

Le psychanalyste et le musicien : deux interprètes, pour quelle œuvre ?

Ayant en horreur le trait déplaisant de la psychanalyse de mettre son grain de sel partout, et ignorant ce qu'elle pourrait bien dire sur l'interprétation musicale, je vous parlerai de l'interprétation au regard de la psychanalyse, avec l'espoir que vous rencontrerez dans ces propos de quoi enrichir vos propres questionnements sur la musique. Je ne forcerai pas des analogies qui peut-être n'existent pas.

Psychanalyse et musique ont cependant en commun une immense question : celle de l'interprétation : d'un « texte » inconscient dans le premier cas, qui va se révéler au conscient par l'intermédiaire de deux interprètes, l'analyste et l'analysant. D'un texte noté, la partition, dans le second, imaginé par le compositeur, mais révélé aussi par deux interprètes : l'exécutant et l'auditeur. Un autre point commun est que l'une comme l'autre relèvent du domaine sonore. D'où la question de savoir si chacun de ces domaines aurait un écho pour l'autre.

Je vous rappelle en effet que nous, analystes, privilégions le matériel sonore, au point que la situation analytique escamote délibérément la vue. Son dispositif suppose un basculement du vu vers l'entendu. L'oreille et l'écoute se substituent à l'œil. La pensée se fait par l'oreille. C'est un *non voir*^[1], un *non savoir*, et d'une certaine façon un *non réel* qui fondent en quelque sorte le champ

psychanalytique. Et sans doute avons-nous à faire, aussi, à la musique singulière qu'émet chaque être.

L'occasion m'est donc donnée de revenir à ce concept clinique essentiel : l'interprétation. La première remarque qui s'impose, c'est combien les définitions la réduisent, comme le concept semble pauvre quand on lui donne une réponse théorique, alors que l'expérience pratique en est d'une richesse infinie. L'interprétation, expérience inépuisable, semble déjouer toute définition. Si elle est le levier même de l'analyse, elle peut être en même temps parfaitement persécutante : en témoigne la manie déplaisante et pathologique de vouloir donner sens, pour l'autre, en l'absence de tout cadre et de toute demande, à toute parole, acte, intention, émis par quiconque. Ce type d'interprétation réflexe, fort éloignée de la pratique des analystes expérimentés, nie, d'un même mouvement, l'écoute, l'absence de jugement, et le non savoir sur autrui. Elle s'apparente à l'interprétation paranoïaque, et sa généralisation violente, qui ne peut que réduire au silence, est un signe des temps.

Définition

L'interprétation est au cœur de la doctrine et de la technique freudienne, au point que son auteur définira la psychanalyse comme un art de l'interprétation[2].

Elle est ainsi décrite dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis :

- A) Dégagement du sens latent dans les dires et conduites d'un sujet. L'interprétation met à jour les modalités du conflit défensif, et vise en dernier ressort le désir qui se formule dans toute production de l'inconscient.
- B) Dans la cure, communication faite au sujet et visant à le faire accéder à ce sens latent, selon les règles commandées par la direction et l'évolution de la cure.

Voilà qui peut déjà intéresser notre sujet : la cure est dirigée, elle évolue, RÈGLE ET

Une autre remarque importante s'impose : le premier exemple et le modèle de la question de l'interprétation s'est constitué, pour Freud, à partir du rêve. L'interprétation des rêves dégage, à partir du récit que fait le rêveur (contenu manifeste), le sens du rêve tel qu'il se formule dans le contenu latent auquel conduisent les libres associations. Même si le terme d'interprétation n'est *pas réservé à cette production majeure* qu'est le rêve, il est important de prendre la mesure de *cet enracinement dans l'onirique* ou le fantasme inconscient.

Avant Freud, si les théories « scientifiques » du rêve rendaient compte de celui-ci comme phénomène de la vie mentale, aucune ne prenait en considération son contenu et surtout le rapport existant entre celui-ci et l'histoire personnelle du rêveur. Freud écrira : « Interpréter un rêve signifie indiquer son sens[3] ». Ou encore : « La méthode d'interprétation que je pratique s'écarte de la méthode populaire d'interprétation symbolique (...) et se rapproche de la méthode de *déchiffrage*... Elle est une analyse en détail, et non en masse, et considère le rêve comme un composé, un conglomérat de faits psychiques » [4]. Et ailleurs : « Les pensées du rêve et le contenu du rêve nous apparaissent comme *deux exposés des mêmes faits en deux langues différentes* ; ou mieux, le contenu du rêve nous apparaît comme une *transcription des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression*, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original [5] ». Ou encore : « Lorsqu'un rêve *refuse de se laisser interpréter*, il faut toujours essayer de *renverser certaines parties* de son contenu manifeste ; il est fréquent que tout s'éclaire alors[6] ».

« Les *plus petits détails* sont indispensables pour l'*interprétation* des rêves[7] ».

« La supposition inévitable qui s'impose à nous, psychiatres, c'est que nous comprendrions mieux et traduirions plus aisément la langue du rêve, si nous en savions plus sur l'évolution de la langue[8]. »

« La psychanalyse charge du travail d'interprétation le rêveur lui-même[9] »...

Et enfin, ceci : « La comparaison du rêve avec un *système d'écriture* semble

encore plus d'à propos qu'avec une langue parlée. En effet, l'interprétation d'un rêve est tout à fait analogue au *déchiffrement d'une écriture pictographique antique*, comme celle des hiéroglyphes égyptiens. Il y a, ici comme là, des éléments qui ne sont pas destinés à *être interprétés*, ni d'autres part à *être lus*, mais qui doivent assurer, comme simples déterminants, la *compréhension* d'autres éléments. La *polysémie* des différents éléments du rêve trouve son pendant dans ces anciens systèmes d'écriture, tout comme l'omission de différentes relations qui, ici comme là, doivent être achevées par le contexte.[\[10\]](#) »

Comment de telles observations ne feraient-elles pas sens pour tout artiste aux prises avec une partition !

Psychanalyse et Art

Cependant, en dépit du caractère si manifestement musical de ces extraits, quand on les laisse résonner (leur justesse ? leur force de traduction ? leur rythme ?), on trouve fort peu d'occurrences, dans l'œuvre de Freud, sur la musique. L'absence d'intérêt qu'il lui porte est connue. Peu de considérations sur la musique non plus chez Lacan, pourtant toujours prêt lui aussi à s'intéresser à l'interface entre psychanalyse et esthétique.

Si Freud a consacré tant de travaux à l'art comme sublimation, s'il a témoigné de tant d'intérêt pour le phénomène artistique comme voie d'accès à l'inconscient, ce sont la poésie, la tragédie, la sculpture, la peinture, la mythologie, les contes, les rêves qui l'inspirent. Ce sont eux qui lui donnent à penser, qu'il analyse ou qu'il commente. Même s'il lui arrive de s'avouer « si éloigné de l'art [\[11\]](#) ».

Evidemment, cette absence, si massive, fait symptôme. Mais de quoi ? Les mots forgés par le poète, l'espace intérieur théâtralisé, la matière mise en forme, le tableau offert au regard, les productions imaginaires ou onirique sont pour Freud une inépuisable source d'inspiration. Le son musical, non : serait-ce pour lui un autre *continent noir* ? Cette distance avec la musique serait-elle à rapprocher de sa phobie des voyages en chemin de fer ; de leur bercement, alors qu'il aimait tant voyager ; au sens de la découverte ? Tant de récits de musiciens témoignent

cependant des liens entre voyage et stimulation de l'activité créatrice ! Que l'on se réfère, par exemple, au récit que fait Beethoven de la remémoration d'un rêve et de la composition d'un canon à son ami Tobias pendant un voyage en calèche, et grâce à celui-ci[12]. À la lettre qu'adresse Berlioz à Hubert Ferrand, (16. 9. 1828) : « Nous lirons Hamlet et Faust ensemble. Shakespeare et Goethe ! Les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. Venez ! oh ! venez ! Personne ici ne comprend cette rage de génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve cela que bizarre. J'ai fait avant-hier, en voiture, la ballade du Roi de Thulé en style gothique...[13]».

Sans compter les récits de tant de patients qui témoignent de la richesse de leur activité psychique, à peine consciente, pendant leurs trajets : suspens temporel, abandon au bercement... S'agit-il chez Freud, d'une méfiance de l'enfance ?

Puisque la psychanalyse s'inscrit dans le domaine du sonore, escamotant la vue dans son dispositif, pourquoi cette absence ? Comme si elle passait trop vite du son à la parole, ignorant le pré verbal sur lequel cependant elle s'appuie. Mais la musique se situe-t-elle en deçà, ou au-delà, des mots ? Du côté d'un rapport premier au monde, ou d'un ultime rapport ? Ou les deux ? Si tel est le cas, qu'est-ce qui lie l'un à l'autre ? On le voit, la mise en relation de ces thèmes divers, *interprétation, psychanalyse, parole, musique*, conduit vite à d'étranges questions.

Deux interprètes pour une œuvre ?

Dans la cure, la communication de l'interprétation étant par excellence le mode d'action de l'analyste, le terme interprétation signifie aussi interprétation *communiquée au patient*. Sous cet aspect, l'interprétation en psychanalyse s'inscrit parfaitement dans la récursivité que soulignent les travaux préliminaires de notre groupe de travail.

Piera Aulagnier[14], par exemple, souligne qu'elle est d'abord un acte de parole. Un acte modifiant, lors de son énonciation, le mouvement relationnel et

l'investissement présents entre l'analyste et l'analysant. Elle décrit l'interprétable comme « *objet composite, exerçant une action d'aimantation et de sélection sur les pensées qui se présentent à l'esprit de deux sujets, le temps de leur rencontre* ». L'interprétation est la mise en parole de cette jonction. Un moment de rencontre, de concordance et de partage émotionnel qui permet à l'analysant d'avoir accès à un possible, jusque là exclu de son éventail relationnel.

Certains analystes distinguent une conception pointue, aristocratique, de l'interprétation, et une autre, plus large, vague et « populaire ».

Pour la première, ne méritent le nom d'interprétation que des interventions verbales très précises, plutôt rares, mettant en mots de façon dense ce que l'analyste a pu se représenter lui-même clairement, dans le transfert et le contre-transfert, du sens des résistances du patient véhiculé par l'ensemble du matériel, discours et symptômes.

Pour la seconde, toute intervention de l'analyste est plus ou moins interprétante : l'analyste avance, par tous les moyens, avec ou sans heurts, la compréhension de la répétition de la névrose infantile du patient, telle qu'elle lui est adressée séance après séance[15].

Ces deux conceptions décrivent donc soit des moments clés, à la fonction plus ou moins mutative, soit une transformation des pulsions plus continue, *ambiante*. Sous cet angle, tout maniement langagier de la psychanalyse ne peut être que de dosage et de *nuance*.

En parlant du « Plaisir de pensée pendant la séance »[16] Sophie de Mijolla défend le concept de *sensation intellectuelle* et discute ses paradoxes, ses fausses oppositions, les simplifications visant à opposer la *sensation* à la *pensée*.

Le plaisir de pensée peut-être causé par le mouvement interprétatif, dont elle marque le caractère *disruptif* qui, en soulignant un élément inconscient vient bousculer la logique consciente du discours du patient. Ceci fait de l'analyste une sorte de *fauteur de trouble*. L'analyse, dit-elle avec raison, n'est en effet ni une sympathique collaboration, ni une connivence stérile. La *disruption* se situe au point de contact entre les représentations pré conscientes du patient et les

siennes propres. Il convient d'avoir confiance dans la possibilité de telles expériences ... et de garder en mémoire que l'analyste a occupé la même place que le patient sur le divan !

La *disruption* a le pouvoir de faire apparaître l'Autre au lieu du même... Elle n'est pas une cassure nette, mais plutôt de l'ordre d'un éclatement ouvrant à une multitude de parcelles, dévoilant la complexité d'une situation, la pluralité du sens, la polyvalence des facteurs en jeu, là où la résistance opposait un masque lisse... Elle donne un coup de pied dans l'édifice des certitudes closes. La trouvaille interprétative provoque aussi un soulagement, avec, cependant un risque pour l'analyste : celui de se dévoiler plus qu'il ne voudrait. Autre risque, celui de tomber dans les dangers de la suggestion ou de l'emprise, jamais totalement expurgés, ou encore de se tromper. Mais, s'il choisit de se risquer, c'est qu'il attend un *rétablissement d'équilibre* au lieu du vertige, un triomphe, même partiel, contre la menace d'anéantissement du sens.

Des moments particulièrement féconds peuvent se produire sous les formes suivantes :

- Par la trouvaille d'un mot clé, ou d'une image surdéterminée, qui se produit comme le poète trouve la rime.
- Par la réémergence d'un souvenir, jadis évoqué, puis oublié par l'analysant, qui s'impose avec une netteté quasi hallucinatoire dans l'espace représentatif de l'analyste.
- Par l'expérience de la co-pensée, complémentarité ou accompagnement représentatif du patient.
- Par l'expérience d'un cheminement en zigzag, inattendu, générateur d'effets ponctuels, jamais abstraits, toujours accompagnés d'affects : surprise, intérêt, émotion, plaisir.

Peut-on vraiment dire que cette façon de décrire l'expérience de l'interprétation pour le clinicien interprète n'évoque rien de l'interprétation musicale ? Flux de la

parole et du sens et flux de la musique et du jeu n'ont-ils rien à se dire ?

Interlocution

Mais poursuivons. L'expectative mobilisée permet de saisir au vol le moment favorable pour laisser au sens la possibilité de se forger. Cela évoque une activité de pêche à la ligne, (l'attention flottante ?), quelquefois de barreur... encore l'eau. Les métaphores affluent : on peut aussi évoquer le régime de croisière d'une analyse au bon fonctionnement, ou encore parler de rectifier le cap. Ce sont les métaphores liquides qui se prêtent le mieux à l'évocation du caractère éphémère du son...

Greffe de sens, réanimation du processus associatif, réinvestissement de ses propres souvenirs : toute trouvaille interprétative de l'analyste qui permet au patient une retrouvaille de l'enfance dont il se croyait à jamais écarté est porteuse de plaisir ; elle restitue une continuité identifiante. De même que la capacité d'établir des liens entre des éléments épars, de faire des choix de sens, là où une voie unique s'imposait. Ou encore d'établir un *pont verbal*. De recevoir une interprétation décochée comme un trait d'esprit. Il ne s'agit pas trouver la pièce manquante d'un puzzle ou la résolution d'un rébus, aucune « solution » n'est à l'horizon, mais d'offrir au patient de quoi relancer son propre cheminement interprétatif, qui peut être tombé en panne ou s'être engagé dans des impasses. Les « trouvailles » émergent du chaos, d'éléments épars, comme dans le rêve, comme dans la création.

L'analyste, pour accéder à cet état (comment le nommer autrement qu'accompagnement), doit inhiber en lui le mouvement spontané qui le conduirait à répondre au contenu manifeste de ce qui lui est dit. Il doit plutôt maintenir l'investissement qui permet de garder disponibles des contenus représentatifs qui seraient normalement refoulés. Le patient peut alors élaborer ou résoudre, lui-même, ses propres énigmes... grâce au fait que l'analyste a été intéressé par les siennes propres pendant son analyse... Ce qui multiplie, approfondit les plans, à

la fois simultanés et appartenant à des temporalités insituables...

La trouvaille n'a de sens que communiquée au patient et reçue par lui. Chez le patient, la *disruption* ne doit pas produire un sentiment intrusif du type « devinement de la pensée » contre lequel il lui faudrait se protéger, mais lui être une surprise dont il peut jouir. Pour lui, soulignent d'autres auteurs, deux éléments sont essentiels, qui le renseignent sur la sécurité du lien : le regard et la voix de l'analyste. Les signifiants ne sont pas injectés sans corps !

La surprise réside, pour le patient, dans la relation entre un *supposé savoir sur lui-même* et *l'émergence contradictoire d'un « su oublié »*. Pour l'analyste, dans la mise en latence de son savoir théorico-clinique, qui permet de laisser s'organiser en lui la rencontre entre les contenus représentatifs de son patient et les siens propres. La surprise, c'est surtout que le *sens s'offre alors qu'il n'est plus traqué*.

François Richard[17], en interlocution avec l'ouvrage de Roland Gori, *La preuve par la parole*,[18] analyse lui aussi les formes de l'implication de l'analyste pendant la séance. À chacun son style interprétatif, observe-t-il, par l'éclairage de moments brefs mais exemplaires, de la dynamique du transfert et du contre-transfert. L'analyse œuvre à l'actualisation de l'infantile ; plus que donation de signification, l'interprétation « dans » le transfert est propre à relancer le processus de subjectivation du patient en lui donnant l'accès à ce qu'il répète à son insu. Le psychanalyste est souvent surpris de ce qu'il s'entend dire, dès lors qu'il n'adopte pas une position de surplomb sur les contenus fantasmatiques affleurant dans le discours du patient. (De même qu'il est surpris par sa mémoire, dont les caractéristiques sont l'à-propos, la discrétion et, quelquefois... l'hypermnésie).[19]

Partition, exécutant, auditeur : lectures à entrées multiples

Une chaîne associative inattendue, commune à l'inconscient du patient et à celui de l'analyste conduit à une élaboration, pendant la séance, comparable au travail

du rêve. C'est de cette traversée que jaillit la parole interprétative. Mais l'excavation des traces mnésiques ne détient son efficacité que dans la situation d'interlocution, qui les convoie et les engendre, insiste Gori avec justesse : il ne s'agit pas de précipiter le patient dans son *limon historial* avec risque d'enlèvement ! La déesse parole, si volontiers séductrice, ne doit pas être traumatique. Si les traces mnésiques, pendant la séance, poussent toujours à de nouvelles associations et transcriptions, c'est pour s'éloigner de la jouissance et de la terreur, de l'inceste et du trauma. Au contraire, la parole dans la cure a pour tâche de réintégrer patiemment les zones traumatiques dans une histoire qui fasse sens. Désaimanter le corps, diront d'autres auteurs[20]...

Au retour anachronique et sauvage que produisait l'hypnose, Freud a cherché à opposer la temporalité fictionnelle de la lente remémoration ; tout en libérant la *reconstruction* des charmes dangereux de la *reconstitution*... La reconstruction doit être perçue par l'analysant comme nécessairement insuffisante... et participer de sa propre déconstruction ! Il appartient à l'analyste de maintenir la sorte d'écart, qui fait de la vérité *ce qui court après la vérité*, une horizontalité au double sens d'espace et d'horizon... Sinon, c'est la paranoïa. Si les constructions quasiment « explicatives » peuvent avoir leur utilité, c'est à condition qu'elles laissent entrevoir leur part d'inconnaissable. Tous les analystes expérimentés mettent en garde contre l'idéalisation dangereuse d'une psychanalyse qui se rendrait maîtresse de tous les transferts, toutes les hypnoses, relevant encore du fantasme de lire en l'autre et en soi-même comme dans un livre ouvert.

Impliquant elle aussi des positions intérieures multiples, celles de l'exécutant, celles de l'auditeur, l'interprétation en musique n'est pas davantage reconstitution, mais reconstruction.

Mais comment tenir ensemble historicité et cette pragmatique de la parole ? C'est plus difficile que jamais aujourd'hui, observe Roland Gori[21], alors que l'on assiste à un retour du positivisme. Le trajet freudien, qui va de la primauté de l'acte à la prévalence de la *trace*, est menacé par l'apologie actuelle de l'action efficace. Les traces mnésiques sur lesquelles opère la construction ne sont accessibles qu'en tant que *parlées*, par exemple à l'occasion d'un récit de rêve où

elles émergent comme des ombres portées sur le contenu manifeste, « à jamais perdues mais toujours inscrites ». Freud lui-même insiste sur le fait que la trace mnésique est inconsciente alors que le souvenir est typiquement une image écran consciente qui *maintient la trace mnésique à l'état refoulé*. On peut dire aussi que tout souvenir est à certains égards « débris post traumatique »^[22] rescapé d'un arasement des traces mnésiques, et que la parole qui l'invoque lui permet de retourner à l'oubli. Dans une visée de *désinvestissement* salutaire.

Comment ne pas penser, à ce stade de notre réflexion, à ce paradoxe au sein même de la musique : à la fois son caractère illimité, puisqu'elle ne connaît pas la barrière du sens, qui pourrait la conduire au seuil du sentiment océanique, de la dilution, voire de la massification... et cependant à son lien, tout aussi manifeste, avec un univers moral, si souvent souligné, question qu'à ma grande surprise je rencontre dans ce travail, en des termes à explorer de façon inédite.

De la trace et de la partition

La *trace* est donc la chose même, l'interface de la perception et de la remémoration. Le signifiant, quelque chose comme une chair sublimée ^[23], qui matérialise les traces mnésiques et corporelles, et, dans l'acte même de son énonciation conjoint l'actualité et la mémoire. Cette propriété commune au son et à la parole, l'éphémère, la perte, conduit Roland Gori à observer : « Le versant mélancolique du langage n'invalide pas pour autant l'allégeance de la parole aux pulsions, parce que la *restitution* dans et par la parole traverse la *perte* qu'elle inscrit en même temps. La mélancolie du langage peut devenir thérapeutique ».

Quel musicien pourrait être sourd à une telle formulation !

Dans ce contexte, la « *preuve* » (sinon de la justesse de l'interprétation, du moins

de sa capacité à rencontrer quelque chose de l'ordre de la vérité subjective), c'est la conviction de l'analysant. Ce qui convainc, c'est un affect tenant pour « vraie », (comme les guillemets sont là nécessaires !) la construction proposée par l'analyste. La conviction de l'analysant, que la construction proposée par l'analyste est la bonne, a le même pouvoir thérapeutique (c'est à dire structurant et identifiant) qu'une remémoration. Plus que la remémoration, c'est la dynamique d'une *transformation* qui compte, porteuse de subjectivation continue. La *preuve par la parole* se fonde sur le *flux* d'une mémoire *remaniant* en permanence fantasmes et souvenirs. Qu'en est-il chez l'interprète musicien des processus de remémoration et de restitution de l'oeuvre comme processus toujours en action.

Verticalité et horizontalité

La verticalité d'une oeuvre, (son harmonie), se double toujours de son horizontalité, (la vision globale qu'a tout interprète de la partition, le phrasé, le texte qui court).

M'accorderiez-vous quelques divagations sur ce thème ? Le flux, commun à la parole comme à la musique, mais aussi à la direction de la cure comme à celle de l'orchestre, (pour assurer le maintien et de sa cohésion et de la pluralité des voix), ramène à l'*horizontalité* accidentée du cours d'une rivière, au sens de l'espace, de l'écoulement, de l'horizon. Il existe une autre rive... Ici s'impose l'analogie avec l'*horizontalité* d'un texte, d'une partition, d'une analyse comme processus. Mais c'est aussi celle du divan, cette curieuse trouvaille des premiers patients de Freud, qui ont liés par intuition la prévalence du sonore sur le visuel, et celle de l'*horizontalité* du corps, tandis que s'élabore *invisiblement*, parole après parole, la *verticalité* du sujet. La verticalité d'une oeuvre n'est-elle pas son harmonie ? Comme tout cela est mystérieux au fond ! Le divan serait-il un clavier ? Un espace de jeu, au double sens de l'expression et de la mobilité...

Dans son ouvrage au titre éloquent, *La Rivière et son secret*, Zhu Xiao Mei écrit :

Il m'apparaît de plus en plus que le sens, (la signification) d'une œuvre est de plus en plus lié à son sens (sa direction). Que la musique, propulsée, sculptée, par les notes de basse qui lui donnent la vie, avance horizontalement et que son horizontalité importe finalement plus que sa verticalité. Il ne s'agit évidemment pas de rejeter le caractère essentiel de la verticalité et de l'harmonie dans l'approche d'une œuvre. La basse constitue bien le pouls d'une œuvre. Non, ce qui me frappe le plus, c'est la nécessité de rechercher les lignes, l'avancée de la musique, au delà des barres de mesures [\[24\]](#).

Quel analyste pourrait être sourd à de tels propos !

Ceci est si vrai que dans mon expérience, lorsque je perçois, (à quels signes infimes ! et de quelle nature !), que quelque chose a changé chez un être, que quelque chose a été accompli dans son analyse, cela prend la double forme d'une verticalité, et d'une modification dans le timbre de sa voix : le changement de position d'un sujet se manifeste par deux traits :

- Le sentiment d'une verticalité conquise, et de sa dignité : « ça tient debout ».
- Une modification dans la voix, le timbre, qui peut être chez certains détimbré, parce que désobjectivé. Qu'est-ce que le timbre d'une voix ? Ce peut être une signature, la plus singulière, infalsifiable, mais ce peut être une assignation : le lieu où les squatters prennent place...et d'où ils doivent être expulsés !

La verticalité est naturellement invisible. Une métaphore pourrait en être l'avènement d'une colonne à la place de l'informe ou du chaotique... Quelquefois, ce qui surgit, c'est l'image enfantine du Bambi des contes se dressant soudain sur ses pattes, titubant et gracieux, vulnérable... mais la verticalité est atteinte !...et avec elle la faculté de se mouvoir, de se déplacer...Quant au timbre, je ne saurais en dire grand-chose sauf que c'est à la fois infime et irréfutable : le patient a trouvé sa voix, parmi toutes celles qui parlaient en lui, pour lui, et à sa place. Il a trouvé sa propre tonalité. Sa voix lui appartient. Le domaine de l'oralité est un domaine sonore. Et le langage est le lieu propre à recueillir et à porter les traces mnésiques, remaniées par leur énonciation.

Une parole pleine sonne juste.

Freud le disait autrement : « Là où ça était, je dois advenir ... » La *souveraineté*, propre au sujet de la psychanalyse, ou souveraineté subjective, n'est jamais dans l'exclusion des autres, ni sans Loi, sauf à être une caricature d'elle-même. Un « je » n'est pas un « moi » gonflé de narcissisme ou dangereusement épris d'absolu.

Une interprétation musicale qui retient l'attention ou suscite l'émotion sonne juste aussi. Et au même titre, exécutant et auditeur sont appelés à advenir. À quoi ? On ne sait pas très bien. Sans doute à tout ce qu'appelle la musique d'élévation, de verticalité, d'humaine dignité : à sa mystérieuse fonction *subjectivante*, donc *éthique*. L'absolu s'éloigne, les ouvertures se multiplient, les miroitements du sens se creusent et n'en finissent plus d'échapper...

Rien d'étonnant à ce que l'on rencontre (dans les *Écritures* comme dans la parole des analysants) la métaphore d'une deuxième naissance, une naissance par *le haut*, (oralité bien sûr, la bouche, l'autre bouche), mais aussi verticalité, par la parole...

Pour nos objets communs, comme il serait intéressant d'approfondir ce qui est en question, d'un point de vue psychanalytique, dans les mythes de naissance par l'oreille... Puisque avant de parler, le sujet entend... et répète. Ou crée. Répète et crée.

Pourquoi certains répètent-ils là où d'autres transforment est une question abyssale. Musicalement, ce sont les variations comme genre qui exploreront le mieux cette donne psychique[25].

Dans l'analyse qu'elle consacre aux *Variations Goldberg*, Zhu Xiao-Mei écrit :

L'eau de l'*aria* initiale a donné naissance au fleuve des variations, elle s'est écoulée, évaporée, est retombée en pluie fine. L'eau que le nom même de Bach évoque - ruisseau, rivière, en allemand. L'eau de l'*aria* finale est celle de l'*aria* initiale, et en même temps ce n'est pas la même. Ce n'est pas un éternel retour mais une transformation qui est à l'œuvre[26].

J'ai la conviction que l'évidence de cette transformation est de nature sonore : Que loin d'appartenir au scopique, au répétable, au vérifiable, au mathématisable, bref à tous les attributs habituels de la preuve[27], la marque de ce « secret éthique » propre à certains, inaccessible à d'autres, ne peut que « s'entendre ».

Ecoute, Israël...

La preuve, serait-ce la musique ? Et l'évidence, sonore par constitution ?

Fidélité et engagement

Cela invite à d'autres divagations, notamment autour de la question de la partition, mot à l'étymologie si condensée, qui pourrait faire l'objet d'un autre travail.

Dans la musique, la partition, le donné du compositeur, (mais ce donné est aussi un reçu), exige fidélité et engagement dans le même mouvement.

Dans l'analyse, la partition se livre par bribes et elle est à reconstituer. Elle est intérieure et c'est l'interprétation qui l'écrit. Ou encore il y en a deux : celle de l'analyste et celle du patient. Ou encore : l'objet de l'analyse serait de faire passer d'une partition à une autre. De celle qu'un sujet a reçu d'un autre à la sienne propre. De celle qui est marquée par les dissonances, les couacs, les répétitions, à celle qui s'écrit dans la création et avec les autres. Et qui surprend son auteur ! Est-ce à quelque chose de cet ordre que pense Gori quand il écrit : « La visée de l'analyse n'est pas déchiffrement mais plutôt chiffrement inédit ».

Pour que cette transformation ait lieu, il faut une présence, un engagement, le « je suis là » de l'analyste, comme, en d'autres circonstances, le « je suis là » du compositeur, qui fera dire à certains : la musique m'entend !

De la part de l'interprète musicien, jouer une œuvre participe certainement d'un acte de transfert, à de multiples niveaux : l'interprétation restitue l'état intérieur de l'interprète, de sa position de sujet dans son rapport à l'œuvre et au compositeur, à l'auditeur, à son métier, à l'art, à lui même, à l'acte de donner.

Mais l'aptitude d'un interprète à être soi-même dans le respect et la communication du texte d'un autre doit être pour beaucoup dans le bonheur de la réception. L'étrangeté réside probablement dans le fait qu'être soi-même en la matière, c'est aussi disparaître derrière la musique...Je pense naturellement à ce propos à la disparition du « moi », à l'avènement du « Je » resplendissant ! Celui-là n'efface nul autre, il l'appelle !

Maîtrise, désinvestissement, réinvestissement

Tout interprète musicien sait que tension et résolution constituent le propre de la musique tonale, que les tensions ne s'apaisent que dans la réexposition...qui ramène la tonalité originale. Que de nouvelles tensions sont créées par le travail sur le thème. Ou encore que ce n'est pas un éternel retour mais une *transformation* qui est à l'œuvre dans les *répétitions*...Le tempo évident s'impose en vivant avec une œuvre, comme en vivant tout court. Présence, engagement, enfance, loi sont des termes communs à l'expérience musicale comme à l'expérience analytique.

Rythme, scansion, fréquence, appartiennent aux deux champs.

Tout cela produit un son familier aux oreilles de l'interprète analyste, tout comme les propos de Jankélevitch faisant de la forme sonate la métaphore de l'existence[28].

« Moi la vérité je parle », disait Lacan, faisant allusion à l'indissociabilité de la vérité et du langage, soulignant le génie de la vérité pour se faire entendre, en ponctuant d'accidents qui la révèlent les discours les plus mensongers. J'ajouterais volontiers : « Moi la vérité je chante ». Si c'est d'une seule voix, cela risque de pousser au fanatisme. Si c'est chacun pour soi, cela risque de sonner faux.

« Quand j'entends quelque chose en moi, c'est toujours le grand orchestre », disait Beethoven. Peut-on mieux dire la pluralité des voix intérieures et leur assemblage harmonique ? Il disait aussi : « La basse continue et la religion sont deux choses dont on ne discute pas. » Cela affirmé, il ne cessa de discuter avec

l'une comme avec l'autre, s'appropriant les règles musicales pour mieux les transgresser, malmenant la liturgie pour mieux célébrer l'homme.

En mettant en relation dans cette formule extraordinaire, loi, lien, et son, il donne la mesure – la démesure ! – des possibilités de création de l'esprit humain quand il a reçu un langage et que l'affranchissement est intérieur. Et mène aux propriétés morales de ce charme, à « l'innocence d'un acte poétique qui a le Temps pour seule dimension »[\[29\]](#).

Dans les dernières pages de son ouvrage, et en réaffirmant que la musique l'a sauvée[\[30\]](#), Zhu Xiao-Mei cite Lao-Tseu

La bonté suprême est comme l'eau

qui favorise tout et ne rivalise avec rien.

En occupant la position dédaignée de tout humain

Elle est tout proche du Tao.

Maintenant je la comprends mieux, cette citation, écrit-elle avec simplicité. L'eau est utile, elle sert. Elle descend et ne monte pas. Elle se niche dans les creux, là où nul ne veut aller, et non sur les hauteurs d'où tout le monde rêve de dominer le monde. Elle n'est en compétition avec personne et pourtant elle a raison de ce qu'il y a de plus dur au monde, les roches.

Ces « roches » portent pour nous, analystes, le nom de zones calcifiées, résistances, ou hubris ordinaire... Et c'est aussi ce qu'offre un divan : pas de système du monde, pas de promesses grandioses, pas de réponse globale aux questions de l'humanité : un lieu de renoncement à la maîtrise, un lieu où s'étendre[\[31\]](#)...

Cet idéal de désinvestissement de la maîtrise, propre à la mise en vie sonore d'une oeuvre, est aussi celui de la psychanalyse. L'une et l'autre peuvent ainsi se rencontrer, au moins dans un échange fructueux de métaphores.

- [1] Non pas au sens de l'absence de corporéité, bien sûr, mais parce que ce dont il s'agit dans l'analyse est invisible.
- [2] Freud, *Résultats, idées, problèmes* II, PUF, 1985, p.
- [3] Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. Meyerson, PUF, 1987 p. 90.
- [4] Freud, *op. cit.*, p. 97.
- [5] Freud, *op. cit.*, p. 241-242.
- [6] Freud, *op. cit.*, p. 282.
- [7] Freud, *op. cit.*, p. 437.
- [8] Freud, « Du sens opposés des mots ordinaires », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bernard Feron, Gallimard, 1987, p. 176.
- [9] Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 92, en note.
- [10] Freud, « L'intérêt de la psychanalyse », trad. P.L. Assoun, in *Résultats, Idées, Problèmes, I*, PUF, 1984, p. 199.
- [11] Freud : lettre à André Breton du 26.12.32, *Œuvres complètes* vol. XIX, P.U.F. Paris 1993.
- [12] Voir l'analyse détaillée qu'en fait Rémy Stricker dans *Le dernier Beethoven*, Gallimard, 2001, p. 27-28.
- [13] Berlioz, *Correspondance générale I*, Flammarion, 1972, p. 208.
- [14] Piera Aulagnier, « L'interprétable et l'interprété », in *Apprentissage de la Psychanalyse*, Dunod, Topique n° 61, 1996.
- [15] Ainsi Jean Guillaumin nomme-t-il l'interprétation comme « *le dispositif complet de langage qui rend possible de relier en le banalisant, mais aussi de raviver en le singularisant, le rapport des mots aux corps, aux obscures tensions et éprouvés corporels ; ce dispositif inclut le sens-socialement amorti- des mots comme émission sonore, et, plus profond, les synergies partagées auxquelles ils s'enracinent et offrent un destin signifiant* ». « L'acte d'interprétation et la transformation des pulsions dans la séance psychanalytique », in *L'analyste en séance*, Dunod, Topique n° 60, 1996.
- [16] Dunod, Topique n° 60, 1996.
- [17] François Richard, « Parole et reconstruction », in *L'analyste en séance*, Dunod, 1996, Topique n° 60.
- [18] Roland Gori, *La preuve par la parole*, PUF, 1996.

[19] C'est-à-dire : une mémoire hypertrophiée.

[20] Isabelle Lasvergnas, *La couche analogique*, Trans n°1, Le Divan, Montréal, 1992.

[21] Gori, *op. cit.*

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] Zhu Xiao-Mei, *La rivière et son secret*, Robert Laffont, 2007, p. 241 et ss.

[25] Voir sur le site le texte de Busoni sur la transcription (Dossier « Lectures croisées).

[26] Zhu Xiao-Mei, *op. cit.*

[27] « Les preuves fatiguent la vérité », écrivait superbement Braque, dans *Le jour et la nuit*, Cahiers Georges Braque 1917-1952, Gallimard.

[28] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Arman Colin, 1961.

[29] *Ibid.*

[30] Sauvée de quoi ? Là réside une autre piste de travail, et non des moindres : le témoignage d'une pianiste arrachée à la folie totalitaire par la musique et devenue une exceptionnelle interprète des *Variations Goldberg* me semble à ce titre un inestimable outil d'approfondissement. Zhu Xiao-Mei trouvera de quoi résister au *Petit livre rouge* dans la résonance en elle des sons du *Clavier bien tempéré* de Bach, qu'elle avait recopié sur du papier bible.

[31] Dominique Scarfone, *Psyché étendue*, Trans n° 1, Le divan, Montréal, 1992.