre. Le trouble est donc dans l'ordre, alors que le désordre signe son absence, son impossibilité ; le premier est un phénomène imaginaire vu depuis le symbolique, le second toucherait plutôt au réel. C'est donc à ce réel que Schumann se confronte et l'écriture lui permet de réordonner son monde. Le journal lui permet « d'y voir clair. » Il y fait écrit-il « le point entre le passé, le présent et l'avenir. » L'écriture permet à Schumann de se donner des repères temporels et matériels : argent dépensés, nombre de cigares fumés. Il permet également de localiser en un endroit ses pensées qui le submergent particulièrement lorsqu'il voyage.

Pour le psychiatre, cette nécessité d'écrire relève :

« de conduites à forte composante obsessionnelle. Comment ne pas évoquer l'esprit méthodique et l'organisation stricte de son emploi du temps qu'il cultiva, poussés parfois à l'extrême, jusqu'à la fin de sa vie ? Cette méticulosité s'est infiltrée dans bien d'autres secteurs de son activité, et en premier lieu dans cette propension à tenir un journal au jour le jour, journal sur lequel il note la moindre dépense, le moindre évènement de sa vie.<sup>950</sup> »

Cette organisation que le sujet obsessionnel s'impose pour ne pas laisser de place à l'inattendu et la surprise ne concerne pas Schumann. D'écrire ce qui a été consommé, l'objet de jouissance comme ses cigares révèle son incapacité à symboliser la perte. Aussi, ces notes permettent le découpage de la langue, une ponctuation symbolique et posent des limites protectrices à l'existence.

Dans le petit musée du souvenir dans sa maison natale de Zwickau sont présents ces carnets de voyage, scrupuleusement rédigés, de 1828 à 1853 ainsi que les courriers qu'il recevait qui ont été rangés, classés et reliés en volumes. Y figurent également d'autres cahiers souvent difficiles à déchiffrer, que Robert Schumann portait toujours dans la poche de son habit et sur lesquelles il griffonnait ce qu'il lui passait par la tête. Ces documents-là sont souvent illisibles, alors que ses lettres, sont au contraire écrites avec soin. Tel un mélancolique scrupuleux, R. Schumann a gardé une copie de toutes les lettres qu'il a adressées, elles ont été classées méthodiquement dans des dossiers et bien conservées. Après sa mort, plus de quatre mille six cent brouillons de lettre ont été retrouvés.

---

<sup>949</sup> Lacan J., *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*, op.cit., p. 826.

<sup>950</sup> André P., op.cit., p. 131.

Notons que pendant les périodes d'effondrement, l'écriture se dérègle et se déforme. Kreuzberg de lui faire remarquer : « Est-il possible qu'un être aussi magnifique que vous, ait une écriture aussi misérable ?<sup>951</sup> » La psychologue a son interprétation :

« Son indéchiffrable calligraphie est révélatrice d'un meurtre apparent de l'écriture qui soutient une parole dans nous verrons qu'elle ne tarde pas à se taire. L'écriture n'étant selon les propres termes de Schumann ce 23 avril 1832 n'est que pure délectation de soi ayant que valeur d'intimité narcissique, repli par lequel Schumann passera, pourtant, avant une ultime ouverture à cet Autre fantasmé et retrouvé dans la mort : « Maintenant si je me pose la question pourquoi cette lettre a-t-elle été écrite il me faudra répondre pour ma propre satisfaction ne serait-ce pas de l'égoïsme ! » Donc Schumann s'est d'abord appliqué à s'approprier l'écriture du langage verbal à l'occasion d'une activité onanique culpabilisante en ce que sa finalité est orgueilleuse : briller, et onaniste pour soi, par soi.<sup>952</sup> »

La satisfaction de la pulsion n'étant pas que sexuelle, cette interprétation reste quelque peu douteuse. La quantité de lettres et de brouillons laisse penser que cette satisfaction, loin d'être orgueilleuse, désigne la présence de l'objet *a* dans « la poche » et qu'il ne pouvait s'en séparer si facilement. Aussi l'association des mots entre eux n'est pas toujours une évidence, savoir le faire peut avoir des conséquences subjectives heureuses. Nous n'allons pas nommer Schumann d'entasseur pathologique, nous ne savons pas s'il conservait des déchets ni s'il collectionnait d'autres objets inutiles ni s'il délaissait son hygiène corporelle.

En 1843, Robert Schumann écrit : « Le Journal devient pour moi écœurant ; je ne le poursuivrais pas si je ne m'y étais engagé par un serment que je me suis fait au début... Qu'est-ce donc un journal ? Qu'est-ce de plus qu'un impuissant miroir de vanité ?<sup>953</sup> » Étymologiquement, vanité vient du latin *vanitas* qui signifie « *une satisfaction de soi-même avec un sentiment d'orgueil* » dans un premier sens, ce que laisse entendre Schumann. Mais une deuxième définition existe : la vanité a « *le caractère de ce qui est vain, futile et vide de sens.*<sup>954</sup> » Relever cette définition peut également argumenter l'énoncé de Schumann : l'impératif surmoïque se fait entendre, l'écriture ne vient plus border le réel et la jouissance se délocalise : « J'éprouve chaque jour de folles démangeaisons en cent endroits différents ; souffrance mystérieuse qui échappe au médecin dès qu'il croit arriver à la saisir. Des trompettes sonnent violemment dans ma tête.<sup>955</sup> » Pour P. André, « ces symptômes marquent l'inexorable progression d'une maladie organique. Le psychisme lui-même, dérouté malgré les multiples

---

<sup>951</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 259.

<sup>952</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 28.

<sup>953</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, *op.cit.*, p. 2.

<sup>954</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanite/C3%A9/81048>.

<sup>955</sup> Cremieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann*, *op.cit.*, p. 141.

expériences passées en matière de crises, ne parvient pas à les cerner ou à les moduler.<sup>956</sup> » En effet, le psychisme ne se maîtrise pas par la conscience. La pulsion, la jouissance dépasse le compositeur mélancolique qui s'effondre devant l'imprévu : « Je ne retrouve toujours pas entièrement mes forces ! le moindre dérangement dans ma vie ordinaire me met hors de moi et me cause un ébranlement maladif. [...] Je dois me tenir à l'écart de tout ce qui est gaîté et joie.<sup>957</sup> » Notons que cette année-là, Frederiech Wieck qui n'a pas répondu à deux lettres de sa fille au cours des sept années passées, il écrit soudainement en janvier une lettre à sa fille l'informant qu'il souhaite l'entendre jouer et qu'il va faire le déplacement à Leipzig. Quelques jours plus tard, il adresse également une lettre à Schumann :

« Cher Schumann,

Tempore mutantur et nos mutamur in eis.

Il est impossible que nous ne nous rapprochions l'un de l'autre, aussi bien à l'égard du monde que pour Clara. Vous êtes père de famille aussi à l'heure qu'il est : pas d'explications inutiles. Au point de vue de l'art, nous nous sommes toujours entendus, puisque j'ai été votre maître. Étant donné la carrière que vous faites actuellement, j'ai décidé de vous demander de venir ici. Je n'ai pas besoin de vous assurer de l'intérêt sincère que je prends à vos efforts et à votre talent. Je serais très heureux de vous revoir à Dresde.

Votre père. F. R. Wieck.<sup>958</sup> »

Comment Schumann a-t-il reçu ces mots si contrastant avec ceux prononcés au moment du mariage d'avec sa fille ? Le retour de Wieck a-t-il encore un effet persécuteur ?

#### b. Le journal conjugal : écrire ce qui ne peut pas se dire

Lacan met en évidence et utilise le terme de rencontre dans la relation amoureuse, c'est dans la mesure où nulle part il n'y a de rapport sexuel. La rencontre se fait sur le mode de la contingence et elle comporte un réel. D'inclure le réel, cela engage la réflexion qu'il y a quelque chose qui tombe sur le sujet, quelque chose qui est imprévisible et inattendu. La rencontre confronte le sujet au désir de l'Autre et peut avoir ainsi l'incidence d'un traumatisme. L'évènement de la rencontre met en jeu le rapport à la langue parlée et le mode de dire singulier.

« Tout amour ne se supporte d'un certain rapport entre deux savoirs inconscients.<sup>959</sup> » Si ce rapport est inconscient, il est alors insu ; le savoir, la condition de la rencontre est alors que le sujet ne sait pas. L'Autre est barré par le manque à savoir et l'absence de garantie.

---

<sup>956</sup> André P., *op.cit.*, p. 145.

<sup>957</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 143.

<sup>958</sup> Schumann R. et C., *Les lettres d'amour*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>959</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, *op.cit.*, p. 131.

La correspondance entre Robert Schumann et Clara Wieck commence en 1830, en même temps qu'il débute l'apprentissage musical chez Wieck. Elle dure jusqu'en 1840. Parce que l'écriture est une nécessité pour Schumann, leurs échanges épistolaires se poursuivent sous la forme du journal conjugal.

La Cour accorde le mariage entre Robert Schumann et Clara Wieck en dépit de la volonté du père de cette dernière. Le 12 septembre 1840, leur union est officialisée, le soir-même, le journal conjugal est mis en place. A-t-il la fonction de compenser ce manque de savoir et donner consistance à l'Autre ? A-t-il fonction d'écrire ce qui ne peut pas se dire ? Schumann ne veut pas laisser le hasard s'immiscer dans sa relation avec sa femme. C'est pourquoi il exige la tenue d'un journal conjugal :

« Ce cahier commencé en ce jour prend une intime signification ; il doit être le récit quotidien de tout ce qui nous arrivera, dans notre foyer et dans notre vie conjugale. [...] Tous les huit jours, nous échangerons de l'un à l'autre la direction du secrétariat ; tous les dimanches de bonne heure (pour le café si possible), se fera la transmission du journal à laquelle il ne sera nullement défendu de joindre un baiser. <sup>960</sup> »

Ces récits viennent suppléer à la faille inhérente de ce qui n'arrive pas à se dire :

« Nos souhaits, nos espoirs y seront notés ; de même dans ce petit cahier, prendront place les prières que nous nous adresserons l'un à l'autre, lorsque les mots seront révélés impuissants à les bien exprimer ; il sera l'intermédiaire de nos réconciliations quand quelque chose nous aura séparés ; en un mot, il sera un bon, un véritable ami, à qui nous dirons tout, à qui nous ouvrirons nos cœurs. <sup>961</sup> »

L'exigence surmoïque de Schumann se présente dans ce journal :

« Une page par semaine, ce sera un minimum : qui ne respectera pas cette règle sera passible d'une amende, que nous aurons à déterminer. Mais celui qui durant une semaine entière se sera permis de ne rien noter du tout, sera passible d'un châtimement autrement exemplaire ; mais cette hypothèse est peu vraisemblable, si l'on tient compte de notre réciproque estime et de notre sens du devoir. <sup>962</sup> »

Dans ce journal, devra être annotée la critique de leurs activités artistiques à partir de l'analyse des caractères sans exclure les anecdotes ni les détails humoristiques. Devront être consignés enfin avec franchise les joies et les peines de la vie conjugale pour une joie dans l'avenir. Ce journal, « comme un talisman » doit contenir « tout le bonheur de cette vie : Travail, Économie, Fidélité. <sup>963</sup> » Par la rédaction de ce journal, qui apparaît nécessaire, Schumann tente d'écrire le rapport sexuel par la narration, en mettant du sens à ce qui se passe dans leur vie.

---

<sup>960</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 96.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 98.

« Peu d'évènements, plénitudes de bonheur... » Ainsi, commence la première semaine du 13 au 20 septembre 1840, écrite par Robert Schumann dans leur journal conjugal. Ils le tiendront pendant trois ans de 1840 à 1843. Les premières semaines du journal montrent qu'entre Clara et Robert Schumann, la communion est, malheureusement, parfaite dans l'amour, dans l'art, dans les aspirations des deux artistes qui se vouent une admiration réciproque.

Cependant, cette exigence ne tient pas. Lorsque Schumann est occupé à la composition, il n'écrit pas dans le journal. Ce qui mène le psychiatre à écarter le diagnostic uniquement de la névrose obsessionnelle : « par manque d'obsessions caractérisées, par l'absence de rites obsessionnels et de l'épuisement psychique qu'ils occasionnent.<sup>964</sup> » Avec Lacan, nous lisons que le mariage vient faire effraction symbolique pour Schumann et les signes mélancoliques se font jour. Sa femme remarque le 20 septembre 1840 : « Robert ne se sentait pas bien et cela me rendant soucieuse. » Un mois plus tard, le 26 octobre 1840 : « Robert se croit dans l'incapacité de composer en ce moment ; il est tout mélancolique, et cela ne laisse pas de me peiner énormément.<sup>965</sup> » Ces quelques semaines sont passagères, la composition l'anime de nouveau ensuite.

La rédaction de ce journal, descriptif, factuel, à deux semble moins angoissante pour Schumann que son journal intime où l'introspection le conduit dans l'infini de ses pensées, dans le miroir parfois effrayant. L'adresse et l'alternance de la rédaction avec sa femme à un effet d'allègement du surmoi. Il s'autorise à composer parfois au lieu d'écrire, sa femme s'en charge.

### c. Être directeur de « La nouvelle revue musicale »

Quelques mois après la tentative de défenestration, remercié par G.W. Finck, le directeur de la revue générale de la musique pour y avoir salué en termes trop élogieux « *la Fantaisie sur Don Juan opus 2* » de Chopin, Robert Schumann s'engage contre ceux qu'il nomme « les philistins de l'art, » entendons les bourgeois. Schumann « se plonge alors dans une activité bien insérée dans le tissu social<sup>966</sup> » : il crée une revue musicale la *Neue Zeitschrift für Music* dont le premier numéro paraît le 3 avril 1834 et qui paraîtra deux fois par semaines. Selon Schumann, « elle attaquera sans pitié tous les vices de notre époque, et l'honneur des droits poétiques dont elle est le champion.<sup>967</sup> » Encouragé par Knorr, pianiste, Lyser, peintre, Hofmeister, éditeur,

---

<sup>964</sup> André P., *op.cit.*, p. 135.

<sup>965</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 36.

<sup>966</sup> André P., *op.cit.*, p. 94.

<sup>967</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 204.

Ortlepp, poète, Schumann se lance dans cette bataille d'un nouveau « Sturm und Drang » musical.

Au milieu du XVIIIème siècle, un nouveau courant naît, le Sturm und Drang : « tempêtes et impétueux désirs » en réaction à l'Aufklärung. Cette expression vient du titre de la pièce de Friedrich Klinger dans laquelle s'exacerbent les passions. Le mouvement veut une révolte nationale du sentiment, de l'intériorité contre la superficialité abstraite des Lumières. A présent, il ne s'agit plus de voir mais de croire : croire au génie, à l'innocence, à l'amour, à la nature, en l'homme. Schiller (1759-1805) a été le promoteur de ce renouveau. Il resitue au héros sa grandeur, au romanesque sa sincérité passionnée.

Cette revue est pour Rémi Jacobs, musicologue, « un dérivatif du flot d'idées qui envahissent son imagination. Les critiques matérialisent sa revanche sur la fragilité et le morcellement de son moi.<sup>968</sup> » Cette indication nous fait écho avec la définition de la sublimation du séminaire *La relation d'objet*. Elle est « une opération de rabattement qu'il désigne comme un processus de moisation. » Ici, ce processus de moisation serait l'équivalent d'un idéal du moi qui donne une forme au narcissisme d'où Schumann peut se trouver aimable. A travers cet objet imaginaire, la revue est au cœur de l'opération en ce que, dans la sublimation, Lacan dit « il s'agit d'une certaine prise de position du sujet par rapport à la problématique de l'Autre » où le sujet « s'adresse et se commande à lui-même à partir de son autre imaginaire.<sup>969</sup> » Dans ces deux premières formules, la question porte sur le rapport entre l'imaginaire et le symbolique, l'objet  $i(a)$  est, soit un obstacle à la relation sublimée, soit ce par quoi la sublimation a lieu.

Celle-ci est fondée sur la fonction de l'objet imaginaire,  $i(a)$ , dans l'opération et dans son rapport avec les trois registres de la réalité humaine : le réel, le symbolique, l'imaginaire. Le symptôme analytique, qui cloche, renvoie à une fixation de la libido : sur un objet génital, sur telle zone du corps. Par opposition à cette fixation du symptôme, la libido dans la sublimation possède la propriété de pouvoir se déplacer facilement. Cette plasticité conditionne la possibilité de sublimation. Lacan s'appuie donc sur l'imaginaire et le corps dans l'élaboration des liens entre narcissisme et sublimation. Rappelons avec Freud, qui s'est intéressé au narcissisme dans le champ des psychoses, que « le narcissisme est le complément libidinal à l'égoïsme de la pulsion d'autoconservation.<sup>970</sup> »

---

<sup>968</sup> Schumann R., *Sur les musiciens, op.cit.*, p. 11.

<sup>969</sup> Lacan J., *Le Séminaire Livre IV, La relation d'objet, op.cit.*, p. 434.

<sup>970</sup> Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 81.

Dès 1825, à l'âge de 15 ans, Robert Schumann fonde une première société littéraire, la *Schülerverbindung*. Elle laisse entrevoir la future confrérie de David. Pour Schumann, le monde de l'art est divisé entre les Philistins et les Compagnons de David. Les Philistins sont inscrits comme les défenseurs de la virtuosité ou de l'art considéré comme décoratif. Schumann y inclut Rossini, Czerny, Meyerbeer, voici un extrait de ce qu'il écrit contre ce dernier : « Stupéfier ou chatouiller, telle est la plus chère devise de Meyerbeer, et il y réussit fort bien auprès de la canaille. Il est à la fois médité et creux, superficiel et profond. [...]»<sup>971</sup> » Ces-derniers représentent l'obscurantisme, le pédantisme et la médiocrité du goût : « celui qui n'ose s'attaquer à ce qui est mauvais sait mal défendre ce qui est beau »<sup>972</sup> » écrit Schumann.

En poursuivant avec Freud : « la libido retirée du monde a été apportée au moi, si bien qu'est apparue une attitude que nous pouvons nommer narcissisme. »<sup>973</sup> Il peut identifier l'Autre mauvais, persécuteur, le mettre à distance et localiser la jouissance qui envahit son corps. Cela est possible grâce aux Compagnons de David, la noble caste schumanienne : cette confrérie « était plus que secrète, n'ayant jamais existé que dans le cerveau de son fondateur. »<sup>974</sup> Les compagnons de David nommés Serpentinus, Juvenelis, Saint Diamond et autres encore sont mis en musique dans le *Carnaval opus 9*. Ils pourfendent les imposteurs de la revue générale de la musique qui détournent l'authenticité de l'art. Ils entendent conjointement restaurer l'autorité des grands maîtres du passé tels que Mozart et Beethoven. L'écriture de cette revue a fonction de suppléance, celle-ci permet une localisation de la jouissance via le processus d'écriture à savoir « l'implication d'une construction signifiante propre. »<sup>975</sup> Par un usage symbolique du nouage entre le signifiant et la jouissance, Schumann se dote d'un attribut phallique avec la revue. Schumann a l'idée de la valeur de ses textes. Il les a alors réunis à la fin de sa vie en un volume qui résume une décennie de l'histoire de la critique. Son dernier article intitulé *Chemins nouveaux* date de 1853, Schumann rédige l'éloge de celui qu'il considère comme son héritier, Johannes Brahms (1833-1897). Ce dernier apporte « la plus haute expression de l'époque et la perfection magistrale. » Cet éloge a cependant un effet de bascule subjective en lien avec l'ambiguïté de la relation narcissique pour Schumann.

Elle a été lue par Schoenberg, l'inventeur du dodécaphonisme. Il relate en 1931 : « À l'époque de Schumann, ce fut indéniablement une bonne chose que d'écrire dans ce sens. Car la seule façon de rendre les grandes idées accessibles à ses contemporains est de les présenter sous un

---

<sup>971</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 49.

<sup>972</sup> Schumann R., *Sur les musiciens*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>973</sup> Freud S., *op.cit.*, p. 83.

<sup>974</sup> Schumann R., *Ibid.*, p. 9.

<sup>975</sup> Maleval J.-C., *La forclusion du Nom-du-Père, le concept et sa clinique*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 269.

aspect piquant ; de susciter chez les gens certaines réactions qu'il eût peut-être mieux valu ne pas provoquer, d'user de tours de passe-passe pour dégager ces idées de toute association de caractère sévère.<sup>976</sup> » Schoenberg ajoute néanmoins que cette revue a causé le plus grand tort. Selon lui, Schumann généralise ses images et ses sentiments à propos de Bach ; or ceux-ci sont singulier à chaque musicien. Aussi, la nouvelle revue musicale de Schumann a donné lieu à une querelle divisant les musiciens allemands en deux camps. D'un côté, les tenants de la nouvelle musique allemande autour de Liszt et Wagner. D'un autre côté, les tenants de la traditions beethovénienne, regroupés autour de Schumann, de Joachim et de Brahms.

Avec le style syncopé, la brièveté du thème, l'intégration de la forme sonate au sein d'un quatuor, Schoenberg reprend ce que Schumann initie notamment dans les lieder. Ce-dernier compose avec l'idée que « Un accord=des époques. La tierce sert d'intermédiaire entre le passé et l'avenir, comme le présent » pourvu que « le génie triomphe.<sup>977</sup> »

#### d. Eusebius et Florestan ou nommer l'être

Pour écrire, Schumann se crée des personnages imaginaires, « tel un point de fixation imaginaire qui satisfait une pulsion<sup>978</sup> » pour localiser sa jouissance qu'il peut fonctionner pour produire une sorte d'auto-nomination : « Il faut maintenant que l'homme véritable, caché jusqu'ici, entre en scène et montre ce qu'il est.<sup>979</sup> » Ainsi s'exprime le jeune Schumann âgé de dix-sept ans. Pour « montrer ce qu'il est, » Schumann doit en passer par une image. Dès 1827, 17 ans, Robert Schumann se donne un premier pseudonyme : Robert de la Mulde, nom de la rivière dans laquelle sa sœur s'est suicidée. A Fleschig, il écrit le 1<sup>er</sup> décembre 1827 : « Urban et moi, nous nous sommes donné des surnoms : je m'appelle Faust ou Fust, bien que je ne souhaite être ni l'un ni l'autre. » « La page précédente de cette lettre est la moitié de la tête de Janus ; et il en est ainsi de toutes mes lettres ; une moitié, comme une des faces de Janus, regarde dans l'avenir l'autre regarde dans le passé. [...] Nous pourrions comme Beaumont et Fletcher, travailler ensemble ; je pousserais les soupirs et toi, tu sourirais.<sup>980</sup> » adresse-t-il à sa mère le 17 mars 1838.

Il se saisit de la lecture de Jean-Paul, lui emprunte les personnages doubles. Les frères Harnish sous la plume de Richter sont le Walt et le Vult, ils deviennent respectivement Eusebius et

---

<sup>976</sup> Schoenberg A., *Le style et l'idée*, Éditions Buchet/Chastel, 3<sup>ème</sup> édition, 2011, p. 371.

<sup>977</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, *op.cit.*, p. 14-15.

<sup>978</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 135.

<sup>979</sup> Blondet S., *op.cit.*, p. 7.

<sup>980</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 181.

Florestan pour Schumann. Il crée d'abord Raro le 8 juin 1831, jour de son anniversaire, le 15 juin 1831, Florestan naît, puis le 1<sup>er</sup> juillet Eusebius. Florestan est aussi un hommage à Beethoven, il signe la critique de l'ouverture de *Fidelio*.

« Pour exposer tour à tour des points de vue divers sur les questions d'art, il ne me sembla pas mauvais d'inventer des caractères d'artistes en opposition les uns aux autres.<sup>981</sup> » Cette façon de faire de lui permet de ne pas dire « je » : il s'incarne dans un couple dont l'un serait le calque de l'autre :

« Le Walt de Jean-Paul devient Eusebius, le nostalgique, le tendre, prêt à accueillir affectueusement les êtres et les choses. Et le Vult, Florestan, à l'inverse, s'affirme par son caractère fougueux, passionné, toujours en fermentation et en vibration, aussi prompt à signifier le héros de la musique qu'à invectiver contre les philistins incapables de comprendre la noblesse de l'art.<sup>982</sup> » « Florestan et Eusebius sont ma double nature, et Raro l'entité en qui j'aimerais les voir fusionner<sup>983</sup> » écrit-il.

Sous les traits de Raro se devine le professeur Wieck. Raro est une condensation de RA de Clara, sa femme est Ro, de Robert ; Raro c'est ClaRARObert. Nous pouvons entendre ce Raro est « un trait d'union<sup>984</sup> » telle une nomination symbolique en prenant en compte la fonction de l'imaginaire par le corps là où Schumann cherche à chiffrer une part énigmatique de son être. Schumann cherche une stabilisation par une création signifiante métaphorique. Transparaît une intuition de ce qui fait défaut pour le sujet psychotique dans le symbolique, à savoir un signifiant qui permet de rendre supportable l'incomplétude de l'Autre. Le sujet a un corps, il n'est pas son corps. Il a à inventer sa manière de faire avec en étant décerné par le langage.

Le 7 décembre 1831, Schumann publie sa première critique sur les *Variations op. 2* de Chopin, parue dans *l'Allgemeine musikalische Zeitung* en présentant ses compagnons :

« Il n'y a pas si longtemps, Eusebius franchissait tranquillement la porte. Tu connais ses traits pâles et ce sourire ironique avec lesquels il essaie d'éveiller la curiosité. J'étais assis au piano avec Florestan. Florestan, comme tu le sais, est l'un de ses rares individus musiciens qui semble avoir compris longtemps par avance tout ce qui est tourné vers l'avenir, nouveau ou inhabituel. Ce qui est extraordinaire ne lui paraît tel que pendant un moment ; il saisit aussitôt l'inconnu. Eusebius, en revanche, enthousiaste mais calme, cueille ses fleurs une à une ; il comprend avec plus de difficulté mais plus sûrement ; il est moins souvent ravi, mais son plaisir dure plus longtemps. Il étudie avec plus de rigueur, et son jeu au piano est plus intellectuel, plus doux, techniquement plus parfait que celui de Florestan.<sup>985</sup> »

---

<sup>981</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 46.

<sup>982</sup> Basch V., *La vie douloureuse de Schumann*, Paris, Félix Alcan, 1928, p.

<sup>983</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, *op.cit.*, Préface, 2009, p. V.

<sup>984</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 170.

<sup>985</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 183.

Selon P. André :

« Ces personnages sont représentatifs des oppositions et tensions entre les deux parents- [...] - que pour en retenir qu'il a vraisemblablement existé un conflit d'identification difficile à résoudre chez Schumann. S'identifier, c'est vouloir prendre à l'intérieur de soi tout ou partie de celui qu'on aime et Schumann n'aurait peut-être pas su réellement mesurer la différence d'affection qu'il éprouvait envers ses deux parents.<sup>986</sup> »

Sans identification au trait unaire, Schumann s'attribue pour y suppléer, des prénoms différents en quête d'un signifiant qui viendrait le nommer et unifier le corps et l'être. Or, la singularité du nom propre ne lui permet pas de tempérer l'injonction surmoïque, il adresse ces quelques mots à Clara, le 10 juillet 1834 : « Si Florestan ne faisait pas tout le contraire d'autrui, si Eusebius buvait moins de bière bavaroise, si certain Bündler ne restait pas à son poste, alors que tous les autres sont partis, etc., je serais précisément ce que je ne suis pas.<sup>987</sup> »

En 1838, Schumann s'adresse à Clara :

« Si Florestan se fâche,  
Blottis-toi contre Eusebius,  
Florestan le sauvage,  
Eusebius le tendre,  
Larmes et flammes,  
Prends-les ensemble  
En moi, toutes deux,  
Douleur et joie !  
Florestan est sans doute jaloux,  
Mais plein de fois est Eusebius.  
A qui préfères-tu donner le baiser nuptial ?  
A celui qui est le plus fidèle à toi et à lui-même.<sup>988</sup> »

La *Sonate en fa dièse mineur op. 11*, apparaît nommée en 1835 *Pianoforte -sonate par Eusebius et Florestan*, est dédiée à Clara. Les *Davidsbündlertänze op. 6* sont des danses « dédiées à Walther von Goethe par Florestan et Eusebius » ; les *Études symphoniques op. 13* et le *Carnaval op. 9* sont également signés de la main de ses personnages. Initialement, ce-dernier était intitulé *Carnaval, farces sur quatre notes pour pianoforte de Florestan*. Wasielewski l'appelait « un jeu de cache-cache fantastique.<sup>989</sup> »

---

<sup>986</sup> André P., *op.cit.*, p. 173.

<sup>987</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 184.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>989</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 42.

L'invention de Eusebius et Florestan pour Schumann serait un symptôme écriture qui lui permet de faire avec la jouissance du corps et lui donner une consistance là où Schumann note : « Je ne suis qu'un songe.<sup>990</sup> » La création lui permet de viser autre chose qu'une jouissance pure, lui permet d'écrire un bout de jouissance, de tempérer les effets de la manie.

#### e. Les pères imaginaires

Les tentatives d'enseignement auprès des professeurs de piano restent en partie vaines. En autodidacte, Schumann est en quête de pères artistiques ayant fonction de père pacifiant. Parce que la fonction du père n'est pas inscrite pour Schumann, à la recherche d'un guide, il fait appel à une image de la fonction paternelle : « C'est une image dont la fonction de modèle, d'aliénation spéculaire, donne tout de même au sujet un point d'accrochage, et lui permet de s'appréhender sur le plan imaginaire.<sup>991</sup> » Cette recherche de points d'accrochage étonne Rémy Stricker : « Je comprends bien que Schumann a souffert longtemps, peut-être toujours, d'avoir trop jeune perdu son père. Je m'explique moins qu'il lui ait sans cesse cherché des substituts plus ou moins symboliques avec lesquels il entre aussitôt en conflit. [...] Cette image paternelle est si troublée pour lui, que lorsqu'elle s'incarne dans le vieux mythe rhénan elle prend une figure terriblement menaçante.<sup>992</sup> » En effet, parce que le symbolique prend parfois la valeur de réel, il est de l'ordre de la nécessité de trouver un appui, pour Schumann, imaginaire donc plus fragile.

#### *Jean-Paul Richter*

Jean-Paul a fait office de père imaginaire pour Robert Schumann. Il n'a probablement pas du échapper à Schumann lorsqu'il fait le choix de la musique, que pour Jean-Paul les rapports de la musique sont étroits avec ceux de la nature et la musique supplée à l'impuissance du langage. Dans la lecture de Jean-Paul, Schumann cherche « non un apaisement, mais un complaisant écho à ses tourments. Il est son maître à penser, son modèle littéraire.<sup>993</sup> » C'est donc non sans une certaine jouissance que Schumann s'adonne à ces lectures jean pauliennes à la recherche de son monde idéal. Dans son journal, il note « Jean-Paul, il m'a presque rendu fou : mais toujours l'arc-en-ciel de la paix plane au-dessus des larmes et le cœur se sent singulièrement élevé et doucement régénéré<sup>994</sup> » dans une lettre à son ami Gilbert Rosen.

---

<sup>990</sup> Ibid., p. 42.

<sup>991</sup> Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, op.cit., p. 230.

<sup>992</sup> Stricker R., op.cit., p. 116.

<sup>993</sup> François-Sappey B., op.cit., p. 17.

<sup>994</sup> Schumann R.et C., *Journal intime*, op.cit., p. 43.

Schumann montre par lui-même son ambivalence, « si l'humanité entière lisait Jean-Paul, elle deviendrait meilleure, tout en se trouvant plus malheureuse.<sup>995</sup> » En effet, sans le semblant, l'œuvre de Jean Paul comporte de nombreux aspects parfois contradictoires, sans la métaphore, le sens se dérobe dans la métonymie. Jean-Paul, à l'instar de Schumann, est considéré comme « un auteur fécond, parfois étincelant, souvent confus.<sup>996</sup> »

### *Jean-Sébastien Bach*

Jean-Sébastien Bach, né le 21 mars 1685, mort le 28 juillet 1750 est un claveciniste, violoniste et organiste allemand. Il est aussi un compositeur de l'époque baroque dont il symbolise et personnifie l'apogée. Il a eu une influence majeure et durable dans le développement de la musique occidentale ; de grands compositeurs, tels que Mozart et Beethoven, reconnurent en lui un maître du contrepoint insurpassable. Il fut un musicien complet qui maîtrisait la facture des instruments tout autant que la technique instrumentale, la composition comme l'improvisation, la pédagogie comme la gestion d'une institution musicale. Localement connu de son vivant comme organiste et improvisateur, sa musique fut toutefois vite oubliée après son décès, car passée de mode. Son œuvre, à de rares exceptions près, manuscrite et jamais publiée, dispersée et en partie perdue, fut redécouverte et étudiée par les romantiques. Notamment Robert Schumann qui s'est tourné vers ce Dieu et son enseignement : « Bach est un demi-dieu de l'art, la source originelle de toute musique.<sup>997</sup> »

Là où Schumann a des difficultés pour achever ses œuvres, il contourne la théorie et les règles imposées par Wieck afin de se laisser nourrir de l'œuvre de Bach. Et pourtant, que de rigueur dans cette écriture, et Schumann l'a bien noté dans l'extrait d'une lettre adressée à Kuntz le 27 juillet 1832 : « le clavecin bien tempéré de J-S Bach est, en outre, ma grammaire - c'est d'ailleurs la meilleure - j'ai étudié à fond la fugue dans toutes ses parties, le profit qu'on retire de ce travail est considérable.<sup>998</sup> » Schumann travaille sans modération et avec ambition, il n'aura de cesse de se battre avec un double mouvement d'acceptation et de rejet des normes et des limites de l'écriture musicale. Ce double mouvement n'a pas cessé de s'écrire : il est nécessaire pour Schumann. Il a toujours eu une attitude ambivalente, cédant tantôt à une tendance, tantôt à l'autre, face aux règles. Schumann livre dans son journal : « [...] c'est de plus, une étude morale et fortifiante sur l'humanité car Bach fut un homme. On ne trouve en lui rien d'inachevé ni de malsain : son œuvre est écrite pour l'éternité.<sup>999</sup> » Nous accordons avec

---

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>996</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 9.

<sup>997</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 155.

<sup>998</sup> Cremieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann, 1827-1840*, Librairie Fischbacher, 1909, p. 172.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 172.

André que le classicisme rigoureux de Bach atténuait l'anxiété de Schumann, tel un copiage d'un idéal. Néanmoins, nous n'allons pas jusqu'à affirmer que celui-ci relevait de « cette volonté d'ordonner, de structurer là où l'inspiration fiévreuse porterait naturellement à confusion<sup>1000</sup>. » Il n'y a pas de psychologie humaine naturelle, « elle est tout ce qu'il y a de plus antinaturelle.<sup>1001</sup> »

Schumann écrit : « Ne connaissez-vous pas Jean-Paul, notre grand écrivain ? J'ai appris de lui plus de contrepoint qu'avec mon professeur de musique [Dorn].<sup>1002</sup> » Associant la musique au texte, les pensées musicales viennent spontanément par le contrepoint :

« Une chose m'est propre et tient du miracle : presque chaque idée musicale qui me vient porte en elle les caractéristiques de multiples combinaisons contrapuntiques, sans que j'aie le moins du monde pensé à créer des thèmes qui se prêteraient d'une façon ou d'une autre au style fugué. Cela se fait de soi-même, involontairement, sans réflexion, c'est d'une simplicité naturelle.<sup>1003</sup> »

Le contrepoint est une technique de composition suivant laquelle sont développées plusieurs lignes mélodiques simultanément. Stricker le définit comme « une des formes les plus évidentes du dédoublement sonore, il est l'imitation d'une voix par une autre.<sup>1004</sup> » Le jeune Schumann se débrouille donc avec cette forme où il met au travail le double : « Quand on pense à la musique elle-même, alors viennent des contrepoints aisés et des fugues.<sup>1005</sup> » Encouragé par le succès des *Papillons* op. 2, Schumann leur fait suivre en 1832 les *Intermezzi* op.4, qu'il intitule aussi *Längere Papillons, Les papillons prolongés*. Précisons le terme Intermezzo comme désignant une composition, apparu au 19<sup>ème</sup> siècle parmi d'autres dénominations musicales : impromptu, nocturne, rhapsodie. Il serait apparu pour la première fois sous la plume de Schumann qui l'utilise aussi comme intermède ou interlude notamment dans le mouvement lent du *Concerto pour piano* op.54.

Dans un style proche de l'improvisation, Schumann indique précisément son souhait de jeu pour les Intermezzi laissant poindre les excès de la manie : « Nombreuses idées au piano, mais sans capacités de combinaisons - les Intermezzi doivent donner quelque chose de bien ; chaque note doit être soigneusement soupesée.<sup>1006</sup> » Dans les numéros 1 et 5, Schumann donne tout son éclat au contrepoint sur le modèle de Bach et y met de son cœur, de son corps jouissant : « Je

---

<sup>1000</sup> André P., *Ibid.*, p. 257.

<sup>1001</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *op.cit.*, p. 16.

<sup>1002</sup> André P., *Ibid.*, p. 241.

<sup>1003</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 114.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1005</sup> *Ibidem*.

<sup>1006</sup> Hertrich Ernst, *Intermezzi* Opus 4, Édition G. Henle Verlag, Préface Automne 2006.

porte en moi l'idée vivante de chacun des Intermezzi ; il ne manque plus que quelques petites touches.<sup>1007</sup> » Lorsqu'ils sont terminés à peine trois mois après, il note le 13 juillet :

« Mon heureuse joie de vivre et le sentiment que j'ai de moi dispose de peu de mots. [...] Je ressens une émotion en moi qui est peut-être vertu. Mais tout mon cœur est en toi cher cinquième Intermezzo, conçu avec un amour tellement indicible. [Et le 22 juillet, il précise] Les Intermezzi entièrement terminés, modifiés et remis à Hecker [copiste à Leipzig.]<sup>1008</sup> »

A partir de 1845, comme il la nommait, « la cure de contrepoint », Schumann se consacre à l'exercice de cette forme d'écriture érigée par Bach. Sera retrouvée une soixantaine esquisses de fugues où sont superposées des lignes mélodiques distinctes. Hormis les *Fugues op. 60*, elles ne seront pas publiées. « Pas une de mes compositions, aucune qui ne m'ait donné autant de travail et si longtemps, afin qu'elle ne soit pas si indigne du grand nom qu'elle porte. Peut-être survivront-elles plus longtemps que mes autres œuvres ?<sup>1009</sup> »

Là où nous lisons un traitement du réel et un bordage du vide par l'acte d'écrire, André leur donne « un rôle défensif. Au-delà du renforcement narcissique par une identification à l'autre Dieu de la musique, elles peuvent être considérées comme une mise en mouvement, une tentative de reconstruction des pures fonctions intellectuelles amoindries par la démence.<sup>1010</sup> »

Aussi par rapport à Mendelssohn, Schumann écrit par identification : « Le musicien vivant qui a le plus de lucidité, son opinion est celle qui a le plus d'importance à mes yeux. Il est une cime élevée vers laquelle j'aspire, il est un véritable dieu.<sup>1011</sup> »

Schumann situe ces musiciens en place d'Autre divin ayant le savoir sur la musique et plus largement sur leur être, à laquelle lui-même aspire par identification.

### *Hoffmann*

Hoffmann est un des artistes auquel s'identifiait aussi Schumann. Il était poète, musicien, directeur de théâtre, chef d'orchestre, compositeur et critique musical. A travers son œuvre littéraire, il est un maître inégalé de l'étrange inquiétant dans la création littéraire selon Freud. *Les élixirs du diable* est un roman qui laisse le lecteur dans la confusion jusqu'à la fin. Freud explique qu'il s'agit du motif du double qui provoque l'*unheimliche*, l'inquiétante étrangeté. Les personnages ont une apparence semblable, ils sont tenus pour identiques, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre. De cette façon, nous ne savons

---

<sup>1007</sup> *Ibidem.*

<sup>1008</sup> *Ibidem.*

<sup>1009</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 115.

<sup>1010</sup> André P., *op.cit.*, p. 266.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 157.

plus à quoi nous en tenir quant à la place du moi propre et à celle du moi étranger. Y aurait-il dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi ou retour du même ? Freud ajoute dans son texte intitulé *La tête de Méduse*, « primitivement, le double était une assurance contre la destruction du moi [...] mais d'un gage de survie il est devenu un étrangement inquiétant avant-coureur de la mort.<sup>1012</sup> »

En 1838, Schumann compose les *Kreisleriana* qu'il dédie à son ami F. Chopin. Kreisler est un personnage créé par Hoffmann, il est un maître de chapelle étrange, emporté et spirituel. Ces pièces pour piano sont l'expression d'une âme divisée, tourmentée. Schumann met en musique la vie intérieure d'un musicien halluciné dont la fin présage étrangement la sienne. Le double imaginaire devient une image de terreur sans l'identification au trait unaire, elle se fait à l'objet, ici, par la voix, dans sa dimension réelle. Il écrit à Clara, encore éloignée de lui à cette période, le 14 avril 1838 :

« Il faut que je te raconte un de mes rêves de l'autre nuit. Je m'éveillais et ne pouvais plus me rendormir ; et alors je m'identifiais de plus en plus profondément à toi, à tes rêves, à ton âme, tant que je criai soudain avec force, du plus profond de moi-même "Clara, je t'appelle !" et alors j'entendis comme à côté de moi, cruellement : "Mais Robert, je suis près de toi !" Une sorte d'horreur me submergea, comme si les esprits se rencontraient sur la grande lande. Je ne t'appellerai plus ainsi, cela m'a trop affecté.<sup>1013</sup> »

## 2. Composer pour le piano : se faire un corps

Avoir un corps n'est pas une évidence pour l'homme qui est divisé par le signifiant : « il est fait du manque-à-être. Ce manque-à-être comme effet du signifiant divise son être et son corps, réduisant ce dernier au statut de l'avoir.<sup>1014</sup> » Des événements comme faits de discours laissent des traces sur le corps pulsionnel. Nous entendons dans les écrits de Schumann la singularité de ce rapport au corps qui le dérange et l'angoisse et comment la composition vient faire traitement dans sa jeunesse.

Jouer du piano relève de la nécessité subjective : « Le mot jouer est très beau, car jouer du piano, c'est faire avec lui. Qui ne joue pas avec l'instrument ne joue pas.<sup>1015</sup> » Travailler son instrument sort Schumann de l'état mélancolique dans lequel il se trouve après la défenestration : « Grâce au travail que je m'imposais par un violent effort de volonté, la vie revint peu à peu à moi.<sup>1016</sup> » Le piano est l'objet d'appareillage du corps qui se fait l'espace de

---

<sup>1012</sup> This C., Le double. *Le Coq-héron*, 2013, 94-96. <https://doi.org/10.3917/cohe.213.0094>.

<sup>1013</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 77.

<sup>1014</sup> Miller J.-A., *L'expérience du réel dans la cure analytique*, L'orientation lacanienne, III, I, Cours du 9 juin 1999.

<sup>1015</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>1016</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, Éditions Buchet/Chastel, 1991, p. 63.

projection de son inspiration, tel un prolongement stable du corps pouvant parer au silence et au vide : « Il [le piano] a partagé toutes mes sensations, toutes mes larmes et tous mes soupirs, comme aussi toutes mes joies.<sup>1017</sup> » Aussi, par ce choix, Schumann s'inclut dans le collectif, il se fait Un parmi les pianistes de talent :

« La musique pour piano constitue un chapitre important de l'histoire moderne de la musique : c'est d'abord en elle que s'est manifestée l'aurore d'un nouveau génie musical. Les plus remarquables talents de la période actuelle sont pianistes. [...] Puis, l'instrument même s'est perfectionné à un point extrême.<sup>1018</sup> »

« Ne te préoccupe pas de mon doigt. Je peux composer sans son aide et, comme virtuose voyageur, je n'aurais guère été plus heureux. La faute en revient à mon éducation première. Du reste, cela ne me gêne pas pour improviser, j'ai conservé mon ancienne verve pour le faire en public ; je m'y suis livré dernièrement chez Barth qui m'avait invité à sa table.<sup>1019</sup> »

C'est en ces termes que Schumann répond à sa mère et compose en même temps les *Variations Abegg opus 1*, éditées en 1831. Cette œuvre brillante et habile porte la finesse harmonique schumanienne, notamment la deuxième variation et le finale. La critique lui est favorable :

« Le compositeur, jeune encore probablement, que nous rencontrons ici pour la première fois, représente un cas exceptionnel de notre époque ; il ne se rattache à aucune école, puise son inspiration en lui-même, ne se pare aucunement des plumes... d'autrui ; il s'est créé un monde idéal au sein duquel il s'ébat de façon quasi espiègle, parfois même avec une singularité originale. [...] Rien ne se joue facilement ; l'exécution exige un jeu spécifique ; l'ensemble réclame, si l'on veut atteindre l'impression recherchée, une étude et une pratique attentives.<sup>1020</sup> »

Schumann découvre avec joie la critique redoutée car influente de Ludwig Rellstab, parue dans la revue *Iris* de Berlin, il en témoigne à sa mère le 8 août 1831 :

« Belle chose, en effet, qu'un jeune poète, et, plus encore, un jeune compositeur ! Tu ne te figures pas qu'à peine le sentiment qu'il éprouve à pouvoir se dire : cette œuvre est tienne, tout entière, personne ne te ravira cette possession et ne peut te la ravir, car elle est toute tienne ! Oh si tu sentais la valeur de ce tout entière ! Comme on n'a que rarement des raisons d'éprouver pareil sentiment, comme le génie n'est qu'un moment, cette conscience n'en éclate que mieux dans toute sa beauté, et elle engendre une sorte de confiance en soi qui tranquillise et n'a aucun blâme.<sup>1021</sup> »

Cette tranquillité, telle une pacification de jouissance, s'incarne aussi dans le corps, il écrit à sa mère le 21 septembre comparant son œuvre à un enfant dont il se fait le père :

---

<sup>1017</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 483.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 486.

<sup>1019</sup> Fischer-Dieskau, *Robert Schumann : le verbe et la musique*, Seuil, 1984, p. 215.

<sup>1020</sup> *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*, juin 1832, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Variations\\_sur\\_le\\_nom\\_%C2%AB\\_Abegg\\_%C2%BB](https://fr.wikipedia.org/wiki/Variations_sur_le_nom_%C2%AB_Abegg_%C2%BB).

<sup>1021</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 490.

« Depuis quelques jours mes craintes du choléra se sont évanouies. [...] Pour le moment, je ne songe plus qu'à Weimar. Je vais devenir le père d'un enfant très sain, très florissant, que je pourrai tenir à Leipzig sur les fronts baptismaux ; fasse le ciel que tu comprennes ses premiers vagissements de jeunesse et de vie ! Si tu savais seulement quelles sont les meilleures joies d'un auteur, les premières du compositeur ! Celles des fiançailles peuvent à peine les égaler. Pour mon cœur, c'est un ciel plein d'espérances et d'appréhensions. Aussi fier que le Doge de Venise quand il épousait la mer, je célèbre pour la première fois mon union avec le vaste monde qui est le monde et la patrie de l'artiste.<sup>1022</sup> »

Sur une pointe mégalomane, Schumann trouve sa position d'exception, musicien est le signifiant qui vient représenter son être et logifier ses pensées. Il en témoigne dans *Les règles de conduite du musicien* notamment adressées aux enfants :

« Mais qu'appelle-t-on être musicien ? Tu ne l'es pas si, tenant les yeux attachés avec anxiété sur la musique, tu as de la peine à jouer ton morceau jusqu'au bout ; tu ne l'es pas si (quelqu'un t'ayant tourné deux pages à la fois), si tu restes en plan et tu ne peux continuer. Mais tu l'es si, dans un mouvement nouveau, tu pressens à peu près ce qui va suivre, ou si, dans un morceau que tu connais, tu le sais par cœur, en un mot, si tu as la musique non seulement dans les doigts, mais encore dans la tête et dans le cœur. [...] Mais comment devient-on musicien ? Mon cher enfant, le chose principale, une oreille juste, une conception prompte viennent comme en toutes choses, d'en haut. Mais cette disposition peut être cultivée et améliorée. Tu ne deviendras pas musicien en te cloîtrant tout le long du jour pour des études mécaniques, mais en explorant le monde sous toutes ses faces et notamment en fréquentant beaucoup le chœur et l'orchestre.<sup>1023</sup> »

La musique est à la rencontre de deux mondes : celui des mots et celui des bruits. C'est l'Autre de la parole : silence, bruit, cri, tout ce qui échappe à la langue est transformé en notes. Le piano permet d'éviter à Schumann d'en passer par l'Autre du langage :

« Il est heureux que je ne vive pas seul, car je deviendrais facilement mélancolique. Je n'ai pour ainsi dire, aucun plaisir à me rendre dans les endroits où l'on s'amuse ; souvent même je me sens écœuré de voir tant d'hommes stupides. Mon cœur n'est pourtant pas sans joie : ce que les hommes ne peuvent me donner, la musique me le donne : le piano, cet instrument me murmure tous les sentiments élevés que je ne puis exprimer.<sup>1024</sup> »

Composées en février 1838, *Kinderszenen, Les Scènes d'enfants op. 15*, forment un recueil que Schumann propose à l'édition dès le mois suivant. Il adresse en même temps à Clara :

« Est-ce une réponse musicale à ce que tu m'écrivais un jour que je te faisais parfois l'effet d'un enfant ? Tu verras que les ailes ont poussé à cet enfant, car j'ai écrit une trentaine de curieuses petites pièces, parmi

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1024</sup> Crémieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann, 1827-1840*, Librairie Fischbacher, 1909, p. 30.

lesquelles j'en ai retenu une douzaine que j'ai appelées Kinderszenen. Tu prendras plaisir à les jouer, mais il te faudra oublier que tu es une virtuose.<sup>1025</sup> »

« Je n'ai jamais rien vu de plus maladroit et de plus borné que l'appréciation écrite par Rellstab sur mes Kinderszenen. Il suppose vraiment que je mets vraiment devant moi un enfant qui braille, et que je cherche à imiter ses cris. C'est l'inverse. Je ne nie pas cependant que quelques têtes d'enfants ne passaient devant mes yeux tandis que je composais, mais naturellement les titres n'ont été choisis qu'ensuite ; ils sont réellement qu'une suggestion pour la compréhension et l'exécution des morceaux.<sup>1026</sup> »

Transformant le hasard en destin, ce qui lui permet d'expliquer ses pensées mortifiées, lors de l'annonce de la mort de son frère, il a un pressentiment dans ses dernières compositions :

« Il y a là un motif qui tendait à se répéter et qui était comme le soupir d'un cœur torturé : Ah ! mon Dieu. En écrivant, je voyais un cortège de cadavres, des êtres malheureux, désespérés, et une fois mon travail fini et que je cherchais un titre, je pensai : cortège de cadavres. N'est-ce pas curieux ? Pendant que je composais, j'étais souvent angoissé au point de pleurer et je ne savais pas pourquoi. C'était sans raison. Là-dessus, je reçus une lettre de Therese qui m'éclaira.<sup>1027</sup> »

Cette scène se passe alors que Schumann est à Vienne à la demande de Wieck qui lui demande de diffuser sa revue hors de l'Allemagne. Lors de son retour pour les funérailles, Schumann dit « entendre distinctement un choral funèbre joué par des trombones. » Il associe ce choral comme l'annonce du décès de son frère qui n'arrange pas les phénomènes corporels de Schumann.

Hésitant devant le monde complexe de l'orchestre, il cherche à trouver une expression toujours plus riche. Il note deux mois après le 14 février 1841 :

« La symphonie m'a valu beaucoup d'heures heureuses, elle est à peu près terminée. Je rends souvent grâce à l'Esprit bienfaisant qui m'a permis de mener si facilement à bien, en si peu de temps, une œuvre de cette importance : l'esquisse de la symphonie tout en entière a été achevée en quatre jours. L'épuisement succède à de nombres nuits d'insomnies.<sup>1028</sup> »

A la suite dans le journal, il note « Je me fais l'effet d'une jeune femme qui aurait mis un enfant au monde : léger, heureux certes, mais aussi souffrant et dolent.<sup>1029</sup> » Schumann évoque un discret « pousse-à-la-femme ». Ce phénomène révèle une identification du sujet à l'objet de la jouissance de l'Autre : la Symphonie vient en réponse à une demande de l'Autre, née au moment même où Robert et Clara composent ensemble le cycle de Rückert *Printemps*

---

<sup>1025</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 554.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>1027</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour du 7 avril 1839, op.cit.*, p. 221.

<sup>1028</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p.125.

<sup>1029</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 114.

*d'amour* ; et aussi une tentative pour significantiser cette position. La féminisation éviterait-elle à Schumann de se retrouver dans une position mélancolique caractérisée par l'incarnation de l'objet de la jouissance de l'Autre sans pouvoir la porter au semblant ? La comparaison entre la création et la paternité, entre l'œuvre et un enfant et cette union avec le vaste monde sont une réponse néo-déirante pour faire avec le désir de l'Autre. Lors de la première représentation dirigée par Mendelssohn et jouée par Clara, Robert écrit : « Dans ma vie aussi ce jour comptera parmi les plus importants. Ma femme l'a compris et elle a été presque plus heureuse du succès de ma symphonie que du sien propre. » Pour Schumann, cette Symphonie est « un appel au réveil de la nostalgie du printemps. » Une nostalgie qu'il éprouve dans son corps par « la sonnerie des trompettes » qui se répète, tel un phénomène élémentaire. Schumann écrit en 1854, à propos de cette symphonie : « j'étais encore à peine convalescent, et il me semble qu'on doit s'en apercevoir en l'écoutant. C'est seulement dans la première partie que je me sens renaître ; c'est réellement en composant cette partie que je suis revenu à la vie, et pourtant elle me fait penser à une période lugubre. » C'est à cette période que Schumann évoque dans son journal, « à nouveau, grande dépression nerveuse » et ajoute, « malade, nuit d'insomnie. Et malade, moitié par imagination, moitié pour de bon. » Plus tard, le piano devenant « trop étroit » au goût de Schumann, ses difficultés reviennent. Un autre moyen artistique d'y suppléer est le violon qui devient à présent l'instrument de prédilection associé à l'objet pulsionnel : « la voix du violon se prête admirablement bien aux alternances d'illumination et d'angoisse.<sup>1030</sup> »

### 3. Composer, une tentative de faire taire la voix

« Avant tout, écrivez pour le chant, lorsqu'on est un musicien convaincu, c'est le moyen le plus rapide d'arriver à l'épanouissement<sup>1031</sup> » adresse Schumann à Herzog. Nous entendons dans ses écrits la manière précise dont Schumann traite avec son art le débordement intérieur d'un trop de présence sonore. Lacan formalise la voix comme un objet pulsionnel tel que nous l'avons précisé dans la première partie. Se repérer sur la voix du sujet psychotique nous introduit d'emblée à la séparation de la voix. Lacan a traité cette voix comme une évidence de l'expérience clinique. En effet, si le sujet peut éviter le regard de l'Autre ou détourner son regard pour ne pas voir, il n'en est pas de même en ce qui concerne son oreille. Lacan le rappelle à l'occasion dans le Séminaire livre XI : « Les oreilles sont dans le champ de l'inconscient, les seuls orifices qui ne puissent se fermer.<sup>1032</sup> » La parole fait taire la voix, elle permet de la rendre

---

<sup>1030</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, op.cit., p. 127.

<sup>1031</sup> Brion M., op.cit., p. 249.

<sup>1032</sup> Lacan J., Le Séminaire livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, p. 182.

inaudible. Le langage troue le corps et implique l'appropriation du sujet par le langage et pas le contraire. C'est par ce voilement qu'advient le sujet. Difficile donc d'échapper à la voix de l'Autre, peut-être est-ce la particularité qui donne à la voix cette place prépondérante au sein du phénomène hallucinatoire. En effet, sans ce voilement premier, le sujet se retrouve dans l'impossibilité de donner de la voix, il est soumis aux injonctions de la voix de l'Autre qu'il perçoit dans le réel. La voix de l'Autre invoque le sujet, sa parole le convoque.

C'est par cet objet que nous lions musique et psychanalyse : la voix comme objet *a* peut être une indication du rapport au corps du sujet. J.-A. Miller a énoncé que la musique a pour fonction de traiter une voix insupportable, la voix du surmoi. Partons de cette indication pour exposer comment Robert Schumann a traité cet objet réel et ses effets dans le corps, qui l'ont amené à écrire dans son journal : « Les sons et la musique me tuent presque en ce moment ; je sens que j'en pourrais mourir.<sup>1033</sup> »

La voix comme objet *a*, comme cause du désir n'est pas « la voix humaine », prise dans la pulsion invocante, elle ne s'entend pas. Or Schumann entend cette voix, elle fait retour dans le réel du corps par des phénomènes de jouissance. De mettre à distance l'objet pulsionnel par la composition permet à Schumann de faire avec un autre objet, celui de l'art tel que Miller le définit : « l'art doit être mis au registre de la production c'est-à-dire avant tout à titre d'objet.<sup>1034</sup> » En novembre 1840, Schumann témoigne de ce rapport à la voix : « Je viens d'achever un petit cycle de poèmes de Kerner. Clara en a éprouvé beaucoup de joie mais aussi de la peine, car il lui faut en subir mes silences ou mes absences, mes lieder sont à ce prix.<sup>1035</sup> »

Du 23 au 26 janvier 1841, Clara Schumann écrit :

« Robert a presque terminé avec sa symphonie. Elle est peu près née la nuit, car mon pauvre Robert lui a déjà consacré quelques nuits blanches. Il la nomme *Frühlingsymphonie*. Comme dans toutes ses créations musicales, la délicatesse et la poésie y dominant. [...] Mardi, Robert a terminé sa symphonie ; elle aura donc été écrite en quatre jours. Si seulement on avait un orchestre ! Puis-je t'avouer, mon cher mari, que je n'aurai pas cru que tu étais capable d'une telle maîtrise. Chaque jour, tu m'inspires plus de respect. [...] Robert à Clara : La symphonie m'a valu beaucoup d'heures heureuses ; elle est à peu près au point mais une telle œuvre ne peut vraiment être achevée qu'après avoir été entendue. Souvent je remercie le génie bienfaisant grâce à qui j'ai mené à bien une telle œuvre, si facilement et en peu de temps. L'esquisse de l'ensemble a été achevée en quatre jours et cela c'est beaucoup dire.<sup>1036</sup> »

---

<sup>1033</sup> Brion M., *op.cit.*, p. 272.

<sup>1034</sup> Miller J.-A., *Sept remarques sur la création*, Lettre mensuelle n° 68, avril 1988, p. 9.

<sup>1035</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour*, *op.cit.*, p. 106.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 678.

Il note par exemple dans le journal du 10 au 22 mai 1841 : « De nouvelles idées bouillonnent en moi, je les sens, mais j'aurais pourtant bien assez d'occupations pour achever ce qui est en chantier.<sup>1037</sup> » Cet énoncé est l'indice qu'une jouissance hors-limite, non phallicisée s'empare du corps. A partir de cette période maniaque que vit Robert Schumann lors de phases d'écriture intenses, il est dans un univers sans lutte, il compose à la hâte. Écrire des lettres dans lesquelles lui-même juge qu'il est digressif et pourrait s'égarer : « Allons ! Voilà mes divagations qui commencent !<sup>1038</sup> »

Robert Schumann compose une deuxième symphonie dont il ne personnalise pas le titre, c'est la *Symphonie n°4 en ré mineur* et une partition, de même, non-titrée : *Ouverture, Scherzo et Finale*. Schumann se « réjouit » que C. Kossmaly ait fait jouer ses œuvres. Bien que le succès n'ait pas été au rendez-vous, Schumann, entendons-nous la dénégation, reste confiant en son travail : « Mais cela ne me fait rien : je sais que ces morceaux ne sont en rien inférieurs à la première symphonie, et que tôt ou tard, ils seront appréciés à leur valeur.<sup>1039</sup> »

L'année 1842 s'écoule aux rythmes des tournées de Clara Schumann que R. Schumann vit mal puisque non reconnu comme compositeur : « Ma joie s'envole à la pensée du rôle dépourvu de dignité que je joue dans de telles circonstances.<sup>1040</sup> » De retour seul au foyer, 20 mars 1842, il note : « Vie misérable. Exercé au contrepoint et à la fugue.<sup>1041</sup> » Cependant, il compose des pièces de musique de chambre, dont un *Quintette pour piano en mi b majeur* et un quatuor avec piano.

Liszt, qui dès 1839, lui écrivait :

« Je crois déjà dans une de mes lettres précédentes vous avoir exprimé le désir que j'éprouvais de vous voir écrire quelques morceaux d'ensemble, trios quintettes, ou septuors. Me pardonnez-vous d'insister sur ce point ? Il semble que le succès, même le succès marchand, ne leur manquerait point.<sup>1042</sup> »

Quatre ans après, Schumann répond à Liszt sur un mode maniaque, une floraison d'essais voit le jour :

« 2 juin : Essais de quatuor. 4 juin : Commencé le quatuor en la mineur. Le 6 : Quatuor, terminé l'Adagio. Le 7 : Quatuor. Le 8 Mon Quatuor presque terminé. Le 10 : Encore appliqué à mon quatuor. Le 11 : Belle journée, commencé un second quatuor. Le 14 : Quasi Variazioni de mon quatuor. Le 17 : Travaillé au

---

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1039</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 686.

<sup>1040</sup> Schumann R. et C., *Lettres d'amour*, p. 155.

<sup>1041</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 104.

<sup>1042</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 128.

second quatuor. Le 21 : travaillé avec application au quatuor. Le 5 Juillet : Terminé mon second quatuor.  
Le 8 : Commencé le troisième quatuor. Le 10 : Travaillé avec application au troisième quatuor.<sup>1043</sup> »

Comme pour le lied et la symphonie, Schumann n'a de cesse de chercher pour une forme musicale plusieurs forme d'écriture en un temps relativement bref. La forme du quatuor propose un cadre strict à la complexité polyphonique. Ce que la musique de chambre a d'intime, d'intérieur semble convenir plus que les grandes formes à Schumann. Il y met des contrastes de mouvements, d'intensités, de rythmes, les entrées fuguées des instruments qui confèrent à ces quatuors un style spécifiquement schumannien. Schumann dira de ses pièces plus tard :

« J'ai entendu les *Variations* pour piano ; cela n'a pas particulièrement bien marché ; une chose de ce genre à besoin d'être retravaillé. La tonalité en est élégiaque ; je crois que j'étais très mélancolique, à l'époque où je les ai composées.<sup>1044</sup> »

Après cette intense phase créative, Schumann ne compose pas pendant un an bien qu'il songe à l'opéra : « Combien j'aspire à écrire un opéra. Je n'ai guère eu le temps de composer, tant la Péri me donne de mal. Toutefois, quelques projets d'opéra ont beaucoup occupé mon esprit.<sup>1045</sup> » Il poursuit la direction et l'écriture la revue. Ses articles éclairés, sa largeur d'esprit en faveur de jeunes musiciens, le font connaître et estimer de l'Europe musicale. Attirés par Schumann et Mendelssohn, les musiciens passent par Leipzig.

Pourtant lorsqu'il suit Clara Schumann lors de ses tournées, Robert Schumann se questionne précisément sur leur place à l'un et à l'autre. En effet, lui n'est pas reconnu, c'est Clara Schumann, la pianiste virtuose qui est attendue. Il note dans le journal le 11 août 1842 :

« [...] Vers le soir, nous avons fait une promenade à pied, jusqu'à ... (illisible) joli site boisé où se trouve un café. Il y avait un orchestre de petits enfants qui nous a fort amusés. De là, agréable intermède dans une pâtisserie où nous avons écouté de la musique. Malheureusement, Clara a été bien vite reconnue. Elle a joué les *Variations* de Henselt. Un stupide chef d'orchestre berlinois lui a dit alors qu'elle prenait place au piano, de ne pas se troubler, « l'assistance n'étant composée que de dilettantes<sup>1046</sup> »

Alors que Clara est en tournée, il lui écrit :

« En attendant ce bonheur, [qu'elle rentre au domicile familial], je veillerai sur notre petite fille. La séparation m'a permis de mieux sentir le caractère particulier de notre situation. Dois-je négliger mon art pour te chaperonner en voyage ? Et toi, de ton côté, dois-tu donc ne pas utiliser ton talent parce que je me trouve attaché à ma revue et à mon piano ? Nous avons bien découvert une solution : tu emmènes une compagne de voyage, je reprends ma place à mon piano, à mon travail, auprès de notre enfant. Mais que va

---

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1044</sup> Cremieux M., *Lettres choisies de Robert Schumann, 1828-1854*, op.cit., p. 123.

<sup>1045</sup> Boucourechliev A., *op.cit.*, p. 131.

<sup>1046</sup> Schumann R. et C., *Journal intime*, op.cit., p. 163-164.

dire le monde ? Ces pensées me causent du tourment. Il faut absolument que nous trouvions la possibilité de développer parallèlement nos deux talents. Je songe bien à l'Amérique. Décision effroyable ! Mais je suis absolument convaincu que cela en vaudrait la peine. Il faut que notre décision soit prise avant la fin d'avril.<sup>1047</sup> »

Alors qu'ils sont à Brunswick, dans un hôtel, ils lisent ensemble un poème dans lequel Schumann s'identifie à nouveau du côté du malheur et de la mort. Cette lecture, en transformant le hasard en signe du destin, les arrête dans leur volonté de partir :

« Le dimanche 20, [février 1842], une éclaircie se produisit enfin et le temps daigna se mettre au beau. C'est donc là que surgit pour la première fois l'idée de l'Amérique, qui allait nous occuper les jours suivants. Peu de temps après, un journal me tomba sous la main, à l'hôtel, et je lus le poème qui m'attrista énormément. Il parlait d'un jeune homme qui, parti pour un lointain pays et déçu de ses espérances, s'était jeté à la mère avec sa lyre. Comme il s'agissait d'un adolescent, le sens du fâcheux présage s'adoucisait quelque peu.<sup>1048</sup> »

A la fin de cette année, F. Wieck cherche à renouer des liens avec sa fille et son gendre :

« Parce que j'aime toujours la musique, sincèrement et sans le moindre regret, je tiens à ce que tu saches que je ne suis nullement insensible à l'activité, que je n'ignore pas, de ton mari, dont je reconnais le grand talent. Si je t'écris cela, c'est pour que tu dises quand je pourrai écouter quelques-unes de ses récentes compositions, dont j'entends parler avec enthousiasme par tous les amateurs. Je viendrai à Leipzig dans cette seule intention. Ton mari et moi sommes entêtés, mais nous ne manquons de jugement. Je rends justice à son application et à ses facultés créatrices. Viens bientôt à Dresde, pour le Quintette de ton mari ; montre-toi cordiale et simple, et ne parlons plus du passé.<sup>1049</sup> »

Cette lettre a effet de persécution pour R. Schumann qui écrit « souffrir d'insomnies », et que : « La musique [le] jette dans une agitation impossible. [...] Les yeux [lui] font mal.<sup>1050</sup> » Les phénomènes de corps s'accroissent, il consulte des médecins homéopathes. Il ne comprend pas son beau-père : « Cet homme n'a aucune espèce de sens moral, autrement il n'aurait jamais osé une pareille démarche !<sup>1051</sup> »

---

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>1049</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 105.

<sup>1050</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 173.

<sup>1051</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 105.

## V. Le lied schumannien : un nouage entre inconscient et réel

### 1. L'œuvre d'art : un symptôme ou un symbole ?

Initialement, l'enseignement lacanien prend comme base les apports freudiens. Il conçoit alors que l'inconscient se déchiffre, dans son rapport à la vérité. Comme nous l'avons indiqué, Freud valide la thèse selon laquelle le symptôme disparaît dès lors qu'il est mis en mots notamment à partir du cas Anna O. Il vérifie également cette thèse avec Elizabeth Von R. Elle souffre d'astésie-abasie, difficulté de se tenir debout et de marcher. Freud explique ce symptôme à partir de l'histoire de sa patiente. Elle est la préférée du père, elle est brillante, elle est destinée à soutenir toute sa famille. Or, les mariages de ses sœurs avant le sien puis le décès du père constituaient pour Freud les coordonnées de sa névrose auxquelles s'ajoute le décès d'une de ses sœurs. Devant le cercueil, Élisabeth pense que son beau-frère est alors libre et qu'elle pourrait l'aimer. Idée intolérable qu'elle refoula. Les symptômes précédemment cités surgissent avec l'idée d'impuissance dans sa vie. Freud rappelle deux formules : « elle n'a aucun appui dans l'existence » et « elle reste clouée sur place. » Il les interprète comme les « deux symboles » qui rendent compte de la détermination du symptôme. Dans son texte, il associe sur le cas de Cécilie M chez qui il a entendu « un symptôme par symbolisation. » Cette patiente souffre d'une névralgie faciale depuis trente ans. Lors d'une séance, alors que Freud se trouve en difficultés à guérir ce symptôme, la patiente relate une dispute conjugale où le mari a dit quelque chose qui a humilié sa femme : « C'était comme un coup reçu en plein visage » dit-elle en mettant la main sur sa joue. Tel est le symptôme fondé sur un symbole.

En 1895, Freud a l'idée d'un rapport entre les mots et le corps et conclut qu'entre représentation et sensation : « c'était la sensation qui suggérait l'idée, qui par symbolisation, avait créé la sensation, et il arrivait souvent qu'on se demandât lequel de ces éléments était primaire ? » Est-ce le symptôme qui le fonde le symbole ou l'inverse ? Quel rapport entre le symbole et le symptôme ?

Lacan propose de répondre dès 1953 que dans la psychopathologie psychanalytique anticipant la fin de son enseignement, le symptôme surdéterminé est constitué par un symbole dont découle « la ramification ascendante de la lignée symbolique [...] où s'entrecroisent les nœuds de la structure.<sup>1052</sup> » Le symptôme comme le signifiant du signifié refoulé de la conscience, « se résout tout entier dans une analyse de langage, parce qu'il est lui-même structuré comme un langage, qu'il est langage dont la parole doit être délivrée.<sup>1053</sup> » Il ajoute que le chiffage conduit

---

<sup>1052</sup> Lacan J., *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits, op.cit.*, p. 269.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 269.

Freud à « retrouver la langue première des symboles.<sup>1054</sup> » Il en déduit alors les caractéristiques de l'hystérie, de l'obsessionnel, de la phobie et les repérages de l'inhibition, de l'angoisse et du symptôme. Aussi, Lacan avance le phallus comme le tiers du rapport de l'enfant au désir de la mère :

« Le fait qu'il y ait du signifiant y est absolument essentiel, et le principe de truchement de son expérience de la réalité - c'est presque une banalité, une niaiserie que de le dire, c'est tout même la voix. [...] L'enfant n'a pas simplement rapport à un objet qui le satisfait ou qui ne le satisfait pas, mais grâce à ce minimum d'épaisseur d'irréalité que donne la première symbolisation, il y a déjà un repérage triangulaire de l'enfant, à savoir, rapport non pas à ce qui apporte satisfaction à son besoin mais rapport au désir du sujet maternel qu'il a en face de lui. [...] Si l'enfant peut trouver à référer sa position, c'est uniquement pour autant que la dimension du symbole est déjà inaugurée.<sup>1055</sup> »

Pour Schumann, ce symbole n'est pas inauguré, le phallus ne balise pas l'imaginaire. Pour P. André, la création de lieder vient comme « Défense [...] le terme ne décrivant le phénomène que par son versant négatif.<sup>1056</sup> » Or ces indications freudiennes et lacanienne nous conduisent à avancer que Robert Schumann peut viser à faire œuvre de sa création qui la hisse au niveau d'un symbole qui le représente.

Avec Joyce, Lacan avance un point de vue sur le symptôme, où le sinthome n'est plus une formation de l'inconscient. Le sujet, assujetti au S1 n'est plus que ce qu'un signifiant représente pour un autre signifiant. Le symptôme se trouve défini comme étant la « façon dont chacun jouit de l'inconscient, en tant que l'inconscient le détermine<sup>1057</sup> », il est ce par quoi la jouissance se prend à la lettre. Lacan identifie alors ce quart élément de la chaîne borroméenne à un aspect de la fonction paternelle, celle qui nomme les choses.

Quand Lacan passe du nœud borroméen à trois, à celui à quatre, c'est parce que le symptôme y est introduit. Le nœud à trois disparaît, le nœud ne peut être tenu que par « [...] le symptôme ce que j'ai appelé cette année le sinthome, est ce qui permet de repérer la chaîne borroméenne. [...]»<sup>1058</sup> » Sans le symptôme, « rien n'est possible dans le nœud du symbolique, de l'imaginaire et du réel. » Chaque nœud est pensé et construit à partir du trou comme la caractéristique essentielle du symbolique. Suivant les indications de Lacan, nous pouvons dire que « dans l'articulation du symptôme au symbole, il n'y a qu'un faux trou.<sup>1059</sup> » Pour qu'il y ait un vrai trou, « il faut encadrer, cerner l'un des cercles par quelque chose, une consistance qui fait tenir

---

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>1055</sup> Lacan J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, op.cit., p. 223.

<sup>1056</sup> André P., *Ibid.*, p. 250.

<sup>1057</sup> Lacan J., *Le Séminaire RSI, Séminaire du 18 Février 1975*, in *Ornicar ?*, 1975, 4, p. 106.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1059</sup> Lacan J., *Le sinthome*, op.cit., p. 23.

ensemble, [...] un tore<sup>1060</sup> » soit un sinthome. En quoi le lied ferait office de solution sinthomatique au sens où la jouissance est coincée dans le nouage des trois instances borroméennes pour Schumann ?

## 2. Le lied, un bricolage sinthomatique

Le lied est un terme générique issu du mot allemand « liet », la strophe. Il désigne la production de poésie chantée. Ce n'est pas l'origine géographique mais l'association d'un texte, souvent un poème et d'une mélodie qui forment le lied. La musicographie française désigne à partir du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle le lied savant, pianistique et allemand couvrant la période de Schubert (1797-1828) à Hugo Wolf (1860-1903). Un article renseigne sur la manière dont le lied est perçu en France :

« Les Allemands excellent dans le lied. Leurs poètes, leurs musiciens ont produits en ce genre d'innombrables chefs-d'œuvre. Le lied est le chant familial de l'Allemagne. Il y en a pour toutes les circonstances de la vie, pour toutes les joies, pour toutes les douleurs ; il y en a pour ces heures rêveuses où l'âme s'abandonne ; il y en a aussi pour l'heure des combats. Nous trouvons le lied sans cesse et partout au-delà du Rhin : c'est le chant du foyer, de la patrie, des amours. En France, nous n'avons rien de pareil.<sup>1061</sup> »

Cet extrait fait écho aux pensées de Schumann qui portera le lied à une forme accomplie, une forme de perfection selon A. Boucourechliev.

Sous la plume de Florestan, Schumann énonce « Ce serait un art médiocre, celui qui n'aurait que des sons, mais pas de langage ni de signes pour exprimer les états de l'âme ! L'esprit est apte à comprendre tous les phénomènes nouveaux.<sup>1062</sup> » Schumann aborde l'univers du lied dès sa jeunesse. Les onze premiers lieder de Schumann ont été composés entre 1827 et 1828. Ils sont dédiés à ses trois belles-sœurs. Deux d'entre-eux, *Sehnsucht* et *Hirtenknabe*<sup>1063</sup>, attribués à Ebert, poète imaginaire schumanien, sont des compositions à partir de ses propres poèmes. Il les envoie à sa mère à l'occasion de son anniversaire. Un troisième lied *Die Weinende, Celle qui pleure*, avait pour origine un poème de Byron ; un quatrième, *Der Fischer* de Goethe. Cinq autres lieder, des poèmes de Justinus Kerner : *Kurzes Erwachen*, *Gesanges Erwachen*, *An Anna I & II*, et *Im Herbste*. Enfin, *Erinnerung* et *Klage* ont été composés sur des vers de Jacobi. Schumann envoie le tout à Wiedenbein qui lui répond : « Ils ont beaucoup de défauts, mais la

---

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1061</sup> Barbedette H., « *Weber, sa vie et ses œuvres* », *Le Ménestrel*, année 29, n°30, 22 juin 1862, p. 234.

<sup>1062</sup> Schumann R., *Divers écrits sur la musique*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>1063</sup> Traductions : *Nostalgie et Le jeune Berger*.

nature s'est montrée très bonne envers vous ; tirez le plus grand parti possible de votre talent et le monde saura vous marquer son approbation.<sup>1064</sup> » Schumann lui répond :

« Je ne connais rien des règles de l'harmonie, ni de la basse continue, ni du contrepoint. Je ne suis qu'un élève impulsif de la nature, suivant aveuglement ses penchants et aspirant à briser toutes les entraves. Je vais maintenant me mettre à étudier la composition, et le couperet tranchant de la science abattra sans merci tout ce qu'inspire la fantaisie dérégulée, celle qui, du moins aux yeux de la jeunesse, lutte comme l'idéal et la vie, et ne supporte pas que le froid raisonnement pénètre, en contrebande, sur son territoire...<sup>1065</sup> »

Schumann tend à se convaincre d'en passer par la règle musicale, au piano durant une dizaine d'année. Une règle qui pourrait l'unifier et venir faire suppléance symbolique telle une limitation sur la jouissance, cette règle n'opère pas. Il écrit le 8 juin 1830, le jour de ses vingt ans :

« Que pourrait-il bien advenir de toi ? Il me semble parfois que mon être objectif veut se séparer complètement de mon être subjectif, ou que je me tiens entre mon apparence et mon esprit, entre mon corps et mon ombre. Mon bon génie, m'abandonnes-tu ? Il m'est maintenant plus facile d'exprimer mes sensations par des mots que par des sons. Auparavant, c'était l'inverse.<sup>1066</sup> »

Schumann parlant de lui-même à travers son personnage Gustav : « Ses idées sur la musique et sur l'art : les arts plastiques-peinture, sculpture – demeurent bien inférieurs aux arts « parlants » comme la musique, la poésie, le théâtre.<sup>1067</sup> » L'art « parlant » n'est pas sans nous évoquer « le corps parlant » dont le sujet a à débrouiller. La musique, la poésie sont des trouvailles schumaniennes pour faire tenir à sa manière le nouage jouissance, corps et langage : « Pendant que je composais, je chantais sans cesse en jouant, et presque tout a réussi.<sup>1068</sup> » Les musicologues évoquent « la conversion de Schumann à la musique vocale. » La voix est recouverte par la composition ; pour cela, les poèmes sont parfois tronqués, un mot évité ou répété, une strophe évincée ou encore un vers ajouté. La partie pianistique ne « colle » pas au poème, pas de figuralisme descriptif, Schumann écrivait parfois ses lieder que sur portée et ajoutait plus tard le poème. En 1840, les thèmes des poèmes choisis sont emprunts de la jalousie, assortit de culpabilité dévastatrice et de la mort programmée. Notons l'insertion du *ich*, le je, dans certains lieder qui transforme une malheureuse histoire d'amour en lied existentiel menant à la folie et la mort. En l'attendant, Schumann crée ses formules musicales : la quinte du mariage : mi-si-mi, la mélodique où cinq sons tournent sur eux-mêmes : si-la#-si-do#-ré-si

---

<sup>1064</sup> Desmond A., *Les lieder de Schumann*, SUD, 1972, 1990 pour la traduction française, p. 13.

<sup>1065</sup> Blondet S., *op.cit.*, p. 30.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1067</sup> Boucourechliev A., *Schumann, op.cit.*, p. 17.

<sup>1068</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 590.

mineur et la psalmodie de dominante brodée notamment, pour Schumann : « Les *Myrthen* op. 25 permettent sans doute une perception plus profonde de mes pensées musicales intimes ?<sup>1069</sup> » Il met en musique dans *Aus den hebräischen Gesängen*, n° 15, où Saül demande à David de chanter pour l'aider à supporter la folie menaçante. Pour cela, Schumann emploie un chromatisme dissonant au piano et une quarte diminuée à la voix pour mettre en musique ce vers « le cœur ne peut que se briser ou guérir dans le chant. »

Schumann revient au lied en 1849, dans les dernières années de sa vie ne cesse d'inventer de la musique sur des poèmes où l'amour reste impossible et la mort toujours inéluctable. S'entend alors son histoire dans un premier mélodrame, de 1849, *Schön Hedwig, La Belle Edwige*. Ce poème raconte l'aventure d'une humble fille, épousée par un chevalier au mépris des conventions. En 1853, *Die Flüchtlinge, Les Fuyards*, où deux amants s'échappent sur la mer, tant que le père de la jeune fille lance du haut de la tour, la plus effroyable malédiction jamais proférée par la bouche d'un père.

Robert Schumann a écrit un article sur *Les caractéristiques des tons*<sup>1070</sup> publié dans sa revue musicale :

« La cause, qui fait choisir au musicien tel ou tel fondamental pour exprimer ses impressions, est indéfinissable, comme la création du génie même, qui, avec la pensée, donne à la fois la forme, le vase qui la renferme sûrement. Le musicien en tire directement ce qui convient, comme le peintre ses couleurs, sans y réfléchir beaucoup.<sup>1071</sup> »

L'extrait de cet article pourrait être une réponse à P. André :

« Dans bon nombre de cas, l'œuvre d'artistes psychotiques subsiste en perdant sous l'influence du délire paranoïde toute fonction de communication. [...] L'œuvre se fait traduction directe des mouvements de l'inconscient et devient totalement hermétique au public. Le moi, au lieu de contrôler le processus primaire comme il paraît le faire au cours de l'acte de création, se laisse assujettir par lui et s'ouvre entièrement à la moindre de ses fluctuations. On observe alors une tendance à la décharge pulsionnelle immédiate, sans élaboration secondaire, et un morcellement des investissements qui ne permet plus la concentration des forces sur une élaboration centrale. L'œuvre construite dans de telles conditions devient non communicable. Il est évident que de telles caractéristiques ne se retrouvent pas chez Schumann.<sup>1072</sup> »

En effet, les œuvres schumaniennes comme les autres œuvres d'art n'ont pas fonction de communication. André le précise à la fin de son ouvrage : « Il y a bien, avant toute visée de

---

<sup>1069</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 611.

<sup>1070</sup> Schumann R., *Sur les musiciens, op.cit.*, p. 303.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>1072</sup> André P., *op.cit.*, p. 45.

communication au public, une impulsion « quelque chose » d'indicible et d'irrépressible qui dépasse le créateur lui-même.<sup>1073</sup> »

Nous proposons de lire la manière de composer en associant la musique et le temps. Schumann indique :

« Depuis mon enfance, j'ai ressenti pour la musique un amour passionné ; je passais les journées entières à improviser sur le piano. [...] Je ne pouvais, dans une petite ville saxonne trouver de bons modèles. Je continuai, heureusement avec ardeur, mes études de piano et de composition. [...] Je déchiffrais facilement les concertos.<sup>1074</sup> »

« Les joies de la musique compensent bien vite les petits chagrins de l'existence.<sup>1075</sup> » Animé par cet art, notamment la recherche de connexion musique et poésie, Schumann a su en faire un symptôme, non équivalent « du mythe qui recueille les fantaisies affectionnées par l'homme, ni du fantasme, ni du rêve, voie royale du romantisme avant qu'elle devienne celle de l'inconscient.<sup>1076</sup> » Nous proposons que le lied comme écriture, est constitué à partir de la matérialité du signifiant en tant qu'elle porte et véhicule la jouissance et loge en un endroit la pensée qui ne cesse pas pour Schumann : « Il est exact pour moi combien le malheur est venu de mes pensées.<sup>1077</sup> » Le lied a cette fonction sinthomatique de nouer l'inconscient et le réel et soulignons avec André qu'il « tient un rôle majeur dans le maintien des fragiles équilibres psychiques.<sup>1078</sup> » Les lieder forment un nouage où le trop plein de sens et son dépôt se caractérisent de restaurer la trace du lapsus du nœud.

D'autres artistes témoignent de leur volonté de ne pas donner de sens ou expliquer leur œuvre. Nous pouvons citer entre autres Pascal Dusapin, compositeur français contemporain, né en 1955, qui est mortifié de devoir expliquer son art et notamment le processus de création aux journalistes. Une grande tristesse l'envahit quand un trop de sens revient de l'autre :

« Plus prosaïquement, il y a aussi la gestion « administrative » de ce métier à laquelle il faut se coller en permanence. C'est comme si « ça » voulait ma mort. Je le dis avec ironie, mais au fond c'est assez sérieux. C'est-à-dire que j'ai le sentiment que je me bats contre un désir de mort. Plus on me demande de choses, plus il y a l'idée que « quelque chose » veut m'étreindre et m'éteindre. Je le vis comme ça. Évidemment il faut raison garder.<sup>1079</sup> »

---

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>1074</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 134.

<sup>1075</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 176.

<sup>1076</sup> André P., *op.cit.*, p. 246.

<sup>1077</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 74.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1079</sup> Dechambre V., « *Musique et psychanalyse, Le réel à l'œuvre* », Épisode 1, Radio Lacan, podcast, 2014.

Nous pouvons également citer Francis Bacon, peintre, qui répond à une question du journaliste Archimbald :

« Le regard des gens sur ma peinture, ce n'est pas mon problème, c'est leur problème. Je ne peins pas pour les autres, je fais de la peinture pour moi-même.<sup>1080</sup> » D'ailleurs, il précise : « Les gens cherchent des explications, il est toujours possible de trouver d'autres gens pour leur en fournir, mais cela semble toujours un peu bizarre.<sup>1081</sup> »

A contrario du psychiatre, pour qui « la création est un accomplissement de désir, à l'issue d'un conflit entre scandale et bienséance, mais surtout entre dionysiaque et apollinien, est chez Schumann transfusion directe de la pensée et de ses courants pulsionnels<sup>1082</sup> » ; nous postulons que l'œuvre d'art ne s'interprète comme une formation de l'inconscient.

« Ce jaillissement [pulsionnel] est d'une telle force chez Schumann qu'il ne pourra jamais s'y opposer. Un moi plus ou moins infiltré par les autres instances, et en tout cas débordé de toutes parts, tentera bien de contraindre ce flot musical aux formes qui ont cours, mais la coloration pulsionnelle, couleur des mécanismes profonds dits « primaires » et où coule l'énergie libre, de l'inconscient restera toujours présente dans son œuvre.<sup>1083</sup> »

Là où les processus primaires peuvent être interprétés par l'analyse de formation de l'inconscient, l'œuvre qui est « véhicule de sens<sup>1084</sup> » est théoriquement et logiquement faux. Elle est d'abord pulsionnelle et révèle l'imagination comme en témoigne Schumann :

« Nul compositeur ne peut jurer que son manuscrit est absolument sans fautes. Et combien n'est-il pas naturel, aussi, que dans les cent mille petits points sautillants qu'il jette sur le papier avec une rapidité souvent incroyable une douzaine se puisse glisser qui soient tombés trop haut ou trop bas : c'est ainsi qu'il arrive parfois à un compositeur d'écrire les plus folles harmonies.<sup>1085</sup> »

Cet énoncé de Schumann vient moduler la projection subjective du psychiatre :

« Il est légitime de penser qu'il existe des correspondances entre certaines caractéristiques de l'œuvre et les composantes prédominantes de la personnalité de Schumann. [...] L'anxiété chronique et son insécurité existentielle ont présidé à la rapidité de composition, l'étroitesse des formes, l'impression de fuite éprouvée à l'audition.<sup>1086</sup> »

---

<sup>1080</sup> Bacon F., *Entretiens*, avec Michel Archimbaud, Folio Essais, 1996, p. 28.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1082</sup> André P., *Ibid.*, p. 246.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>1084</sup> Vetroff-Muller C., *Ibid.*, p. 12.

<sup>1085</sup> Schumann R., *Sur les musiciens*, *op.cit.*, p. 294.

<sup>1086</sup> André P., *Ibid.*, p. 235.

### 3. Dénouage, renouage

En attendant un retour du professeur de l'université suite à sa demande d'être nommé Docteur et du tribunal quant à sa requête pour se marier avec Clara Wieck, Schumann voyage à Vienne, présente sa revue musicale dans l'espoir de la publier. Il fait la rencontre du fils de Mozart, du frère de Schubert qui lui confie le manuscrit d'une symphonie, *la Neuvième en ut majeur*, retrouvée dans l'amas de papiers entassés, Schumann est ébloui de cette lecture. Elle le réveille : il compose l'*Arabesque* op. 18, les *Blumenstücke* op. 19, le cycle de Vienne. Là-bas, il éprouve un détachement de son corps. Nous pouvons le montrer avec le moment, tel un fragment clinique, du bruissement inquiétant de la voix vécu par Schumann. Alors qu'il s'apprête à rentrer à Leipzig, il écrit à sa sœur :

« Leipzig n'est pas une si petite ville que je le pensais. Ici, [à Vienne], ce ne sont que des bavardages et des cancans. Je dois m'observer comme si j'étais un personnage officiel, chacune de mes paroles est épiée. J'en arrive à douter que l'affabilité tant vantée des viennois aille plus loin qu'un visage gracieux ; ce n'est pas que j'aie fait par moi-même quelque expérience désagréable, mais j'entends souvent dire des choses effarantes sur le compte des autres. Et puis je cherche en vain des artistes, [...], des hommes dans toute l'acception du mot, des hommes capables de comprendre Shakespeare et Jean-Paul. [...] j'aurai à te dire que je me trouve assez souvent heureux, mais qu'il m'arrive plus souvent d'être triste au point de me loger une balle dans la tête...<sup>1087</sup> »

La musique ayant une accroche symbolique et réelle, d'en passer par l'objet et sa sonorité permet à Schumann d'exprimer une pensée que nous pourrions qualifier « musicale<sup>1088</sup> » :

« Ce sont les poésies [...] qui ont commencé à me donner la pensée d'essayer mes forces naissantes ; car pour moi, chacune de leurs paroles demande à être précisée par la musique dont elle éveille la pensée.<sup>1089</sup> »

La langue reste insuffisante pour exprimer les sentiments, la musique, hors sens permet à Schumann de la compléter. Il le précise à son ami Jules :

« Si je pouvais t'entretenir en musique, l'univers serait émerveillé de mes pensées. La musique agit, d'ailleurs, sans que j'y sois pour quelque chose. » Il adresse au compositeur viennois Hirschbach, en septembre 1838 : « Vous remarquerez dans mes sonates maintes formes nouvelles. Je ne les ai pas cherchées, elles se sont imposées à moi lorsque je composais.<sup>1090</sup> »

---

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1088</sup> Nicolas F., *De l'instance de la lettre dans la musique*, Les lettres de la musique, p. 4.

<sup>1089</sup> Lettres choisies, 1828-1854, Fischbacher, Paris, 1909, p. 7.

<sup>1090</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 516.

La création doit lui venir de l'Autre tel que la nature ou le génie. Il explique à sa mère que la musique doit venir sans réfléchir, quelque part pas de lui, si le sens advient, c'est l'angoisse qui pointe, le 6 novembre 1829 :

« Vous savez que j'ai peine à supporter la théorie absolue ; aussi ai-je vécu ici livré à la rêverie, et ai-je joué trop peu de notes. J'ai commencé plusieurs symphonies sans les achever. »

« De temps en temps, j'ai de l'imagination, et les aptitudes créatrices se développeraient peut-être en moi. Ne contrarie pas la Nature et le génie, ils pourraient s'en offenser et se détourner à jamais, » le 30 juillet 1830.

« Tout est caché à la théorie, rien à la fantaisie, » 20 août 1831.

« Je hais tout ce qui ne vient pas de l'impulsion profonde et spontanée » le 21 novembre 1831.

« Je crois que plus un artiste a d'imagination, plus il est artiste, plus il a de réflexion, moins il l'est », 14 juin 1832.

Il cherche la connexion entre S1-S2 ; en cherchant le signifiant qui représente. La composition de poèmes, de chants religieux ou de livrets vise à produire un sens musical à partir de signifiants. Là où la chaîne signifiante perd de sa consistance entraînant la déconnexion d'un signifiant, la dimension de la lettre est mise en évidence, la lettre comme objet réel et isolé. Ce phénomène peut être illustré par les nombreux rébus littéraires inclus dans les partitions de Schumann. Dans le *Carnaval* op. 9, le thème est composé sur les notes la, mi bémol, ut, si. En allemand, les notes s'écrivent avec l'alphabet, celles-ci correspondent alors à A.Es.C.H., Asch, le nom de « la ville musicale » pour Schumann, il y a rencontré Agnès Carus : « Qu'on me permette seulement quelques mots sur cette composition dont la naissance est due à un hasard. Le nom d'une petite ville où vivait une amie musicienne renferment les noms des notes de la gamme qui étaient justement aussi dans mon nom ; de là, naquit une des amusettes.<sup>1091</sup> »

Dans le *chant du Nord* de l'*Album pour la jeunesse*, les notes sol, la, ré, mi, G, A, D, E évoquent le nom du musicien danois Niels Gade (1817-1890) que Schumann admirait : « Gade produisit des compositions de différents genres : c'était en général des explosions d'une fantaisie formidable.<sup>1092</sup> » Ces quatre lettres correspondent aux quatre cordes du violon, qui aurait déterminé la voix du compositeur, que Schumann note avec sérieux : « Que personne ne me conteste cette petite marque d'une faveur d'en haut.<sup>1093</sup> »

En mai 1843, il écrit : « En ce moment, je suis plongé dans un grand travail, le plus grand que j'aie entrepris jusqu'ici- ce n'est pas un opéra, mais une œuvre d'un genre tout nouveau je crois, pour le concert : *Le Paradis et la Péri*. J'y apporte toute mon activité, et j'espère encore l'avoir

---

<sup>1091</sup> Schumann R., Sur les musiciens, *op.cit.*, p. 57.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 276.

terminée dans le courant de l'année.<sup>1094</sup> » Un mois après, l'objet triomphe sous forme de l'idéal, en juin 1843, Schumann écrit à Johannès Verhulst :

« J'ai terminé *Le Paradis et la Péri* vendredi dernier ; c'est mon ouvrage le plus important et j'espère que ce sera le meilleur ! J'ai mis le mot « Fin » au bas de la partition avec un cœur plein de gratitude envers le Ciel, qui a soutenu suffisamment mes forces pour je puisse achever mon œuvre.<sup>1095</sup> »

Pour Schumann, la jouissance de la langue prend le pas sur le sens et s'incarne musicalement. Fin de l'année 1844, Schumann met fin à l'écriture de son journal, de la revue et de différentes correspondances, la langue fait défaut :

« J'ai de la difficulté à m'exprimer en paroles ou par écrit, et un quart d'heure au piano me permet d'en dire plus long que si je noircissais des rames de papier.<sup>1096</sup> »

Schumann traverse cette période délicate, peu avant la composition de ses lieder : « J'ai peu de raisons d'être gai et je suis silencieux souvent pendant des journées, sans penser. Le piano me fait souffrir d'une faiblesse de la tête (Kopfschwäche). » Cet état déjà vécu lors du décès de son père se répète et insiste. De ce fait, Schumann compose pour la voix. Il fait alors rupture avec le piano solo, au moment même d'épouser sa femme, attendue depuis dix ans et pour qui il a écrit nombre de ses grandes pages pour piano, une nécessité d'introduire des mots par le chant et la voix semble s'imposer. Le lied aurait la fonction de venir réparer la faute, le lapsus du nœud, du nouage réel, symbolique et imaginaire au point où il s'est produit : là où ça bruisse, où il se sent épié.

Ici, Lacan invite à reconnaître le glissement de l'imaginaire, qui ne tient pas, du fait d'une faute dans le nouage. Cette faute peut alors se rectifier par la réponse de Schumann dans le signifiant Musicien et la composition des lieder qui s'en suivent. Nous avançons alors que cette trouvaille constitue l'artifice, l'art de Schumann, qui produit un chiffage de la langue et restaure son propre corps : « Je crois que même le mariage est une parole très musicale ; il ressemble à une quinte. (mi-si-mi)<sup>1097</sup> » Cette conversion, de la musique instrumentale à la musique vocale, coïncide avec le tournant le plus heureux de sa vie dit-il. De février à août 1840, il compose 138 lieder qui marquent le début et l'apogée d'une nouvelle ère de ce genre musical.

« Maintenant, je n'écris que des choses vocales, grandes et petites. Je peux à peine vous dire à quel point c'est merveilleux d'écrire pour la voix, comparé à la composition instrumentale.<sup>1098</sup> »

---

<sup>1094</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 119.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1096</sup> Vetroff-Muller C., *op.cit.*, p. 41.

<sup>1097</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 65.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 584.

« Ah ! Clara ! Quel bonheur divin d'écrire pour le chant ! Je m'en suis abstenu trop longtemps. J'aimerais chanter moi-même à perdre haleine ! » Et : « Il ne m'est pas possible de te dire à quel point tout ceci m'est devenu facile et combien cela m'a comblé de bonheur. »<sup>1099</sup> écrit-il dans une lettre à sa fiancée.

En effet, Schumann écrit qu'il aborde le lied avec tant de bonheur puisque là se fondent les harmonies des sons et du sens, dans une forme brève, quelques secondes à quelques minutes ; allant même jusqu'à leur donner les dimensions d'un cycle là où le compositeur énonçait à sa bien-aimée en 1830 : « Dans le Carnaval, chaque pièce nouvelle annule la précédente, et tout le monde ne peut pas s'habituer à cela.<sup>1100</sup> »

Parmi la trentaine de poètes, Rückert, Eichendorff et Heine ont été ses plus grands inspirateurs. Alors que Clara est emmenée par son père en tournée, il compose ses premiers lieder : *Liederkreis* op. 24, *Dichterliebe* op. 48, *Frauenliebe und Leben* op. 42. Schumann les propose très rapidement à l'édition, en février 1840 :

« Je m'autorise à joindre un recueil que j'ai longtemps travaillé avec ardeur et amour. Comme on ne me connaît que comme compositeur pour le piano, je pense qu'il pourra éveiller l'intérêt. Je serais heureux s'il paraissait bientôt. Il adresse ensuite ce volume à Clara, le 13 mars 1840 en indiquant :

Mes lieder sont les premiers que je publie, alors n'exerce pas trop ton esprit critique. Quand je les ai composés j'étais tout à toi ; ô toi fille romantique, tu me poursuis de tes regards où que je sois, et je me dis souvent que, sans une pareille fiancée, on ne saurait composer une pareille musique, qui n'est faite que pour chanter tes louanges ; car je ne t'aime que trop et je voudrais te dire que chaque soir, j'ai envie d'aller te retrouver et que je n'ai pas cessé d'être dans une crainte perpétuelle de ne pas arriver à temps auprès de toi.<sup>1101</sup> »

La veille du mariage, le 11 septembre 1840, Robert Schumann offre un recueil de vingt-six lieder fraîchement composés, les *Myrthen* op. 25. Ils sont reliés de velours rouge avec cette dédicace : « A ma Clara bien-aimée, à la veille de notre mariage, de la part de son Robert.<sup>1102</sup> » Le 28 septembre 1840 : « Ma musique est devenue plus joyeuse, plus douce et plus mélodieuse. Tu l'as sans doute remarqué dans les *Kinderscenen* op. 15. Ce ne sont là que des bagatelles, et je me suis lancé depuis dans des formes bien plus amples. [Genoveva op. 81 et Faust]<sup>1103</sup> » Mais cette manifestation du bonheur, toujours en trop, mortifère, est l'indice d'une jouissance prête à effondrer Schumann :

---

<sup>1099</sup> Oehlmann W, *Poésie et musique dans les lieder de Schumann*, traduit par Daniel Henry, livret de lieder, p. 48.

<sup>1100</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 77.

<sup>1101</sup> François-Sappey B., p. 627-628.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>1103</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 240.

« C'est vraiment une toute autre musique, qui n'est pas seulement portée par les doigts, tellement plus immédiate et mélodieuse. Les sons et la musique me tuent presque en ce moment ; je sens que j'en pourrais mourir. Le plus souvent, je compose debout ou en marchant, pas au piano. C'est une toute autre musique que celle qui ne passe pas par les doigts, tellement plus directe et mélodieuse.<sup>1104</sup> »

« La musique me dévore, je dois souvent m'en détacher avec violence. [...] J'ai tellement composé que parfois ça semble presque inquiétant. Mais je ne puis faire autre chose, je pourrais chanter à en mourir, comme le rossignol. J'ai écrit douze lieder d'Eichendorff et n'y pense déjà plus, ayant mis en train quelque chose de nouveau.<sup>1105</sup> »

La suppléance ne remédie pas complètement au défaut du nouage, elle porte la trace de la déconnexion de l'imaginaire. C'est pourquoi, le vide reste présent, la jouissance s'en trouve alors illimitée. La suppléance échoue à mettre un place un semblant solide de phallus symbolique. La lecture lacanienne permet d'avancer que cette solution permet à Schumann de supporter la vie. Il ne peut faire autre chose que de composer, d'inscrire l'objet voix hors de lui.

Nous y ajoutons que l'œuvre ne peut jamais être complètement reconnue dans le sens où la vérité n'est jamais atteinte. La production accentue le manque de l'objet qui chute mais qui se présente aussi sous sa face « plus-de-jour. » C'est cette logique qui conduit Lacan à inventé le terme de « poubellication » pour préciser l'affinité de la publication et de la poubelle. Après avoir parlé de la différence entre la parole et la fonction de l'écrit et spécialement du trait unaire, Lacan en vient, dans son séminaire du 15 décembre 1965, à énoncer :

« Écrire et publier n'est pas la même chose. Que j'écrive même quand je parle n'est pas douteux. Alors pourquoi ne publiez-vous pas plus ? Justement à cause de ce que je viens de dire : on publie quelque part. La conjonction fortuite, inattendue de ce quelque chose qui est l'écrit et qui a ainsi d'étroits rapports avec l'objet a, donne, à toute conjonction non concertée d'écrits, l'aspect d'une poubelle. Croyez-moi, à l'heure matinale où il m'arrive de rentrer chez moi, j'ai une grande expérience de la poubelle et de ceux qui la fréquentent. Rien de plus fascinant que ces êtres nocturnes qui y chopent je ne sais quoi dont il est impossible de comprendre l'utilité. Je me suis longtemps demandé pourquoi un ustensile aussi essentiel avait si aisément gardé le nom d'un préfet, auquel on avait déjà donné un nom de rue, ce qui aurait bien suffi à sa célébration. Je crois que si le mot poubelle est venu si exactement se colloquer avec cet ustensile, c'est justement à cause de sa parenté avec la poubellication.<sup>1106</sup> »

La publication est poubellication en ceci qu'elle promeut le versant imaginaire de l'objet *a* comme support illusoire d'un tout, d'un « p'oublier, c'est-à-dire de tout-blier.<sup>1107</sup> » Lacan

---

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>1106</sup> Lacan J., *L'objet de la psychanalyse*, inédit, 15 décembre 1965.

<sup>1107</sup> Lacan J., *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op.cit.*, p. 57.

indique que publier pour oublier à une fonction de décharge et de débarras, qu'un autre peut prendre à sa charge. La publication permet de faire circuler l'œuvre, d'en faire un traitement de l'élément de culture. Notons que pour Schumann, les œuvres musicales, la revue sont investis, ils désignent une place. Il n'y a pas absence d'œuvre mais œuvre comme dépôt. F. Hulak précise que lorsqu'il y a « l'absence d'œuvre, il n'y a pas de plus-de-jouir, pas de participation au lien social. Dans l'œuvre comme rebut, il y a la présence d'un plus-de-jouir<sup>1108</sup> », là où pour relancer la création, l'artiste l'avait fait choir.

#### 4. Faire advenir le style

Musicalement, le style schumannien porte le témoignage de son vécu intime et subjectif. Ceci nous évoque une phrase de Lacan : « on ne crée pas avec son fantasme mais avec le savoir de ses symptômes.<sup>1109</sup> » Jeune, Schumann compose sa première symphonie qu'il considère « comme le summum de la musique instrumentale.<sup>1110</sup> » Il semble qu'à travers « ce summum » nous entendons le style du compositeur, c'est-à-dire de sa manière de faire pour s'adresser à l'Autre et faire avec l'objet ; évoquant les aphorismes lacaniens : « Le style c'est l'homme à qui l'on adresse<sup>1111</sup> » et « le style c'est l'objet.<sup>1112</sup> » La définition du style proposée par Roman Jakobson vient compléter celle de Lacan, le style est envisagé pour son propre compte, il est lui-même sa propre référence. Donc, le style n'informe pas, il ne dit pas, mais il fait signe d'une présence. L'avancée de Lacan le conduit à définir le symptôme comme ce qui peut « *se rebrousser en effet de création.* » C'est cette dimension créative du symptôme qui pourrait être approchée à propos du style dans la psychose. Là, la symphonie comme œuvre vient hisser Schumann au niveau d'un symbole qui le représente même si un discret signe paranoïaque s'entend quelques semaines après la première représentation de cette symphonie.

Le rapport entre sa quête d'une position d'exception et son style met en exergue la question du triomphe de l'œuvre. Celui-ci est l'indice qu'il y a une forme de travail de l'idéal du moi dans la mort, tel un pseudo-idéal en composant et publiant ses œuvres. Cependant, l'idéal du moi et le moi semblent collés : il n'y a plus de distance avec le surmoi qui devient féroce : le S1 musicien devient trop exigeant. Dans cette position, Freud nous indique que la fusion de l'idéal du moi et le moi idéal, il n'y a plus de leurre, plus de semblant, plus de limite. Un décrochage

---

<sup>1108</sup> Hulak F., *op.cit.*, p. 112.

<sup>1109</sup> Lacan J., *Jeunesse de Gide ou la lettre volée*, in *Écrits*, *op.cit.*, p. 740.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>1111</sup> Lacan J., *Écrits*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 740.

de l'Autre opère, il n'y plus d'image accrochée à l'Autre. Alors que Mendelssohn vient de finir aussi une symphonie, Schumann dans une captation imaginaire note :

« Si tout le monde écrit des symphonies en ce moment, c'est moi qu'il faut en rendre responsable ; mais voilà pour mon travail, une bien belle récompense, que d'avoir pu stimuler les talents locaux, ce que je crois effectivement.<sup>1113</sup> »

Cette année 1841 est féconde pour Schumann dans la suite du succès obtenu de cette première *Symphonie* chaleureusement accueillie par le public. Puis avec les lieder, il met en musique l'amour jusqu'à ce qu'il se marie. Schumann, en lyrique, analyse et explore toutes les facettes de ses poèmes dans une opération subjective : « J'ai achevé neuf lieder tirés du *Printemps d'amour* de Ruckert, et je crois avoir trouvé là l'accent qui m'est personnel.<sup>1114</sup> » Il commence par le piano pour écrire un lied : les introductions plongent l'auditeur au cœur d'un univers agité, et les longues conclusions où tente de se résoudre et de se libérer le drame chanté que la voix seule n'est pas parvenue à conclure. Pour Schumann, la voix est distendue, elle souligne, avec le piano, les moindres intentions du texte en des altérations plus ou moins marquées.

Le style est une façon d'enserrer l'objet insaisissable dans un discours adressé à l'Autre sans céder sur son désir. Schumann écrit : « toute écriture peut être mise en musique. La donnée est si poétique, si pure, qu'elle m'a transporté.<sup>1115</sup> » *Le Paradis et la Péri* op. 50 est un oratorio profane, inspiré du poème intitulé *Lalla-Rookh* de Thomas Moore. Dans cette pièce, la Péri tente d'accéder à nouveau au paradis dont elle a été exclue à cause de ses origines. En effet, elle est la fille d'un ange déchu et d'un mortel. Pour cela, elle doit apporter de la Terre le don que le Ciel aime par-dessus tout. La Péri recueille d'abord la dernière goutte de sang d'un héros mort en défendant son pays contre un tyran. Cette offrande est insuffisante. La Péri se rend alors en Égypte où elle assiste à la mort d'une jeune fille qui a préféré mourir en veillant l'homme qu'elle aime, atteint de la peste, plutôt que de rester loin de lui et de sa maladie. Refus également au Paradis. C'est en Syrie que la Péri va trouver l'ouverture des portes du Paradis avec les larmes d'un criminel repent à la vue d'un enfant en prière. La Rédemption est au cœur de cette pièce plutôt que l'amour qui permettrait de racheter la faute de l'ange déchu. Lorsque la Péri fut exécutée en décembre 1843, Schumann a senti que l'ouvrage « n'avait été saisi que de quelques-uns et que son romantisme et orientalisme n'avaient pas été entièrement compris.<sup>1116</sup> » Il ajoute :

---

<sup>1113</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 143.

<sup>1114</sup> Schumann R. et C., *op.cit.*, p. 109.

<sup>1115</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 123.

<sup>1116</sup> Boucourechliev, A., *op.cit.*, p. 131.

« Il y a du sang de mon cœur attaché à ce travail. Je voudrais notamment attirer votre attention sur deux reproches qui m'ont été faits : 1° l'absence de récitatifs, 2° l'enchaînement ininterrompu des morceaux. Ils m'apparaissent à moi comme un véritable progrès formel.<sup>1117</sup> »

En effet, par cette œuvre Schumann met en jeu son corps. La musique prend corps dans l'écriture, elle n'est pas métaphore, elle est un réel à l'œuvre, il y a une dimension de présence, Schumann innove, son style y est. Une telle écriture est un moyen pour l'artiste de revenir au niveau de l'existence, c'est-à-dire au niveau d'un « il y a », d'un « ceci existe. » Elle contient l'exigence de l'invention. Elle mobilise le corps, ce qui est de l'ordre du témoignage, il y a toujours engagement du sujet. J.-A. Miller définit une écriture d'existence qu'il distingue aux écrits de parole : « Cette parole dont je disais les affinités à l'être, elle peut être écrite. Dans ce cas-là l'écrit note la parole : appelons-le : l'écrit-de-parole. » Avec « l'écriture d'existence » c'est autre chose : « C'est une écriture qui n'est pas écriture de la parole. On peut la dire écriture pure, maniement de la lettre, de la trace. [...] Là, le signifiant opère, coupé de la signification. Et c'est à ce niveau-là qu'on peut saisir une existence sans monde.<sup>1118</sup> » Avec cette écriture sans récitatif donc sans voix soliste ni mise en musique du texte, Schumann impose son style. D'ailleurs, il a qualifié cette pièce de *Dichtung*, un terme qui désigne un processus de création poétique afin de montrer le caractère novateur de sa production. Comme le souligne J. R. Rabanel, le maniement de la lettre « n'a plus rien à espérer, à chercher des effets de sens, mais de jouissance, c'est-à-dire de réel.<sup>1119</sup> » L'expression « Mit Humor » est souvent insérée par le compositeur en incipit de plusieurs pièces tels que *l'Album pour la jeunesse, les Novelettes n°3 et 6, les Davidsdändler n°3 et 12 et la Phantasiestücke n°4*. Elle signifie « avec humour » ou bien « avec humeur » sans que celle-ci soit bonne ou mauvaise. Pour préciser l'*Humor*, nous notons que Schumann ne donne pas tant des indications de tempi précises mais davantage des indications d'ambiance d'un mouvement, de dynamique. La précision d'un tempo est délicate à définir pour Schumann parfois dépassé par la pulsion : « La mesure innée du mouvement est le seul déterminant.<sup>1120</sup> » Entendons l'humeur comme le tempo de Schumann : « Le cours de ma vie, dans ces dernières années a été très agité ; tu peux en avoir le reflet dans mes compositions.<sup>1121</sup> » Il ralentissait le tempo des œuvres qu'il dirigeait ou il s'énervait. Dans les *Novelettes* op. 21 et dans la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins du Carnaval*, les ruptures de tempo sont fréquentes sans en passer par les traditionnelles modulations tonales : *non allegro, molto più vivace avec accelerando, animato, vivo, animato moto, piu stretto*. La

---

<sup>1117</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 160.

<sup>1118</sup> Miller J.A., *Orientation lacanienne, L'être et l'Un, op.cit.*, cours n°8, Leçon du 23 mars 2011.

<sup>1119</sup> Rabanel J.-R., « *Sublimation et jouissance* », in *Une touche du réel*, Paris, Z'édicions, 1990.

<sup>1120</sup> Schneider M., *op.cit.*, p. 92.

<sup>1121</sup> Cremieux M., *op.cit.*, p. 120.

brutalité des ruptures conduit parfois l'interprète à atténuer les changements avec un *ritardando* appuyé.

Les œuvres pour piano, souvent courtes, se démarquent par leur style harmonique et syncopé à la fois, comme par exemple dans les *Papillons* op. 2. Cette œuvre est une suite de douze pièces pour piano. Elle est une traduction du bal masqué du roman de Jean-Paul intitulé *Flegeljahre*, L'Âge ingrat. Lors de la représentation de la pièce, il en a proposé la lecture au public afin qu'il puisse se préparer à la poésie ambiante. Dans une lettre adressée à sa mère le 17 avril 1832, Schumann indique :

« Priez-les aussi tous de lire au plus tôt la scène finale des 'Flegeljahre' de Jean-Paul et alors, les papillons éclos de cette danse, les larves se transformeront rapidement en sons. Et demandez-leur si, dans ces Papillons, ils ne reconnaissent pas le reflet de l'amour angélique de Wina, du sentiment poétique de Walt et de l'âme droite et clairvoyante de Vult. Et puis ensuite, partez messagers ailés !<sup>1122</sup> »

Schumann met en musique les sentiments de Walt et Vult, deux personnages auxquels il s'identifie. Cette mise en musique donne une consistance à ses pensées : « J'entre en communication avec mon âme, je m'absorbe dans la musique et dans mes compositions.<sup>1123</sup> » Or, ce message n'a pas été compris, Schumann écrit :

« Je leur ai dit de chercher un peu dans Jean-Paul, et les voilà qui veulent repérer exactement les passages où il est question de Jacobine, où son frère pousse ses jurons et de quels jurons il use, et s'ils ne les trouvent pas, ils parlent de message chiffré et de devinettes à tiroir, ajoutant qu'une œuvre d'art doit être directement compréhensible, y aurais-je donc mis une trop forte dose d'exaltation ?<sup>1124</sup> »

Alors qu'il cherche à comprendre la logique schumannienne entre le texte et la musique, R. Stricker rappelle que Schumann reviendra sur ce rapport texte et musique :

« Je dois mentionner que j'ai ajouté le texte à la musique et non le contraire, ce qui me semblerait un peu de départ absurde. Seule la dernière pièce, qui est une étrange coïncidence répond à la première, a été suggéré par Jean-Paul.<sup>1125</sup> »

La contradiction de Schumann interroge Stricker qui propose de répondre par l'insertion d'un argument ou pas lors de la représentation de l'œuvre. Il repère que Schumann est partagé sur ce sujet. A propos de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, il note : « Au commencement, le programme m'a fait perdre toute jouissance et tout libre aperçu. Mais lorsque je l'ai vu passer,

---

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1123</sup> François-Sappey B., *op.cit.*, p. 18.

<sup>1124</sup> Fischer-Dieskau, *Robert Schumann : le verbe et la musique*, Seuil, 1984, p. 11.

<sup>1125</sup> Stricker R., *op.cit.*, p. 23.

de plus en plus, au second plan pour laisser s'épanouir la fantaisie originale, j'y ai trouvé non seulement tout ce qui y était mais bien plus encore...<sup>1126</sup> »

Bien que son style se confirme, lorsqu'il compose sur la poésie, la signification fait retour dans le réel : la lettre musicale reste hors-sens, la langue vient faire effraction. La tentative d'opéra porte la marque du détachement du symbolique au réel et à l'imaginaire par la difficulté d'identifier les moments principaux de l'histoire afin de les *mettre en valeur* musicalement. Schumann repère cette difficulté, notamment pour *Genoveva* : « J'éprouve une grande répugnance pour le style habituel de l'opéra. – Je ne peux pas mettre de la musique sur de semblables tirades qui me déplaisent.<sup>1127</sup> »

Les œuvres dans des proportions plus vastes tels que la symphonie, l'oratorio encombrant Schumann. Cependant, il ne renonce pas, par la composition, l'objet reste a minima enserré dans l'œuvre.

Plus tard, lors de la composition de la *Symphonie rhénane*, Schumann supprime le programme prévu. Il dit à son élève et futur biographe Wasielewski : « On ne doit pas montrer le cœur, une impression générale suffit ; ainsi du moins ne font-ils pas d'absurdes comparaisons.<sup>1128</sup> » Le malentendu de la langue pourrait mettre en défaut l'expression de la musique elle-même.

Lorsqu'il rédige l'ouverture des *Écrits*, Lacan avance le style comme n'étant pas que l'adresse de l'auteur, il est aussi commandé à l'auteur par l'adresse au lecteur. L'adresse a un effet inversé, rétroactif, en boucle. Dans cette perspective, l'effet produit d'une œuvre ne dépend pas que des formes matérielles qui portent la musique. Pourtant, elles contribuent à façonner les anticipations de l'auditeur et à appeler de nouveaux publics. Pour un sujet, le style peut être son partenaire, il peut en faire usage pour désirer sans trop d'angoisse : il a permis à Schumann d'écrire et de composer afin de localiser l'objet a minima en dehors, de remédier à la mélancolie et de repousser l'acte suicidaire.

### Conclusion du chapitre

L'écriture a été un moyen pour Schumann de loger la jouissance. Par le cycle, le contrepoint, la variation et ce qu'il a imaginé de nouveau à partir de la musique classique, chaque œuvre porte son style passionné. Au moment du décès de son père, Schumann cherche des solutions

---

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1127</sup> Crémieux M., *op.cit.*, p. 162.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 25.

pour faire avec le vide subjectif qui le submerge : il compose pour le piano, il rédige une revue musicale dans laquelle il se représente sous différents personnages. Parce que les mots ne disent pas tout, Schumann a l'idée qu'il doit en passer par la musique pour dire. Un « mi-dire » demeure toujours pourtant. Il s'essaie alors à différentes formes orchestrales et vocales pour faire face à ce réel qu'il nomme « la vérité. »

En 1843, Schumann n'écrit plus : il met fin à la rédaction de la revue, à son journal intime et il n'entretient plus la correspondance avec Clara. Dès lors, Schumann se trouve confronté à ce qui évoque ce à quoi il supplée, la fonction du signifiant qui représente la singularité du sujet, alors une difficulté surgit qui porte la trace de la défaillance de la structure. Au même moment, il abandonne son modèle formel, Bach, qui lui permettait d'unifier ses œuvres. Edvard Grieg et Hans von Bulow situent autour de la pièce *le Paradis et la Péri op.50* composée en 1843, la scission entre Schumann des belles créations et celui où les créations sont appauvries. Clara note dans son journal en février 1894 : « Grieg écrit qu'on devrait seulement parler de Schumann de l'opus 1 à l'opus 50, le Paradis et la Péri car après, sa force créatrice s'est brisée. Peut-on dire cela de Faust, de Manfred, etc. ?<sup>1129</sup> » Clara dément ces déclarations, selon elle, toutes les facultés de son mari sont restées intactes jusqu'à sa mort. Elle écrit à ce propos dans le journal en février 1851 : « Je m'étonne toujours de la puissance créatrice de Robert, sans cesse renouvelée dans la mélodie et l'harmonie comme dans la forme. Robert poursuit irrésistiblement son œuvre.<sup>1130</sup> »

En effet, la composition et l'écriture viennent remédier à la mise en échec de la symbolisation de la perte. Dès lors que Schumann doit faire avec la mort d'un proche, il se renferme et écrit son journal. L'écriture n'est cependant pas une réponse symptomatique qui clôt la répétition, elle en limite les ravages. Elle stabilise a minima la jouissance, la pièce composée devient « une fixation » de jouissance. Cette hypothèse se confirme dans le fait que lorsqu'il tente de se suicider en février 1854 il avait totalement cessé d'écrire et ses dernières compositions sont brèves ou non achevées. Il a tenté de localiser la jouissance en l'inscrivant dès lors au champ de l'Autre, ses œuvres étaient représentées dans les théâtres de l'époque : l'œuvre trouvait une adresse que Schumann cherchait auprès d'un public. Enfin, l'acte d'écrire en lui-même, la graphie a permis l'écrit en place de reste, provenant de l'extraction de jouissance hors du corps, tel un travail autonome de la lettre. La composition a été un traitement de l'objet voix et participe aussi du regard : la lecture de la revue ou des partitions met en jeu la pulsion scopique et le corps se

---

<sup>1129</sup> François-Sappey B., *Ibid.*, p. 161.

<sup>1130</sup> Schumann R. et C., *Journal intime, op.cit.*, p. 251.

trouve impliqué. Dès lors que ses écrits ou ses compositions ont trouvé adresse, Schumann est néanmoins renvoyé à sa profonde solitude, donc il s'agit pour lui de recommencer. Écrire, composer deviennent incessant, l'écriture du réel est ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire même si la perte ne n'inscrit pas. La faille mélancolique révélée lors de la mort de son père, reste ouverte. Pascal Dusapin pour qui « composer, c'est composer une forme. Former, c'est inventer des bords<sup>1131</sup> », évoque la musique de Schumann, au bord du réel auquel Schumann a eu à faire :

« Sa musique, je l'adore car elle est sur les bords, fragile, en équilibre, elle est risquée. Les académiques la trouvent mal bricolées mais ils ignorent qu'elles sont les abysses devant lesquelles il était confronté. Je vois la mélancolie à laquelle il était confronté, il lutte en permanence et je suis confronté en tant qu'artiste à ça.<sup>1132</sup> »

---

<sup>1131</sup> Dusapin P., *Une musique en train de se faire*, Seuil, 2009, p. 115.

<sup>1132</sup> *Ibidem*.

## Conclusion de la troisième partie :

La présence de la jouissance du corps est indifférenciée du monde environnant. Cela signifie qu'à l'origine tout est identique au sujet ; puis il y a la langue introduite par l'Autre, lieu du signifiant, maternelle qui désorganise cette jouissance ; enfin, il y a le Nom-du-Père qui, par son intervention vient la réduire, la tempérer, la nouer comme le fait une suppléance. Le Nom-du-Père est suppléance dans la névrose, c'est le mode de stabilisation universelle de la jouissance introduite par la langue. Ce n'est pourtant rien d'autre qu'un délire universalisable, et c'est bien pour cela que le sujet psychotique peut faire le choix de ne pas y croire, soit d'opter pour fonctionner sans que le signifiant parvienne au meurtre de la chose, avec l'objet *a* comme reste de l'opération symbolique.

Nous parvenons à l'indication de Jacques-Alain Miller : « Le XXI<sup>ème</sup> siècle s'engage selon deux discours dominants étayés l'un sur l'autre : la science et le capitalisme. La dévaluation du Nom-du-Père en est la conséquence ; tout le monde est fou, c'est-à-dire délirant en est la perspective.<sup>1133</sup> » Cette orientation nous ouvre la voie au fait que tout le monde dont les artistes ont à répondre du réel, chacun à sa façon.

Ce Lacan des années 1950 n'est pas de celui des années 1970. En effet, vingt ans après, la décision reste insondable et inconsciente mais la logique qui s'en suit est différente. Dans le *Le désir et son interprétation*<sup>1134</sup> et dans son article *Subversion du sujet et dialectique du désir*,<sup>1135</sup> Lacan donne un autre statut au grand Autre. Il n'y a pas d'Autre de l'Autre, un signifiant manque dans l'Autre. Cette indication change par conséquent le statut du Nom-du-Père : il n'est plus l'Autre de l'Autre, il n'est plus universel, il y a des signifiants du Nom-du-Père. Un signifiant est toujours manquant, le langage ne permet pas de tout dire : le signifiant ne pourra jamais résorber tout le réel de la jouissance.

Ce remaniement lui fait dire : « Tout le monde délire. » Cette formule s'oppose à celle « n'est pas fou qui veut. » C'est en 1978, époque de son tout dernier enseignement, qu'il écrit que tout le monde délire implique en effet un Lacan très éloigné de celui qui soutenait : il y a les fous et ceux qui ne le sont pas. Parti de l'idée du cristal freudien qui se brise selon des lignes de clivage invisibles mais préétablies, avec l'idée de structures, et d'une répartition situant d'un côté les névroses, de l'autre les psychoses, Lacan soutient un parti radicalement distinct. « Tout le

---

<sup>1133</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne, illuminations profanes*, enseignement prononcé dans le cadre du département de l'université Paris 8, cours du 16 novembre 2005, inédit, p. 229.

<sup>1134</sup> Lacan J., Le séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, Seuil,

<sup>1135</sup> Lacan J., *Subversion du sujet et dialectique du désir*, in *Écrits*, op.cit., p. 793.

monde est fou, c'est-à-dire délirant<sup>1136</sup>» ne signifie pas pour autant que tout sujet est psychotique mais que « tous nos discours sont une défense contre le réel,<sup>1137</sup>» ils sont des semblants. Pour chaque sujet, il y a un trou non résorbable dans le symbolique, non imaginarisable, qui laisse le sujet face à un réel contre lequel il cherche à se défendre.

Les développements des années 1970 mettent l'accent sur la suppléance préventive. Lacan avance qu'il est nécessaire au sujet de suppléer au non-rapport sexuel. Il distingue l'amour courtois comme « une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons l'obstacle.<sup>1138</sup> » Cette absence permet à Lacan de pluraliser le Nom-du-Père, il évolue dans sa fonction, au Nom-du-Père se substitue un « nommer à » comme S. Marret-Maleval l'indique : « A une clinique dualiste opposant un « il y a » le Nom-du-Père à un « il n'y a pas, » Lacan substitue une clinique plus pragmatique dans laquelle le père est réduit à une fonction de nomination de réel et son défaut peut trouver une compensation par un bricolage du sujet.<sup>1139</sup> »

Avec le séminaire sur Joyce, le symptôme devient le sinthome, dont la fonction est de suppléer au nouage non borroméen des éléments de la structure psychotique. Le sujet psychotique s'engage dans un travail visant l'élaboration d'une suppléance curative de la carence de la fonction paternelle. Dans la modalité de la suppléance curative, le sujet essaie de traiter les incidences cliniques du dénouement des éléments structuraux en procédant à l'élaboration d'un élément susceptible de restaurer un nouage non borroméen assurant un coinçage de la jouissance. La suppléance vient alors remédier à la défaillance de la fonction paternelle sans réaliser la séparation-connexion entre signifiant et objet *a*, ce dernier n'étant pas connecté au signifiant phallique. Ici, la suppléance est référée à la logique du réel, à l'incomplétude de l'Autre et à une nouvelle acception du symptôme. Le concept de parlêtre voit un déplacement du sujet du signifiant au corps parlant. Ce qui compte pour Lacan dans cette écriture topologique est qu'elle supporte le réel.

---

<sup>1136</sup> Lacan J., "Lacan pour Vincennes !" dans *Ornicar* n°17/18, 1979, p. 278.

<sup>1137</sup> Miller J.-A., *Clinique ironique*, La Cause Freudienne n°23, Février 1993, Navarin.

<sup>1138</sup> Lacan J., Le séminaire, Livre XX, *Encore*, *op.cit.*, p. 253.

<sup>1139</sup> Marret-Maleval S., « *L'anti-Céipe de Lacan*, » Le corps parlant, Sur l'inconscient au XXIème siècle, 25-26 avril 2016.

## Conclusion générale

Là où Henri Ey a essayé de recouvrir le fossé entre neurologie et psychiatrie avec l'organodynamisme, une certaine croyance en les neurosciences peut aujourd'hui forger l'illusion qu'il est comblé. Sous la plume des différents neuromusicothérapeutes, les chiffres, les quantificateurs font la garantie de l'être. C'est aujourd'hui l'incidence de la science sur l'ontologie : la connaissance de la neurologie, de la cognition laisse peu de place au savoir. Le corps devient une totalité autonome qui va prouver qu'il est le siège de la vérité. La psychologie s'est insérée dans la biologie ces dernières années et fait plus que jamais l'actualité. Alors que se conclut ce travail, en off du festival d'Avignon, se joue la pièce de Cédric Chapuis *Une vie sur mesure*. Le réalisateur met seul en scène un jeune homme, Adrien Lepage, passionné de musique et musicien, batteur. La singularité de ce-dernier, il est atteint de troubles autistiques. Il est obsédé par le rythme et la musique. Le comédien, Pierre Martin qui interprète le solo, précise :

« Le personnage a beaucoup de mal avec la société et avec les autres êtres humains. Lui, ce qu'il comprend, c'est la batterie, c'est son instrument. Il aime bien tapoter sur ses genoux dans sa chambre, ça le rend très heureux. Par contre, quand il s'agit d'avoir un dialogue avec les autres, quand il y a des expressions employées, de l'ironie, là il est complètement perdu.<sup>1140</sup> »

Interviewé, le réalisateur met l'accent sur la possibilité d'exprimer la singularité du personnage grâce à la pratique de la batterie avec l'instrument ou pas. En rabattant du côté de l'autisme biologique, la journaliste Elsa Mourgues complète le billet sur les TSA paru sur le site de France Culture, elle indique :

« La communication différente est souvent l'un des signes les plus visibles du TSA. Ce trouble neurodéveloppemental entraîne une perception différente du monde par rapport à une personne dite neurotypique. [...] Au niveau mondial, les diagnostics d'autisme augmentent, en raison d'une meilleure reconnaissance des symptômes. Des recherches sont en cours pour évaluer le rôle des perturbateurs endocriniens.<sup>1141</sup> »

Comme l'indique J.-A. Miller, la psychologie avance que le répondant de la psukhé est le cerveau. De ce fait, elle déduit que l'activité cérébrale est directement accessible et va permettre la compréhension des comportements par l'observation des neurones. Cette méthode reste descriptive et ne dit rien de la vérité subjective. Dès lors qu'il y a langage, la vérité devient

---

<sup>1140</sup> Mourgues E., *Le théâtre pour appréhender l'autisme*, Art et création, France Culture, 23/07/2021.

<sup>1141</sup> *Ibidem*.

problématique. En effet, là où les neuromusicothérapeutes et les neurologues cherchent la faille cérébrale qui pourrait expliquer un trouble, Lacan propose une autre lecture : la faille est déjà-là pour tout sujet parlant : « la faille est signifiante entre le moi et l'être.<sup>1142</sup> » C'est pourquoi, avec la lecture psychopathologique orientée par la psychanalyse, l'illusion de l'autonomie et la transparence de la conscience n'opère pas. L'harmonie n'existe pas, cette faille ne promet aucun bien.

Freud avait déjà cette idée lorsqu'il avance la mélancolie comme une maladie du moi, dont la caractéristique la plus singulière est sa tendance à se transformer en un état opposé, la manie. « C'est le triomphe de la défense » : le moi se reconstitue et dépasse son but avec la mégalomanie et le sentiment de surpuissance. La libido se libère, la composition s'emballe pour Schumann. Pour traiter des états alternés de l'humeur, Freud se réfère aux rapports du moi à l'Idéal du moi et au jeu des pulsions. Le revirement en manie s'explique par l'alliance entre le surmoi et le ça dans la tension qu'ils exercent sur le moi. Le moi a alors le choix entre deux attitudes extrêmes : identification à l'objet rejeté, ce qui le pousse au suicide ; défense contre la tyrannie du surmoi par le revirement en manie. Ces repérages freudiens ont permis d'illustrer la logique mélancolique et maniaque de Robert Schumann.

Comme le suggérait A. Dufourmentelle (1964-2017) en 2015, la sublimation serait en voie de disparition « dans un monde où la pulsion a trouvé un regain de toute-puissance qui ne supporte aucune limite pour la satisfaire. Immédiateté, vitesse, fluidité appellent une société sans frustration ni délai ?<sup>1143</sup> » Cette hypothèse semble peu probable et nous a donné l'occasion de rappeler avec Freud que la pulsion n'est pas entièrement assouvissable, un manque de satisfaction est toujours présent. Grâce à ce manque et à ce détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels, « de puissantes composantes sont acquises, intervenant dans les productions culturelles : ce processus mérite le nom de sublimation<sup>1144</sup> » et a une fonction « de l'ordonnement social.<sup>1145</sup> » Celui-ci s'entend entre les lignes dans *Totem et tabou*. Freud énonce qu'au commencement, le père est tué pour que les fils aient leur part de jouissance. Le totem vient alors comme symbole qui va interdire la jouissance. De fait, symbole et symptôme sont intriqués par la jouissance. Lacan met un point d'arrêt à la question de la primauté de l'un ou de l'autre dans *Encore* : le signifiant est cause de la jouissance et en même temps il y fait halte. Dès lors que le sinthome devient un reste, inanalysable, il devient le

---

<sup>1142</sup> Miller J.-A., *Déficit ou faille*, in *Folies dans la civilisation*, Revue de psychanalyse, La cause du désir, n° 98, mars 2018, p. 124.

<sup>1143</sup> Dufourmentelle A., « *La fin du sublime ?* », Libération, 14 octobre 2016.

<sup>1144</sup> Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Folio essais, Gallimard, 1987, p. 100.

<sup>1145</sup> Freud S., *La question de l'analyse profane*, Œuvres complètes, PUF, 2012.

réel du symptôme et il est l'autre nom de l'inconscient irréductible. A partir de là, ce qui opère dans la structure est que le binaire symptôme-symbole se déplace vers l'inconscient-symptôme et enfin l'inconscient-sinthome. L'inconscient, à savoir ce qui est analysable, « se noue au sinthome, qui est, ce qu'il y a de singulier chez chaque individu.<sup>1146</sup> » Cette touche singulière et subjective révèle le réel qui « peut faire tenir ensemble le symbolique et l'imaginaire.<sup>1147</sup> » Ce réel est la réponse symptomatique de Lacan à la découverte freudienne : l'inconscient.

L'épistémologie permet d'avancer qu'un concept n'est jamais figé, il évolue par rapport au réel de l'époque dans lequel il s'inscrit. G. Canguilhem écrit que :

« Travailler un concept, c'est en faire varier l'extension et la compréhension, la généraliser par l'incorporation des traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre pour un modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme.<sup>1148</sup> »

Celle-ci permet de donner un cadre dans la clinique et un repérage dans la théorie. Avec Joyce comme un paradigme, Lacan propose « de penser, non la psychose à partir de la psychanalyse, mais la psychanalyse à partir de la psychose.<sup>1149</sup> » Il permet d'avancer que le sujet psychotique enseigne le praticien orienté par la psychanalyse. Le sinthome comme irréductible laisse une trace : elle n'est ni neuronale, ni dans la biographie, ni dans les expériences des ancêtres : elle est dans la langue même que le sujet se fabrique : « On apprend à parler et ça laisse des traces [...] et de ce fait, ça laisse des conséquences qui ne sont rien d'autre que le sinthome.<sup>1150</sup> » Cette trace préside le sujet par le malentendu inscrit dès la naissance et de la part qui ne s'en révélera jamais.

La jouissance est d'abord imaginaire, elle devient une réduction à des chaînes signifiantes et a pour conséquence une satisfaction symbolique. Or, pour Freud les pulsions s'expriment par des représentations, cela permet une connexion de la jouissance et du signifiant. Néanmoins, cette connexion entre le signifiant et le corps est problématique. C'est pourquoi, pour surmonter cet écueil, Lacan avance que la pulsion engage une satisfaction réelle. Ce tournant théorique se situe à partir du Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*. Lacan prend appui sur les obstacles et les impasses repérés par Freud lui-même dans sa clinique notamment que le sujet ne veut pas guérir. Il lui fait crédit d'avoir buté sur un paradoxe, une faille, dont le versant subjectif est, pour la conscience morale, de se sentir d'autant plus coupable qu'elle est exigeante et sévère,

---

<sup>1146</sup> Lacan J., « *Joyce le symptôme I* », Joyce avec Lacan, Paris, Navarrin, 1987, p. 28.

<sup>1147</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, op.cit., p. 132.

<sup>1148</sup> Canguilhem G., « *Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard* », Revue internationale de philosophie, 1963.

<sup>1149</sup> Miller J.-A., *L'orientation lacanienne*, op.cit., Cours du 19 janvier 2005.

<sup>1150</sup> Lacan J., Le Séminaire, Livre XXVII, *Dissolution*, in *Ornicar ?*, n° 20/21, 1980, p. 12.

et le versant culturel, transhistorique. En reprenant le mythe de Totem et Tabou, le meurtre du Père de la horde ne rend pas la jouissance plus facile, mais en renforce l'interdiction. Tout se passe comme si le vivant humain, cherchant son Bien, comme tout vivant, dans la sphère du plaisir, rencontrait une limite, une zone à la fois désirable et défendue. C'est ce que Lacan désigne comme « le secret du principe de réalité. » C'est la nouveauté de ce séminaire, le principe de réalité ne s'oppose pas au principe de plaisir, il se dédouble entre ce qui est réglé par les lois du langage, en phase avec le principe de plaisir et un « au-delà, » terme qui revient pour définir ce qui est étranger et pourtant intime. Ce centre exclu, Lacan le dit « extime. » Il est un affect primaire que Lacan désigne comme *Das Ding*, et qui impose la catégorie du réel, articulée, pour la première fois, à celle d'imaginaire et de symbolique. Le réel est, en ce sens, à l'opposé de la réalité, ce qui impossible et doit donc être évité, contourné.

Notons que la sublimation ne se réduit pas à la création artistique, comme elle est parfois présumée. Elle inclut plus largement toutes les façons d'accommoder des objets à la visée pulsionnelle. Autrement dit, toutes les façons de donner à un objet une valeur de jouissance ; et Lacan d'évoquer comme une sublimation les bouts de papier qu'un sujet peut conserver au fond d'une poche. Lacan rapproche la perte au vide que révèle la création artistique. Il développe trois termes de sublimation : l'art, la religion et la science, qui sont rapprochés de trois structures cliniques. D'une part, ce vide se rapproche de l'hystérie, *organise* la Chose et *s'organise autour d'un refoulé*. D'autre part, la sublimation religieuse, qui se rapproche de la *névrose obsessionnelle*, *évite un vide déplacé*. Et enfin, dans la sublimation *scientifique* rapportée à la paranoïa, il y a l'incroyance au vide forclos : « c'est à proprement parler de Verwerfung qu'il s'agit dans le discours de la science.<sup>1151</sup> »

Le « démontage » des mythes freudiens, Œdipe, Totem et Tabou, Moïse, que Lacan met en série logiquement, dans leur « discordance », lui permet de les saisir dans leur essence « d'énoncé de l'impossible. » Le père s'y révèle donc pour ce qu'il est : un agent, une couverture, un semblant, un effet du langage destiné à masquer que la jouissance est déjà trouée, marquée d'une perte. Ce qui conduit de l'interdit à l'impossible comme réel que le séminaire XVII amène. Cela n'est pas sans conséquence sur le statut de la vérité dont le mi-dire ne tient pas tant à la « censure qu'à la structure » : c'est aussi en cela qu'elle se fait sœur de la jouissance, elle tient au réel de l'inconscient. La dernière étape de la théorisation de l'accès au réel, Lacan annonce que Joyce produit « l'appareil, l'essence, l'abstraction du symptôme.<sup>1152</sup> »

---

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1152</sup> Lacan J. Le Séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, *op.cit.*, p. 165.

La fonction paternelle devient comme un quart terme, lié à la nomination, capable d'articuler de manière borroméenne le réel, le symbolique et l'imaginaire. Le Nom-du-Père devient lui-même une suppléance. La forclusion du Nom-du-Père note la carence de cette suppléance paternelle, laquelle peut cependant être compensée par d'autres formes de suppléance. Il devient dès lors le parlêtre puisqu'il est pris dans le nouage du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Par cette voie, le Nom-du-Père prend une autre fonction : il est réduit au sinthome, le noyau du symptôme : « Le sinthome, c'est une pièce qui se détache pour dysfonctionner, » une pièce qui entrave le fonctionnement des sujets mais qui a dans une organisation plus secrète une fonction éminente d'où l'idée qu'il s'agit de lui trouver, de lui bricoler une fonction de suppléance.

Cette généralisation de la fonction du symptôme serait « la conséquence du déclin de la sublimation.<sup>1153</sup> » Lacan le développe à propos de la logique de Joyce. Lacan a dit « Joyce, le symptôme ». Il n'a pas dit « Joyce, la sublimation ». Pourtant, Joyce a obtenu de son art ce que Freud considère comme un des traits majeurs de la sublimation : satisfaire assez un public pour en obtenir une rétribution de reconnaissance telle qu'elle fait des produits des objets « d'utilité publique. » Il n'y est question que de symptôme : écriture symptôme et publication symptôme, jamais de la sublimation artistique que l'on aurait pu attendre. L'écriture de *Finnegans wake*, tel un amas de lettres, de langues, et non pas une unité de sens, serait un objet élevé à la dignité de la Chose ? Lacan répond par le symptôme. Quant à la publication qui fait de Joyce l'artiste, dans un lien social, qui restaure le nœud des trois consistances de l'imaginaire du symbolique et du réel, elle est sinthome. La sublimation et le sinthome sont deux traitements par l'art du sujet dans son rapport avec le réel : là où il s'agissait d'un traitement du réel par la sublimation, le sinthome est une modalité de nouage qui permet de faire avec l'incurable du réel. Le symptôme a éclipsé la notion de sublimation en l'englobant dans sa définition comme formation de jouissance.

Les choix et actes du compositeur sont une réponse au réel devant lequel il a buté. Sans se laisser absorber par un prétendu ordre existant, Schumann a composé sans céder sur son style. Il a fait œuvre de sa création dans le sens où il compte aujourd'hui parmi les compositeurs dits de la période romantique. Nous avançons que les lieder schumaniens s'inscrivent « dans un système de nomination qui subsume des productions matérielles sous le régime de l'Un.<sup>1154</sup> »

---

<sup>1153</sup> Soler C., « La sublimation », *Che vuoi*, vol. 19, no. 1, 2003, pp. 155-162.

<sup>1154</sup> Milner J.-C., *L'œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 14.

Lacan nous rappelle que la vie ne s'oppose pas à cette donnée universelle où la parole se noue à la mort. C'est pourquoi, la composition permet une petite coupure d'avec la jouissance. Dès lors, la musique s'articule. A l'instar de l'inconscient structuré par un langage, la musique schumanienne donne ses lois de composition interne tout en impliquant le corps. Le nouage de l'écriture musicale au corps jouissant opère.

Avec le témoignage de Schumann, nous avons mis en perspective ces déterminations subjectives, en précisant comment l'art est venu répondre à sa fragilité psychique. Une lecture critique de sublimation, de création, d'invention, de suppléances et de sinthome nous permet d'avancer que l'acte de création révèle la position subjective de l'artiste. Pas tant de point de vue de l'objet produit, mais par le maniement subjectif. La création définit un produit réel, séparé de son auteur, et reconnu par l'autre social, alors même que les conditions de sa genèse le définissent comme contingent. S'intéresser à un artiste n'a pas pour but de découvrir le complexe d'Œdipe ou non mais de démontrer comment cet artiste a su répondre de son symptôme et faire émerger son désir à travers sa composition. Pour rester dans cet axe éthique, nous avons tenté au mieux de rester au plus proche de la clinique.

Lorsque l'humain entre dans le mouvement de la parole, le corps échappe, le sujet disparaît sous le signifiant qui le mortifie. Schumann a cette idée qu'avec la parole, la vie tend vers la mort. Il s'agit dès lors, de s'extraire de cette mortification, de trouver l'écriture qui fait parler le corps, pour le compositeur qui s'exprime sous la plume de Florestan en 1835 : « Je ne divague jamais ! Véritablement, je connais cette symphonie mieux que moi-même ! Mais je ne perdrais pas un seul mot à en parler. Toute parole sonne si mortellement fade quand il s'agit d'elle.<sup>1155</sup> » La musique prend en charge une limite indicible entre le corps, la langue et la jouissance.

Dans la musique de Schumann et de ce qu'il en dit, la musique ne vient pas comme un arrangement du sonore et ne vise pas la guérison comme le montrerait le musicothérapeute. Pour Schumann, composer relève de la survie, au-delà de l'effet thérapeutique. Elle tente de border le trou, de rendre le temps présent tout en limitant l'usage de la parole. Si la musique prend sens sur des poèmes, la signification se délite et la langue déborde le corps libidinal.

Le symbolique se distingue d'être spécialisé, comme trou. Pour que le symbole soit noué au symptôme, et former un vrai trou, il s'agit d'élever le symbole à la dignité du signifiant. Le sujet se trouve alors impliqué dans le signifiant qu'il avance : Musicien pour Schumann. Ce signifiant viendrait en guise de suture qui « nomme le rapport du sujet à la chaîne de son

---

<sup>1155</sup> Schumann R., *Sur les musiciens*, op.cit, p. 287.

discours qu'il y figure comme l'élément qui manque, sous l'espèce d'un tenant lieu. Suture par extension, le rapport en général du manque à la structure dont il est élément, en tant qu'il implique position d'un tenant-lieu.<sup>1156</sup> » Ce-dernier nomme le manque dans la langue non pas comme une coupure mais Lacan articule le nom et la suture : « C'est aussi que ce qui est essentiel dans la fonction et l'existence du nom, ce n'est pas la coupure, c'est, si l'on peut dire, le contraire, à savoir la suture.<sup>1157</sup> » Là où il n'y a pas de signifié refoulé, Musicien vient comme une tentative symbolique de révélation de son être. Ce tenant lieu de nom reste insuffisant, qui ne permet pas à Schumann de faire avec l'Autre du réel à savoir, l'Autre de l'Autre n'existe pas. La rencontre avec le réel provoque un glissement du nœud : l'imaginaire se dénoue et à l'inverse de Joyce, Schumann ne loge pas aisément le rapport à la jouissance de l'escabeau. L'artiste dénoue et renoue l'image pour en faire un traitement : la sublimation. De fait, Schumann cherche constamment à ordonner le réel dans son rapport à la nature, par la composition, par les lieder, par la rédaction du journal, de la revue ; ces semblants restent des bricolages.

Écouter, interpréter, composer relèvent de la voix perdue, inatteignable et manquante ; comme le précise P. Quignard : « la composition de la musique repose pour une part hommes composent avec la voix perdue.<sup>1158</sup> » C'est pourquoi, atteindre la voix est une quête, telle la satisfaction de la pulsion.

Animé par la création comme le décrit justement un de ses amis :

« Nos séances musicales étaient pour moi à la fois intéressantes et instructives, à cause des indications qu'il me donnait sur la manière de comprendre et d'exécuter chaque morceau. Il se livrait ensuite à des improvisations au piano, au cours desquelles il déchaînait tous les esprits. J'avoue que toutes les effusions musicales de Schumann m'ont toujours procuré un plaisir dont je n'ai jamais retrouvé l'équivalent par la suite, si grands que fussent les artistes que j'entendais. Les idées bouillonnaient en lui avec une abondance inépuisable. Il développait une pensée sous divers aspects ; de cette pensée, la suite naissait et fusait en quelque sorte toute seule. Une inspiration originale jaillissait, profonde, parée de tous les prestiges de la poésie. Elle portait déjà la marque de sa personnalité aussi bien dans ce qu'elle a d'énergique que dans sa délicatesse rêveuse. De ma vie, je n'oublierai ces soirées, prolongées parfois tard dans la nuit, qui nous transportait très loin du monde réel. »

Reprenons la métaphore musicale de J.-A. Miller : « Le praticien orienté par la psychanalyse est un sujet qui se sépare de ce qu'il voit, se sépare des phénomènes qui se produisent, et qui,

---

<sup>1156</sup> Miller J.-A., *Un début de vie*, Gallimard, Collection le Promeneur, 2002, p. 98.

<sup>1157</sup> [http://www.gnpl.fr/Recherche\\_Lacan/2013/07/24/lxii-les-problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse-1964-1965-lecon-du-7-avril-1965](http://www.gnpl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/24/lxii-les-problemes-cruciaux-pour-la-psychanalyse-1964-1965-lecon-du-7-avril-1965).

<sup>1158</sup> Quignard P., *La leçon de musique*, Gallimard, Hachette, 1987, p. 32.

d'être désenglué, arrive à « deviner les points clés, et se montre capable de pianoter dans l'affaire clinique. » Ce n'est pas que le savoir-faire ne soit pas conseillé. C'est à une condition, dit Lacan, « qu'on sache aussi de quelle façon on est attrapé dans l'affaire. » C'est-à-dire que l'analyste, en tant qu'opérateur de l'expérience, vous faites partie du clavier sur lequel vous pianotez : « et ça c'est quelque chose qui manque toujours à votre clavier. C'est-à-dire que l'on n'arrive pas à jouer de sa propre note, de la note qu'on est, jamais complètement.<sup>1159</sup> » aussi, É. Laurent nous rappelle dans la logique de la clinique borroméenne, « la névrose n'est pas un rapport normal au corps – ce qui est normal, c'est plutôt que le corps ne tient pas.<sup>1160</sup> »

En faisant rupture avec Fliess, Freud donne un statut à la psychanalyse. Depuis, chaque Un, à sa manière s'en fait responsable et fait valoir l'existence de l'inconscient. La promesse du discours analytique est le contraire du discours de l'évaluation : pas de comparaison prévue. Si la clinique comme le dit Lacan « c'est le réel en tant qu'il est l'impossible à supporter » le goût de la clinique suppose un rapport au réel : il permet de tenir la rigueur éthique. D'ailleurs, un des effets du dernier enseignement est l'élargissement du diagnostic de psychose à des manifestations peu bruyantes, moins extraordinaires, cependant possibles à traiter par la parole. Aucun doute aujourd'hui que des patients psychotiques demandent une cure et qu'ils sont accueillis dans ce sens. De fait, ce point de butée freudien est levé par Lacan. Ne pas nier la folie, c'est aussi aborder le réel de la psychose comme tel. Ce qui engage le praticien à renoncer au bien-être individuel sans division ni angoisse. Pourtant, l'indication précieuse de Lacan est de donner une caractéristique de l'angoisse : le sujet est « étreint, concerné, intéressé au plus intime de lui-même.<sup>1161</sup> » L'enjeu de la psychanalyse pour Freud en 1900 a été de faire entendre la dimension inconsciente du psychisme. Pour Lacan, dans son retour à Freud, l'enjeu de la psychanalyse était de la faire vivre sans qu'elle ne dissolve dans *l'egopsychology*. Aujourd'hui, il s'agit de maintenir ouvert l'inconscient en dehors du cerveau. Parions que l'offre de soin en psychiatrie se rouvre à la psychanalyse, ce champ toujours d'actualité tout en laissant la voie aux théoriciens de la souffrance divers et variés : « ce n'est pas parce qu'il y a du remue-ménage contradictoire<sup>1162</sup> » que la théorie répondra à la réalité et encore moins au réel. Bien qu'elle puisse être espérée, elle ne s'est jamais avérée comme tel.

---

<sup>1159</sup> Miller J.-A., *Le lieu et le lien*, op.cit, Cours du 15 novembre 2000.

<sup>1160</sup> Laurent É., *La psychose ordinaire*, La conversation d'Antibes, op.cit., p. 294.

<sup>1161</sup> Lacan J., *Le séminaire Livre X, L'angoisse*, op.cit., p. 187.

<sup>1162</sup> Lacan J., *Le séminaire, Le sinthome*, op.cit., p. 136.

# Bibliographie

- Abraham, Karl. *Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins*. Œuvres complètes, vol I, Paris, Payot, 1911.
- André, Philippe. *Robert Schumann : folies et musique*. Le passeur, 2014.
- Ansermet, François. <http://pontfreudien.org/content/fran%C3%A7ois-ansermet-neurosciences-et-psychanalyse>.
- . « Le vivant incommensurable. Entre science et inconscient. » *Mental, Revue internationale de psychanalyse*, n°40. 2019.
- Bacon, Francis. *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Folio Essais, 1996.
- Barbedette, Hippolyte. *Weber, sa vie et ses œuvres*. *Le Ménestrel*, année 29, n°30 (Le menestrel), 22 juin 1862.
- Basch, Victor. *La vie douloureuse de Schumann*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.
- Bassols, Miguel. «L'inconscient réel et son rayonnement.» *Mental, L'inconscient et le cerveau rien en commun*, 2019.
- Beaufils, Marcel. *La musique pour piano de Schumann*. Éditions Phébus, 1991.
- Binswanger, Ludwig. *Mélancolie et manie, études phénoménologiques (1960)*. PUF, 2<sup>ème</sup> édition, 2<sup>ème</sup> tirage, 2005.
- Blondet, Sandrine. *Schumann*. Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999.
- Boucouchliév, André. *Schumann*. Paris, Le Seuil, 1995.
- Breuer, J. Freud, S. *Études sur l'hystérie*, PUF, 1956.
- Brion, Marcel, interviewer par Archive France Musique. *Le journal de Robert et Clara Schumann, avec l'écrivain Marcel Brion (1977)*.
- . *Schumann et l'âme romantique*. Albin Michel, 1954.
- Brousse, Marie-Hélène. «Qu'est-ce qu'une femme ?» *Le pont freudien*. 2000. <http://pontfreudien.org/content/marie-h%C3%A9l%C3%A8ne-brousse-quest-ce-quune-femme>.
- Cage, John. *Confessions d'un compositeur*, Éditions Allia, 2013.
- Caïn, Jacques. *Psychanalyse et musique*. Éditions Les belles lettres, 1982.
- Calvocoressi, Michel Dimitri. *Schumann*, Société des éditions Louis-Michaud, Paris, 1912.

- Canguilhem, Georges. « *Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard* », Revue internationale de philosophie, 1963.
- Castanet H., Rouvière Y. *Comprendre Lacan*. Essai graphique, 2013.
- Castanet, Hervé. *Comprendre Jacques-Alain Miller*. Essais graphique. 2015.
- Colling, Alfred. *La vie de Robert Schumann*. 1931.
- Cotard, Jules. Camuset, M., Seglas, Jules. *Du délire des négations aux idées d'énormité*, Paris, L'harmattan, 1997, p. 72.
- Cottet, Serge. *L'inconscient de papa et le nôtre. Contribution à la clinique lacanienne*. Éditions Michèle, 2012.
- . *Retour sur les images indélébiles, L'a-graphe, L'imaginaire et l'objet dans la clinique analytique*, Section clinique de Rennes, Institut du champ freudien, 2016-2017.
- Cremieux, Mathilde. *Lettres choisies de Robert Schumann 1828-1854*. Librairie Fischbacher, 1912.
- . *Lettres choisies de Robert Schumann, 1827-1840*. Fischbacher, 1909.
- Dechambre, Valentine. *Pascal Dusapin, Flux, trace, temps et inconscient. Entretiens sur la musique et la psychanalyse*. Editions Cécile Défaut, 2012.
- Deffieux, Jean-Pierre. Le risque suicidaire, in Revue de la Cause Freudienne, n°58, 2004/3.
- Desmond, Alain. *Les lieder de Schumann*. Sud, 1990.
- Duault, Alain. *Robert Schumann*. Actes Sud/Classica, 2010.
- Dufourmentelle, Anne. «La fin du sublime?» *Libération*, 2016.
- Duras, Marguerite. *La passion suspendue*. Entretiens avec L. Ballotta Torre: Paris, Le Seuil, 2013.
- Ehrenberg, Alain. *La mécanique des passions, Cerveau, comportement, société*. Odile Jacob, 2018.
- Ey, Henri. *Hallucinations et délire, les formes hallucinatoires de l'automatisme mental*. Paris, l'harmattan, 1934.
- Fischer-Dieskau, D. *Robert Schumann : le verbe et la musique*. Paris, Le Seuil, 1984.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972.
- . *Naissance de la clinique*. PUF, 1962.
- François-Sappey, Brigitte. *Robert Schumann*. Fayard, 2000.
- . *Clara Schumann*. Éditions papillon, 2004.
- Freud, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. PUF, 2006.
- . *Au-delà du principe du plaisir*. Paris, Points, 2014.

- *Œuvres complètes, Psychanalyse, III, 1894-1899*. Paris, PUF, 1989.
- *Œuvres complètes, Psychanalyse, IV, 1899-1900. 1ère édition*. PUF, 2003.
- *Œuvres complètes de psychanalyse, X, 1909-1910*, PUF, 2009.
- *Œuvres complètes, Psychanalyse, XIII, 1914-1915. 3<sup>ème</sup> édition corrigée*, 2005.
- *Œuvres complètes, Psychanalyse, XV, 1916-1920. 2<sup>ème</sup> édition*. PUF, 2002.
- *Œuvres complètes, Psychanalyse, XVI, 1921-1923. 2<sup>ème</sup> édition*. PUF, 2003.
- *Œuvres complètes, Psychanalyse, XVIII, 1926-1930*, PUF, 3<sup>ème</sup> édition, 2015.
- *Cinq psychanalyses*. PUF, 1924.
- *Essais de psychanalyse*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972.
- *La vie sexuelle*. PUF, 1969.
- *Le moi et le ça, 1923*. Payot, 1981.
- *Lettres à Wilhelm Fliess, 1887-1904, Éditions complètes*, PUF, 2006.
- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Folio-essais, 1985.
- *Malaise dans la civilisation. 1929*, PUF, 1971.
- *Métapsychologie*. Collection Folio-essais, Paris, Gallimard., 1968.
- *Naissance de la psychanalyse*. PUF, 1973.
- *Névrose, psychose et perversion*. PUF, 4<sup>ème</sup> édition, 1973.
- *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Folio-Essais, Gallimard, 1984.
- *Pour concevoir les apahasies. Une étude critique*. EPEL, 2010.
- *Pulsions et destins des pulsions*. Petite bibliothèque Payot, 2012.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Folio-Essais, Gallimard, 1987.

Gardou, Charles. *De l'ombre de la folie à l'éclat de la musique*. Dans *Reliance* 2006/1 (n° 19), 2006.

Guislain, Joseph, *Traité sur les phrénopathies*, Bruxelles, Établissement encyclographique, 1833 ; cité par Rémi Tevissen et Georges Lanteri-Laura (éd.), in *La Douleur morale*, Paris, Éditions du Temps, 1996.

Hertrich, Ernst. *Intermezzi Opus 4*, Éditions G. Henle Verlag, Préface Automne 2006.

Hulak, Fabienne. *La lettre et l'œuvre dans la psychose*. Érès, 2006.

Kristeva, Julia. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Gallimard, 1989.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris, Le Seuil, 1966.

- *Autres écrits*. Paris: Le Seuil, 2001.
- *La place de la psychanalyse dans la médecine. Le bloc note de la psychanalyse, n°7*, 1966.
- *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*, Scilicet, n°6-7, Paris, Le Seuil, 1976.
- *Le Séminaire livre V, Les formations de l'inconscient, (1957-1958)*. Paris, Le Seuil, 1998.
- *Le Séminaire livre XVI, D'un autre à l'Autre*. Paris, Le Seuil, 2006.
- *Le Séminaire livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant (1970-1971)*. Paris, Le Seuil, 2007.
- *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris, Le Seuil, 1975.
- *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. Paris, Le Seuil, 1978.
- *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses (1955-1956)*. Paris, Le Seuil, 1981.
- *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet (1956-1957)*. Paris, Le Seuil, 1994.
- *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation (1958-1959)*. La Martinière et Le

- champ freudien, 2013.
- *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris, Le Seuil, 1986.
  - *Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert (1960-1961)*. Paris, Le Seuil, 2001.
  - *Le séminaire, livre X, L'angoisse (1962-63)*. Paris, Le Seuil, 2004.
  - *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris, Le Seuil, 1973.
  - *Le Séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, inédit, 1967.
  - *Le Séminaire, Livre XIX, ... ou pire (1971-1972)*. Paris: Le Seuil, 2011.
  - *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre (1968-1969)*. Paris, Le Seuil, 2006.
  - *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Paris, Le Seuil, 1991.
  - *Le Séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*. Paris, Le Seuil, 1975.
  - *Le Séminaire, Livre XXII, R.S.I.* 1975.
  - *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome (1975-1976)*. Paris, Le Seuil, 2005.
  - « Présentation de la traduction des Mémoires d'un névropathe. » *Les cahiers de l'analyse*, n°5, Seuil 1966.
  - *Le Séminaire livre XXIV, L'insu que l'une-bévue s'aile à mourre. Ornicar*, n°12-13, 1977.
  - *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, leçon du 18 janvier 1977, *Ornicar ?* n°15, 1978.

Laplache, Jean. *Vie et mort en psychanalyse*. Flammarion, 1970.

- Laurent, Éric. *L'envers de la biopolitique, pour une écriture de la jouissance*. Édition Navarrin, La champ freudien, 2016.
- *Lost in cognition, Psychanalyse et sciences cognitives*. Éditions Cécile Défaut, 2008.
  - *Styles de vie*. Revue de la Cause freudienne, n°25, 1993.
  - *Mélancolie, douleur d'exister, lâcheté morale*. ornicar? n°47, 1988.

Leboyer M., Llorca P.-M. *Psychiatrie : l'état d'urgence*. Fayard, 2018.

- Lecourt, Édith. *La musicothérapie. Découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*. Eyrolles, 2019.
- *L'expérience musicale, résonances psychanalytiques*, L'harmattan, Paris, 1997.

Leguil, Clotilde. *Les preuves de l'existence du corps lacanien*. L'évolution psychiatrique, Octobre-décembre 2016. pp. 855-864.

— Sartre avec Lacan. Corrélation antinomique, liaison dangereuse. Navarrin, Le champ freudien. 2012.

— Looten, C. *Dans la tête de Richard Wagner, Archéologie d'un génie*, Fayard, 2011.

Magistretti Pierre, Ansermet François. *Neurosciences et psychanalyse*. Odile Jacob, 2008.

Maleval, Jean-Claude.

- *Folies hystériques et psychoses dissociatives*. Bibliothèque Payot, 1991.
- *Fonction de l'écrit pour le psychotique*. Revue Ligeia, Art et psychanalyse, n°13-14, 1993.
- *La forclusion du Nom-du-Père, le concept et sa clinique*. Paris, Le Seuil, 2000.
- *La logique du délire*. Masson, 2002.
- *Éléments pour une appréhension de la psychose ordinaire*. Séminaire de la découverte freudienne, Janvier 2003.

- . « *La pulsion de mort ou de la défusion des pulsions à la volonté de jouissance*, » Accès à la psychanalyse, Bulletin de l'Association de la cause freudienne Val de Loire-Bretagne, Octobre 2016, n°9, p. 28.
- . *Repères pour la psychose ordinaire*, Navarrin Éditeur, 2019.
- Manoury, Philippe. *Musiques, sons et signes, création artistique*, Cours au collège de France. Paris, 2017.
- Mansart, Jean-Luc. « La sédimentation du livret, Schumann Genoveva. » *L'avant-scène, opéra, opérlette*, 1985.
- Marret-Maleval, Sophie. « L'anti-Œdipe de Lacan. » Dans *Le corps parlant, Sur l'inconscient au XXIème siècle*. 2016.
- Martin, Pierre, interviewer par Élise Mourgues. *Le théâtre pour appréhender l'autisme* (23 Juillet 2021).
- Ménard, Augustin. Clinique de la stabilisation psychotique. *Bulletin de la cause freudienne*, Novembre 1994.
- . *Voyage aux pays des psychoses, Ce que nous enseigne les psychotiques et leurs inventions*. Champ Social, 2008.
- . *Troubles bipolaires et psychose maniaco-dépressive. Ironik! n°31*. 2018.
- . *Psychanalyse et neurosciences : vers quel réel ?* Radio Lacan, 25 Mai 2019.
- Miller, Jacques-Alain. Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8, Orientation lacanienne :
- . *De la nature des semblants*. 1991-1992.
- . *Le partenaire-symptôme*. 1997-1998.
- . *Le lieu et le lien*. 2000-2001.
- . *Pièces détachées*. 2004-2005.
- . *L'être et l'Un, L'Un tout seul*. 2010-2011.
- . *Le réel dans l'expérience analytique*. 1998-1999.
- . Sept remarques sur la création d'art. *Lettre mensuelle*, n°68 1988. p. 9-13.
- . Jacques Lacan et la voix. *Quarto n° 54, La voix*, revue de psychanalyse, École de la Cause Freudienne, ACF Belgique, Juin 1994.
- . La conversation d'Antibes. Paris, Le Seuil/Agalma, Collection Le Paon, 1998.
- . Les paradigmes de la jouissance. *Revue de la Cause Freudienne*, n° 43, Octobre 1999.
- . *Biologie lacanienne et événement de corps*, Événements de corps, La Cause freudienne, Paris, Navarin, Seuil, n° 44, février 2000.
- . « Introduction à la lecture du Séminaire L'angoisse de Jacques Lacan. » *Revue de l'École de la Cause Freudienne*, n° 59, 2005: 65-103.
- . *Deux modes de l'écriture, deux jouissances*, La lettre mensuelle, n°240, Paris, ECF, Juillet-août 2005.
- . « L'inconscient réel. » *Quarto n°88-89, L'enfant dans la civilisation*, Revue de psychanalyse, École de la Cause Freudienne, ACF Belgique, Décembre 2006.
- . *Variétés de l'humeur*. Navarrin, 2008.
- . L'enfant et le savoir. *Peur d'enfant, La petite girafe*, 2011. p. 18-19.
- . Le réel XXIème siècle, Présentation du congrès de l'AMP, 27 avril 2012.
- . *L'inconscient et le corps parlant. Le réel mis à jour au XIXème siècle*. Paris. Collection Huymans, 2014.

- . « La voix aphone. » *Revue de la cause du désir, Oui ! En avant la musique*, Hors-série, numéro numérique 2015.
- . *L'os d'une cure*. Navarrin, 2018.
- Milner, Jean-Claude. *L'œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*. Paris, Le Seuil, 1995.
- Minkowski, Eugène. *Le temps vécu, études phénoménologiques et psychopathologiques (1933)*. PUF, 1968.
- Mital Xavier. Moscheles et les styles du passé : l'accueil de la France, in Musurgia, Analyse et pratiques musicales, Volume XX/2-3-4 septembre 2014.
- Mourgues, Elsa. «Le théâtre pour appréhender l'autisme.» *France Culture*, 2021.
- Naveau, Pierre. *L'hallucination et le temps logique*, Cliniques, Quarto, 1994.
- . *La psychanalyse appliquée au symptôme : enjeux et problèmes*. in Ornicar, 7 novembre 2002. <https://www.wapol.org/ornicar/articles/223nav.htm>
- Nicolas, François. *De l'instance de la lettre dans la musique*. in *De l'écriture musicale*, Mémoire de DEA, "Lieux et transformations de la philosophie", Université de Paris VIII, Juillet 1993.
- Niemöller K. W., *Camille Saint Saëns et son rapport à la musique et au cercle de Robert Schumann*, in *Revue Internationale d'études musicales, Robert Schumann*, n°22, 2004.
- Ossenko, Sylvie. *Schumann*. Groupe Eyrolles, 2010.
- Porée, Jérôme. *Quatre études sur la douleur*. PUF, 2017.
- Prinzhorn, Hans. *Expressions de la folie*. Gallimard, 1984.
- Quinard, Pascal. *La leçon de musique*. Gallimard, Hachette, 1987.
- Rabanel, Jean-Robert. «Sublimation et jouissance.» *Une touche du réel*, 1990 Z'éditions.
- Reik, Theodor. *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Malher*. Denoël, 1972.
- Reja, Marcel. *L'art chez les fous : le dessin, la prose, la poésie*. Paris: Mercure de France, 1907.
- Sauvagnat, François. *La double lecture du signe du miroir*. Cahiers de Cliniques Psychologiques, Université de Rennes II, 1992.
- Scheinder, Michel. *Schumann, les voix intérieures*. Gallimard, 2005.
- . *La tombée du jour, Schumann*. Paris, Seuil, 1989.
- Schoenberg, Arnold. *Le style et l'idée*, Écrits réunis par Léonard Stein, Éditions Buchet/Chastel, 3<sup>ème</sup> édition, 2011.
- Schumann, Robert et Clara. *Journal intime*. Éditions Buchet/Chastel, 1976.
- . *Lettres d'amour*. Buchet/Chastel, 1976.

- Schumann, Robert. *Sur les musiciens*. Stock musique, 1979.
- . *Divers écrits sur la musique*. J. et R. Wittmann, Paris, 1946.
- Soler, Colette. *Le sujet psychotique dans la psychanalyse*, *Psychose et création*, GRAPP, Paris, 1990, p. 28.
- . *Perte et faute dans la mélancolie*, *Des mélancolies*, collectif, Paris, Éditions du champ lacanien, 2001
- . *Lacan, Lecteur de Joyce*. PUF, 2015.
- Stevens, Alexander. *Le mot pour Pipol 9*. <https://www.youtube.com/watch?v=-H9Q4Hgo8oI>.
- Stricker, Rémy. *Robert Schumann, Le musicien et la folie*. Paris, Gallimard, 1984.
- Tatossian, Arthur. *Phénoménologie des psychoses*. le cercle herméneutique, 2002.
- Tellenbach, Hubertus. *La mélancolie*. PUF, 1971.
- Tevisse, Rémy, et Georges Lantéri-Laura. *La Douleur morale*. Paris: Éditions du Temps, 1996.
- Thaut, Mickael. Hoemberg, Volker. *Manuel clinique de rééducation par la musique. Comment la musique contribue à soigner le cerveau ?* Éditions Deboeck supérieur, 2019.
- Tienot, Yvonne. *Schumann, L'homme à la lumière de ses écrits*. Éditions Henri Lemoine et compagnie, 1959.
- Trichet, Yohan. *L'entrée dans la psychose, Approches psychopathologiques, cliniques et (auto-) traitements*. PUR, 2011.
- Von Gebattel, Victor Emil. *Les troubles du devenir et du vécu du temps dans le cadre des affections psychiatriques*, *Bulletin de Psychiatrie sciences humaines neurosciences*, 8 (2), 2010.
- Vetroff-Muller, Candice. *Robert Schumann : l'homme. Étude psychanalytique*. L'harmattan, 2004.
- Wernicke, Carl. *Der aphasische Symptomen-complex*. Breslau Colu, 1874.
- Zenoni, Alfredo. « Hors corps et âme. » *La lettre mensuelle n°179*, 1999.

## Index des noms d'auteurs

---

### A

Abraham K.,180  
Aguirre M.-C.,75  
André P.,17, 19, 64, 92, 99, 101, 106, 107, 109, 115, 126, 129, 133, 137, 138, 145, 147, 158, 161, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 192, 196, 197, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 213, 219, 234, 248, 250, 252, 257, 260, 261, 272, 275, 276, 277  
Ansermet F.,26, 28, 38

---

### B

Bacon F.,277  
Barbedette H.,273  
Basch V.,144, 256  
Bassols M.,63  
Beaufils M.,161  
Bernard D.,70  
Binswanger L.,115, 166  
Blondet S.,121, 139, 255, 274  
Blythe Lagasse A.,58, 59  
Boucheix S.,69  
Boucoucheliev A.,126, 139, 141, 148, 149, 156, 192, 193, 235, 254, 256, 259, 265, 268, 269, 274  
Breuer J.,81, 300  
Brion M.,13, 42, 119, 124, 134, 135, 143, 147, 148, 150, 154, 156, 161, 172, 186, 197, 249, 256, 259, 266, 267  
Brousse M.-H.,53

---

### C

Cage J.,213  
Calvocoressi M. D.,120  
Canguilhem G.,294  
Castanet H.,14, 39, 130, 244, 301  
Colling A.,188, 200, 203, 204  
Cotard J.,208  
Cottet S.,18, 156, 169, 170  
Cremieux M.,113, 126, 127, 128, 129, 132, 135, 136, 139, 140, 141, 145, 152, 184, 196, 199, 200, 209, 249, 250, 252, 259, 269, 276, 279, 284, 285

---

**D**

De Dreu M.,61  
Dechambre .,276  
Desmond A.,274  
Duault A.,154, 187, 188  
Dufourmentelle A.,293  
Duras M.,15

---

**E**

Ehrenberg A.,49  
Ey H.,105, 174

---

**F**

Foucault M.,104, 107  
François-Sappey B.,13, 123, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 157, 160, 161, 162, 171, 173, 182, 184, 185, 188, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 252, 255, 256, 257, 258, 263, 265, 268, 270, 274, 275, 278, 280, 281, 286, 288  
Freud S.,11, 12, 14, 15, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 60, 75, 81, 99, 100, 101, 115, 125, 137, 168, 169, 171, 175, 177, 190, 215, 216, 217, 220, 253, 254, 293, 300

---

**G**

Gardiner J.,29  
Gardou C.,14, 17  
Gonon F.,63  
Guislain J.,165, 302

---

**H**

Harrisson S.,66  
Hoemberg V.,12, 26  
Hulak F.,33, 283

---

**J**

Jossom J.-M.,52

---

**K**

Kristeva J.,191  
Kwakkel G.,61

---

**L**

Lacan J.,16, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 29, 30, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 76, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 126, 137, 141, 145, 156, 159, 163, 168, 169, 174, 175, 178, 181, 190, 193, 195, 209, 211, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 245, 247, 248, 250, 253, 255, 258, 260, 266, 271, 272, 282, 283, 290, 291, 294, 295, 299

Laplanche J.,47

Laurent E.,29, 55, 56, 61, 65, 66, 71, 98, 209, 210, 220, 223, 225, 229

Leboyer M.,13, 303

Lecourt E.,78, 217, 218

Leguil C.,72, 105, 107, 183

Llorca P.-M.,13, 303

---

**M**

Magistretti P.,38

Maleval J.-C.,99, 103, 144, 162, 163, 201, 246, 254

Manoury P.,11, 213

Mansart J.-L.,160, 196

Marret-Maleval S.,291

Massie C.,61

Merlet A.,14

Mertel K.,28, 30, 64

Miller J.-A.,13, 19, 27, 36, 39, 40, 41, 51, 61, 62, 64, 70, 72, 73, 74, 80, 87, 134, 151, 156, 169, 173, 184, 218, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 241, 242, 243, 244, 246, 262, 267, 290, 291, 293, 294, 298, 299

Milner J.-C.,296

Minkowski E.,136, 167

Mital X.,122

Mourgues E.,292

---

**N**

Naveau P.,86, 189

Nicolas F.,278

Niemöller K. W.,162, 305

---

**O**

Ossenko S.,131

---

**P**

Porée J.,192

Prinzhorn H.,95

---

**R**

Rabanel J.-R.,285  
Reik T.,15  
Reja M.,95  
Roth E. A.,55  
Rouvière Y.,39, 301

---

**S**

Sauvagnat F.,193, 240  
Schneider M.,14, 132, 185, 192, 198, 281, 285  
Schumann R.,12, 13, 15, 119, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 148, 150, 152, 153, 154, 158, 160, 163, 178, 187, 188, 190, 191, 193, 195, 196, 203, 216, 233, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 279, 283, 284, 288, 297  
Soler C.,207, 239, 244, 296  
Stevens A.,55  
Stricker R.,17, 116, 117, 120, 125, 126, 146, 148, 149, 156, 170, 178, 181, 187, 257, 258, 260, 261, 262, 286

---

**T**

Tatossian A.,178  
Tellenbach H.,165  
Thaut C.,30, 31, 57, 58  
Thaut M.,28, 29, 38  
This C.,262  
Tienot Y.,183  
Trichet Y.,239

---

**V**

Vetroff-Muller C.,14, 101, 104, 112, 114, 121, 124, 125, 126, 131, 138, 141, 144, 149, 150, 156, 182, 183, 187, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 205, 233, 234, 235, 238, 249, 277, 280

---

**W**

Wernicke C.,32  
Wheeler B. L.,50, 51

---

**Z**

Zenoni A., 64

## **Index des œuvres de Schumann**

---

### ***Œuvres pour piano***

Abegg opus 1 : 263  
Album pour la jeunesse op. 68 : 205  
Albumblätter op. 124 : 189  
Arabesque op. 18 : 308  
Bunte Blätter op. 99 : 206, 207  
Carnaval op. 9 : 285, 310  
Chants de l'aube : 212  
Davidsbündertänze op. 6 : 162  
Études symphoniques op. 13 : 285  
Fantaisie op.17 :144, 145, 159, 160  
Humoresque op. 20 : 175  
*Kreisleriana* : 165, 289  
Novelettes op. 21 : 151, 284  
Papillons op. 2 : 118, 126, 259, 284, 285  
Phantasiesküscke op. 111 : 187  
Quatre marches op. 76 : 187  
Quintette pour piano en mi b majeur : 268, 270  
Romance en sol mineur op. 11 : 151  
Scènes de la forêt op. 82 : 121  
Scènes d'enfant, Kinderscenen op. 15 : 264, 265, 281  
Sonate pour piano en fa# mineur op. 11 : 142, 257

---

### ***Œuvres pour orchestre, concertantes ou symphoniques***

Concerto pour piano et orchestre en la mineur, op. 54 : 136, 260  
Concerto pour violon : 209, 210, 211, 212, 221, 224  
Concerto pour violoncelle : 199, 201  
Ouverture de Hermann et Dorothee : 188  
Ouverture de La fiancée de Messine : 188  
Ouverture de Jules César : 188  
Symphonie n°1, dite du Printemps, en si bémol majeur, op. 38 : 130, 142, 158, 265, 266, 282  
Symphonie n°2 en ut majeur, op. 61 : 189  
Symphonie n°3, dite Rhénane, en mi bémol majeur, op. 97 : 287  
Symphonie n°4 en ré mineur, op. 20 : 268

---

### ***Œuvres vocales***

La Belle Hedwige, op. 106 : 191  
Dichterliebe, Les amours du poète, op. 48 : 149, 281  
L'enfant de la lande, op. 122 : 191  
Husarenlieder op. 117 : 188  
Liederkreis op. 24, cycle de lieder : 281

Myrthen op. 25, cycle de lieder : 275, 281  
Leid ohne Ende, 189  
Leides Abnun, 189  
Mein Wagen rollet langsam : 211  
Page et la fille du roi, op. 122 : 191  
Der Leidige Frieden, 189  
Schöne Wiege meiner Leiden : 173

---

### ***Œuvres chorales***

Genoveva op. 81 : 160, 196, 201, 281, 287  
Manfred, op. 115 : 160, 188, 196, 197, 198, 288  
Le Paradis et la Péri op. 50 : 160, 161, 269, 279, 284  
Scènes de Faust : 160, 184, 185, 284, 288

**Titre :** Usages et fonctions de la création artistique. La musique : des neurosciences à la psychanalyse

**Mots clés :** Neuromusicothérapie, musicothérapie, psychose, mélancolie, suppléance, symptôme, Robert Schumann.

**Résumé :** Au regard de l'évolution de l'histoire de la musique, nous pouvons repérer que l'art se situe dans un contexte socio-culturel et l'artiste dans un lien social particulier. D'une musique sacrée à la musique profane, écrire et jouer de la musique devient une manière de divertir à l'expression de sentiments à la période dite romantique. Aujourd'hui, des chercheurs proposent la possibilité de restaurer le cerveau par la musique. Après la présentation de la neuromusicothérapie, de la musicothérapie et de leurs limites, notre travail consistera à articuler

par une lecture psychanalytique lacanienne cette forme d'expression et de création à l'existence d'un sujet. Le symptôme et le réel comme boussole, nous nous intéresserons à la fonction de la création musicale pour Robert Schumann. Notre hypothèse permettra de contribuer à la clinique mélancolie. En dégagant quelques spécificités de l'œuvre schumanienne notamment le lied, nous verrons comment la composition a fait suppléance et a reporté l'acte suicidaire.

**Title:** Uses and functions of artistic creation. Music: from neuroscience to psychoanalysis

**Keywords:** Neuromusicotherapy, music therapy, psychosis, melancholy, substitute, symptom, Robert Schumann.

**Abstract:** In view of the evolution of the history of music, we can see that the art lies in a socio-cultural context and the artist in a particular social bond. From sacred music to secular music, writing and playing music become a way of entertaining and expressing feelings in the so-called romantic period. Today, researchers are proposing the possibility

of restoring the brain through music. After presenting neuromusicotherapy, music therapy and their limits, our work will consist in articulating, through a Lacanian psychoanalytic reading, this form of expression and creation with the existence of a subject. With the symptom and the real as a compass, we will focus on the function of musical creation for Robert Schumann. Our hypothesis will contribute to the melancholy clinic. By highlighting some specificities of Schumann's work, particularly the lied, we will see how composition substituted and suspended the suicide act.