

Francis BISMUTH

D.E.S.S. de psychologie clinique et pathologique
Université Paris XIII
Année 1992-1993

Mémoire

Direction:
monsieur le professeur Yves BAUMSTIMLER

L'écoute musicale.

Quelques lectures
d'ordre psychanalytique.

“Plutôt mourir que mourir.”¹

¹: Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 398.

“La musique me mettait alors dans un état d’engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s’immobilisât, sauf le battement des artères; que la vie s’en fût allée hors de mon corps, et qu’il fût bon d’être si fatigué. C’était un plaisir; c’était presque aussi une souffrance”.

Marguerite YOURCENAR, **Alexis ou le Traité du Vain Combat**, Paris Gallimard, 1971, p. 31.

“Je me demandais si la musique n’était pas l’exemple unique de ce qu’aurait pu être - s’il n’y avait pas eu l’invention du langage, la formation des mots, l’analyse des idées - la communication des ames. Elle est comme une possibilité qui n’a pas eu de suites; l’humanité s’est engagée dans d’autres voies, celles du langage, parlé et écrit.”

Marcel PROUST, **La Prisonnière**, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, III, p. 264.

“(…) définition de la syncope en musique: une note prend du retard et anticipe la suite du mouvement. Telle est en effet la dynamique de l’imago: saisie au miroir, << tenue >> sur le retard organique, elle se prolonge et anticipe la figure humaine de l’animal qui pense.”

Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 189.

“La musique est à la psychanalyse ce que l’amour est à la vérité: deux amantes inséparables pour l’amoureux, mais dans l’utopie de leur impossible rencontre.”

François PERRIER, “Musique déjouée?” in **La Chaussée d’Antin**, tome I, Paris, Union Générale d’Éditions, collection 10/18, 1978, p. 25.

“A quoi la musique fait appel en nous, il est difficile de le savoir; ce qui est certain, c’est qu’elle touche une zone si profonde que la folie elle-même n’y saurait pénétrer.”

Emile-Michel CIORAN, **De l’inconvénient d’être né**, Paris, Folio Gallimard, collection Essais, 1973, p. 111.

*Ces lignes sont pour l'oreille, et pour l'écoute.
Je dois respectivement celles-ci à Henri, et à Andréé.
Mais pour les deux, (l'ouïssif et le jouïssif),
c'est chaque jour Martine qui me prête l'une, et l'autre.*

table des matières (aléatoire)

prélude

1

musique!

7

Freud et le sonore

10

écoutes musicales, psychanalystes

15

objet perdu (réminiscences)

28

VOIX (tangentes)

33

syncopes [com(m)as, soupirs, etc...]

37

le choix du sujet

42

(puisqu'il faut)

conclure

46

bref

48

épilogue

50

annexe

52

bibliographie

56

table des matières

61

“Si pianissimo soit une musique qui commence, elle oblige à sortir sans bouger du lieu où l’on se trouve, et à rentrer en soi-même où déjà l’on sait qu’on ne se trouvera plus. Une fois passé ce moment, l’on a franchi le désaccord d’avec le réel, et l’on a trouvé, avec la musique, l’accord fondamental. Dès lors entrent en jeu des équivalents de <<scanning>> inconscient, et un envahissement souverain où la musique est reine, absolument”.²

²: Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 391.

prélude

Didier-Weill commence un de ses articles³ par la phrase suivante: “*De quelle magie la musique tire-t-elle ce pouvoir de nous transporter d’un état à un autre?*”

Ces quelques mots sont pour nous frappants de par leur capacité à résumer une question que reprennent, chacun à leur façon, différents psychanalystes de diverses manières sensibles à la musique.

Pour Didier-Weill, dont certains auteurs ré-intitulent cet article “La Note Bleue”⁴, l’émotion musicale vous envahit et suscite en vous deux “*états d’âme*” qui “*réalisent la conjugaison d’un état de bonheur et de nostalgie psychique*”.

Tout de suite, un point ballant nous retient: bonheur et nostalgie psychique. Magie; transport d’un état d’âme à un autre; conjugaison bonheur/nostalgie psychique.

C’est cette magie dont nous tentons de pénétrer les silences et arcanes. Quels pourraient être les processus inconscients à l’oeuvre dans ces transport et conjugaison?

Les questions sur ce sujet se multiplient et se diversifient au fil des auteurs que nous aborderons. Toutes se veulent pourtant centrées sur une. Peut-être se trouve-t-il quelque chose de l’ordre de l’indéchiffrable dans ce rapport du plaisir(et/ou déplaisir), à l’écoute du musical?

Aborder tous les aspects de ce lien, allumer pour le lecteur et nous-mêmes tous les projecteurs qui cernent cette interrogation, demanderait un travail plus approfondi, plus ample que ce que nous pouvons ici produire et reproduire, non pas faute d’intérêt, mais de place et de temps. Disons donc que le présent mémoire tient, par ses proportions et prétentions, plus de la “canzonetta”⁵ que de la tétralogie wagnérienne.

Ce, au fond, vers quoi nous tendons, consiste en un éclairage du sus-dit lien, d’un point de vue psychanalytique, qui laissera évidemment impénétré un noyau d’impossible à décrire, voire peut-être à penser.

Enfin, l’évocation d’un bonheur noué à une jouissance nostalgique n’est-elle pas sans se pouvoir associer au “*Post coitum, animale tristum est*”⁶. Est-ce pour que nous mesurions combien nos bonheurs névrotiques ne reproduisent que piètrement l’hallucination d’un objet perdu, à jamais irretrouvable? Ce plaisir d’ouïr est-il sublimatoire d’une tentative toujours renouvelée de réconciliation fusionnelle avec la parenté, ce quelque chose qui nous précède, nous aliène et nous fonde définitivement?

3: Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, **Ornicar**, n° 8, Paris, Navarin, 1976/77, pp. 41-52.

4: Par exemple, Jacqueline ASSABGUI, **La musicothérapie**, Paris, Jacques Grancher Éditeur, collection Médecines Alternatives, 1990, p. 33.

5: “Composition de caractère léger et populaire, pour voix et instruments.” **Dizionario Garzanti della lingua italiana**, Aldo Garzanti Editore, Italia, 1968, p. 139. Traduit par nous.

6: Voici ce qu’écrit Jacqueline ROUSSEAU-DUJARDIN (psychanalyste et musicienne) p. 29 de sa préface du livre de Théodor REIK, **Écrits sur la musique**, Paris, Les Belles Lettres, 1984: “(Un homme) *me raconta qu’il avait commencé à éviter la musique parce qu’elle provoquait en lui des rêveries et éveillait des fantasmes de grandeur et de victoire, évoquant des désirs et envies vagues mais intenses. Lorsque la musique s’arrêtait, il éprouvait toujours un sentiment de déception.*” L’ “anormal” n’est pas là à situer du côté de la déception (acte manqué).

Nous évoquerons largement le précieux ouvrage d'Édith Lecourt⁷ (et ses autres travaux) pour ce qu'elle nous indique du rapport de Freud au sonore. Aussi aborderons-nous Reik (pour ce que la musique peut en nous faire resurgir d'émotions inconscientes) et l'approche de l'écoute musicale de Rosolato - il est beaucoup question de "temps" dans ces approches comme dans certaine chanson valsante de Breil - que Jacqueline Assabgui aborde avec celle de Didier-Weill.

Nous restons on ne peut plus redevable à Pierre Schaeffer, Claude Dorgeuille et André Michel pour leurs écrits sur la musique, les deux derniers y alliant la psychanalyse. Leur lecture nous a permis de cerner ce que, d'une approche analytique de l'écoute musicale, il nous intéressait d'exposer ici, sur le fond et la forme.

Du premier, nous ne pouvons faute de place et d'option, retenir l'approche technique ("musico-sonoro-logique") de ce qu'il nomme "objet musical" même si, avec Mélése, nous ne doutons de l'intérêt intrinsèque de telles élaborations. Du dernier, nous ne pouvons que louer, à l'instar de Claude Dorgeuille⁹, "*une méritoire recension de la littérature psychanalytique sur le sujet, qui nous permet de toucher du doigt l'extraordinaire foisonnement de l'imaginaire musical*".¹⁰ Mais André Michel nous semble trop subjugué par la musique - voire par l'oeuvre de Freud - pour nous offrir quoique ce soit d'autre, dans ses ouvrages et en psychanalyste qu'il ne fut jamais, qu'un placage inopérant de la théorie psychanalytique freudienne sur la chose musicale. Sa lecture constitue pour nous une mise en garde quant aux modalités d'approche de notre objet d'investigation et à la psychanalyse dite appliquée. Bien-sûr, la bibliographie de chacun, quoique parfois datée, nous fut toujours précieuse.

Le passage en revue et l'analyse de tout ce qui s'est dit et/ou écrit sur l'écoute musicale, qui intéresserait la psychanalyse, aurait nécessité et représenté plus qu'un travail de thèse: un travail inachevable pour l'existence "bornée", à divers sens du mot, du chercheur qui, sa vie durant, s'y consacrerait.

Notre travail, plein cependant, nous semble-t-il, de possibles options d'études à venir, reste limité et modeste. On pourrait en effet travailler - comme se pétrissent le pain et les idées - la musique avec la psychanalyse dans l'oeuvre de littérateurs: Proust et "Le temps perdu"¹¹, le merveilleux "Alexis" de Yourcenar¹², Thomas Mann avec "Wagner et son temps" ou "Le Docteur Faustus"¹³; relire dans la philosophie, l'"Abrégé de musique"¹⁴ de Descartes, les Cioran, Hegel, Schopenhauer¹⁵, Kant et Heidegger¹⁶,

7: Édith LECOURT, **Freud et le sonore**, Paris, L'Harmattan, 1992.

8: Sa chanson "La valse à mille temps".

9: Dorgeuille, dont nous eussions pu réfléchir à la "*thèse de la jouissance auditive comme mise en jeu d'une zone érogène bien particulière*" (voir en bibliographie son article "Accommodation auditive")

10: Claude DORGEUILLE, "De l'objet musical dans le champ de la psychanalyse", **Scilicet**, n° 6/7, 1976, p. 329.

11: Par exemple, Marcel PROUST, **A la recherche du temps perdu**, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, 3 tomes.

12: "La musique ne facilite pas les pensées; elle facilite seulement les rêves, et les rêves les plus vagues." Marguerite YOURCENAR, **Alexis ou le Traité du Vain Combat**, Paris, Gallimard, 1971, p. 52.

13: Cité in Danièle PISTONE, **Musique en pensées**, Paris, Champion, 1989, p. 144.

14: "Sa fin est de plaire et d'émouvoir, en nous, des passions diverses." René DESCARTES, **Abrégé de musique**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 47.

Nietzsche¹⁷. Ou encore au travers de musiciens et/ou musicologues tel Furtwängler¹⁸, Beethoven, Wagner, Xenakis, Schaeffer, Boulez, Debussy, Satie, etc. (tous ont écrit sur la musique)... Bref, relire ces écrits dans l'optique subversive que propose la psychanalyse, à son origine, tout au moins.

Mais aujourd'hui encore ne risquerions-nous pas de ne produire de cet énorme matériau que quelques discrètes notes de célesta, instrument dont Jean-Pierre Derien, en janvier 1993, sur la radio France Inter, estime que le cristallin des notes qu'il est fait pour produire, est souvent couvert par le bruissement du mécanisme? Risquer autrement dit beaucoup de (bruit) temps et de travail pour pas grand'chose? Souhaitons que nos discrets tintements vaillent mieux qu'un souffle impressionnant, parfois dénué d'un sens intelligible? Des voies restent donc ouvertes sur les touches desquelles avancer, qui, espérons-le, profiteraient à d'autres et non seulement à la passion du chercheur.

15: Avec, par exemple, **Le monde comme volonté et comme représentation**, Paris, P.U.F., 1966, livre III.

16: Voir l'intéressante, profonde et difficile analyse qu'en expose Raymond COURT dans son ouvrage **Le Musical, Essai sur les fondements anthropologiques de l'art**, Paris, Klincksieck, 1976.

17: "Le cas Wagner"; "Nietzsche contre Wagner".

18: Wilhelm FURTWÄNGLER, **Musique et verbe**, Paris, Albin Michel/Hachette, collection Pluriel, 1979.

musique!

Lorsque nous employons ici le mot “musique”, c’est principalement en référence à la musique occidentale, dite classique, et au jazz. Il s’agit certes de notre part d’un choix partial et d’un champ volontairement circonscrit, même si la musique actuelle ne nous est ni totalement inconnue, ni indifférente. Mais ce choix tient à ce que la plupart des auteurs dont nous utilisons les écrits se réfèrent principalement aux genres musicaux sus-cités.

Contrairement à l’opinion couramment répandue, Freud a connu et même, plutôt bien connu la musique classique occidentale, instrumentale et lyrique, attaché qu’il était à leurs mélodies¹⁹ (quelqu’un, que nous ne retrouvons plus, peut-être Dorgeuille, affirme que ce sont **les paroles** des airs d’opéra qui l’intéressaient principalement)²⁰, plus qu’aux timbres et aux rythmes²¹. Quant au jazz, il a probablement fait se dandiner plus d’un de nos sérieux analystes occidentaux actuels²², qui campent aujourd’hui la cinquantaine “assise” et ont écrit, en analystes, musiciens et mélomanes sur le lien psyché-musique. Certains et non des moindres sont déjà morts, dont François Perrier²³, fils de poète, analyste, pianiste et prosateur de talent à qui ce mémoire doit beaucoup de son inspiration et à qui il aimerait rendre hommage. Les hommes sont rares, et ne faut-il pas à nous qui suivons, des maîtres - fussent-ils faillibles (heureusement!) -, des légendes, des mythes?

Sur le jazz, Freud eut lui probablement jeté une oreille frileuse. On sait que la Vienne artistiquement créative et novatrice de l’époque ne sembla guère l’intéresser, cette Vienne qui “snoba” Mozart avant que de le consacrer annuellement à Salzbourg, et qui buta les juifs hors frontière, vie, droits de l’homme, voire possible mémoire.

Autre raison pour nous de ne pas évoquer la musique de notre contemporanéité (il ne s’agit donc pas de la musique classique contemporaine du vingtième siècle, dont l’histoire et les enjeux donneraient lieu à un travail probablement différent): nous y serions trop immédiatement impliqué. Introduction en France et ailleurs des rythmes africains, “rap” des banlieues 90, “pop” et “free jazz” des années 60 et suivantes, chansons de Ferré, Brel, Brassens, etc. tendraient trop à nous faire disgresser vers des considérations socio-politico-culturelles. Or ce travail d’ébauche, répétons-le, se veut d’abord axé sur cette question: qu’est-ce qui, du point de vue de la psychanalyse freudo-lacano-française, se dit du lien psyché/écoute musicale, qui intéresse l’appareil psychique?

19: “Mozart intéresse Freud par ses mélodies, plus précisément par la douceur de celles-ci, ce qui est un qualificatif pour le moins curieux, même si l’on n’a pas en tête comme seule référence le dialogue final entre Don Juan et le Commandeur.” Jacques et Anne CAIN, “Freud, <<absolument pas musicien...>>”, in J. et A. CAIN, G. ROSOLATO, P. SCHAEFFER, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING, **Psychanalyse et musique**, Paris, Les Belles Lettres, collection Confluents psychanalytiques, 1982.

20: Est-ce pour qu’il se servit parfois des vers d’un air pour ses interprétations? Voir Sigmund FREUD, **La naissance de la psychanalyse** Paris, P.U.F., 1979, pp. 122-123.

21: Voir l’admirable travail d’ Edith LECOURT: **Freud et le sonore**, Paris, L’Harmattan, 1992, souvent cité dans ces pages.

22: Pour François PERRIER, pas de doute là-dessus, avant que la maladie vint l’handicaper.

23: “Pour qui a de l’oreille (...), la musique empêche d’entendre.”, propose-t-il à l’adresse des psychanalystes in François PERRIER, “Musique déjouée?”, **La Chaussée d’Antin**, tome I, Paris, Union Générale d’Éditions, collection 10/18, 1978, p. 25.

Mais trêve de tergiversations et d'avertissements en tout genre: voici où nous en sommes aujourd'hui sur la question (trop) longuement annoncée.
Entrons...

Dans ses écrits sur la musique, Théodor Reik se demande “(...) *pourquoi la musique ne joue-t-elle aucun rôle dans l’oeuvre de Freud, celle-ci reposant pourtant essentiellement sur des impressions auditives?*”²⁴ Suit plus loin dans le livre l’assertion suivante: “*L’aveu de Freud selon lequel il ne réagissait pas à la musique ne signifie pas qu’il était insensible à son message, mais qu’il luttait contre sa propre sensibilité.*”

25. Edith Lecourt confirmera et enrichira ce point de vue. L’étude attentive de l’oeuvre et des correspondances de Freud qu’opère celle-ci dans son livre intitulé “Freud et le sonore”²⁶ nous montre, contre la légende de sa non-musicalité qu’il entretenait lui-même, un Freud mélomane, dont les références et métaphores musicales - principalement mélodiques - pullulent dans ses écrits.

Loin de nous livrer à une revue exhaustive du livre de Lecourt dans son entier, nous retiendrons ici, très synthétiquement, ce qu’elle nous apprend du rapport qu’entretient le fondateur de la psychanalyse avec la musique.

*“Freud et la musique, c’est en tout premier la relation de Freud à sa mère << très musicienne >>, qualificatif que l’on doit à Jones, sans plus de commentaires d’ailleurs. (...) Freud fredonne et cite facilement les airs qu’il connaît, tout comme il se montre particulièrement sensible aux mélodies, mélodies qu’il attend dans les opéras de Mozart, qu’il apprécie chez Wagner (...) et aussi chez Verdi”*²⁷. Et oui: Freud musicien, mais qui entretient aussi un rapport conflictuel avec la musique, conflit d’ailleurs plus rattaché aux personnes qui l’incarnent et la véhiculent à divers titres, qu’aux notes elles-mêmes²⁸. Ainsi le jeune Freud, se disant dérangé dans ses études, obtient de sa mère que sa soeur cadette renonce rapidement à l’étude du piano. Et Lecourt d’interpréter: “*Si une de ses soeurs devenait musicienne, ne risquait-il pas de se trouver détrôné dans le coeur de sa mère?*”²⁹. Interprétation qui, comme d’autres, vaut ce qu’elle vaut. Ainsi Théodor Reik, disciple et compagnon de Freud, tente-t-il comme devant la sienne: “*On suppose qu’il [Freud] s’est détourné des impressions engendrées par la musique et que l’explication de son attitude [à l’encontre de cette musique] qui consiste à évoquer un élément rationnel ou analytique n’est que secondaire, nous pourrions même dire qu’il ne s’agit là que d’une autre forme de rationalisation. Il est probable que ce détournement, cette diversion, fut le résultat d’un acte de volonté qui lui permit de se protéger et que, plus ils étaient énergiques et violents, plus les effets de la musique étaient vécus par lui comme indésirables. Il se convainquit progressivement qu’il devait préserver la clarté de sa raison et contenir ses émotions. Sa résistance à l’obscur pouvoir de la musique ne fit alors que croître.*”³⁰ Puis encore: “*Si [Freud] avait inconsciemment renoncé à se laisser soumettre à son attrait et à son langage, son sacrifice volontaire profita à sa merveilleuse capacité d’entendre les processus inconscients, et l’aida à développer son sens du rythme des mouvements souterrains de l’esprit*”.³¹

24: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 27.

25: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, p. 31.

26: Edith LECOURT, **Freud et le sonore**, Paris, L’Harmattan, 1992.

27: Edith LECOURT, **Freud et le sonore**, p. 167.

28: Ce qui ne l’empêchera toutefois pas de consacrer quelques temps à Gustav Malher qui vient le consulter, en proie à des problèmes d’impuissance sexuelle.

29: Edith LECOURT, **Freud et le sonore**, p. 168.

30: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 28-29.

31: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, p. 31.

Fiancé plus tard à sa future épouse, Martha Bernays, elle-même sensible au(x) charme(s) du cousin Max Meyer, compositeur et musicien, il écrit, pris d'une jalousie qui nous semble abolir en lui tout recul: *“Je pense qu’une hostilité générale règne entre les artistes et les chercheurs plongés dans les détails d’un travail scientifique. Nous le savons, l’art donne aux premiers une clef leur permettant de pénétrer aisément dans les coeurs féminins, tandis que nous autres demeurons embarrassés devant cette étrange serrure, et sommes obligés de nous torturer l’esprit pour découvrir la clef qui convient”*.³²

Voulant se rendre compte de ce par quoi les oeuvres d’art lui font effet, il écrit: *“Dans les cas où je ne le peux pas [comprendre cet effet], par exemple pour la musique, je suis presque inapte à la jouissance. Une disposition rationaliste ou peut-être analytique, regimbe alors en moi, refusant que je puisse être pris sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi”*.³³ Lecourt observe et commente comme suit cette phrase de Freud: *“C’est peut-être là l’analyse la plus développée que Freud nous accorde de cette résistance en lui. Et c’est bien le manque de distance possible à l’effet musical * - la sujétion produite - qu’il place à l’origine de cette résistance. Ce terme de << sujétion >> qui nous vient en écrivant ces lignes, Freud l’a utilisé à propos de l’état amoureux féminin. Ce n’est peut-être pas une coïncidence, on peut se demander s’il n’y a pas aussi, dans l’expérience musicale, pour Freud, quelque rencontre impossible avec sa propre position féminine (?)”*³⁴. Nous évoquons succinctement plus loin avec Michel Poizat³⁵ ce rapport du sexe et de la musique mais attardons-nous encore un instant sur ce que dit plus loin Lecourt de cette résistance: *“Freud a souvent observé en lui ces << barrières >> et plus particulièrement concernant la musique. Mais n’est-ce pas là justement le signe que ses moments d’insensibilité sont à interpréter, non à prendre au pied de la lettre, comme des manifestations défensives qui n’ont pour écho que la force de ce qui se trouve, par cette musique, mobilisé*”*.³⁶

Et là, parlant de Freud, Edith Lecourt nous ouvre la porte d’une suite où nous tenterons d’évoquer ce que de nous, convoque la musique, ce à quoi elle nous convie. Comment nous la percevons, ce qui, d’elle, nous révèle...

32: Ernest JONES, **La vie et l’oeuvre de Sigmund Freud**, Paris, P.U.F., 1975, cité par E. Lecourt in **Freud et le sonore**, p. 170.

33: S. FREUD, “Le Moïse de Michel-Ange” in **L’inquiétante étrangeté et autres essais**, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

* : C’est nous qui soulignons.

34: Edith LECOURT, **Freud et le sonore**, p. 172.

35: Michel POIZAT, **L’opéra ou le cri de l’ange**, (Essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra), Paris, Métailié, 1986.

* : C’est nous qui soulignons.

36: Edith LECOURT, **Freud et le sonore**, p. 174.

écoutes musicales, analystes

Évoquant ce que Chopin déjà nommait en son temps “la note bleue”, sorte de moment musical pouvant se comparer à l’acmé orgasmique, avec son cortège d’attentes préliminaires puis d’impressions laissées, “*lieu d’incandescence où se forge l’articulation entre le désir du compositeur et le désir de l’auditeur et qui fonde, à ce titre, l’existence même de l’art musical*”³⁷, Alain Didier-Weill nous propose une analyse de l’événement psychique produit chez un sujet lambda lors de l’écoute musicale de cette note³⁸, mesures dont la réécoute ne nous lasse jamais et modifie cependant régulièrement, inéluctablement notre humeur. Ce moment de l’écoute nous confronte, au prix d’une perte* , à reconnaître l’Autre à la fois semblable et différent, et proche et distant.

Si Didier-Weill nous propose une hypothèse sur un moment microcosmique de l’écoute musicale, Rosolato est plus macroscopique et c’est à la complémentarité de ces approches que nous devons de les exposer ensemble.

Didier-Weill, si nous l’avons bien suivi, dénombre dans le sein de ce moment d’audition quatre temps logiques et **simultanés**, décelables lors du surgissement de cette Note bleue.

Le **premier temps** est de surprise: on attendait bien le point d’orgue d’une improvisation jazzistique, on sait qu’après la mort d’Isolde, l’opéra wagnérien se conclue sur trois notes de même hauteur, longuement tenues, que la troisième est précédée d’un léger coma silencieux mais rien n’y fait: “*Si la musique vous saisit, c’est qu’entendant en elle une réponse, la question qui vous habite devient, d’avoir pu susciter une telle réponse, vivante. Sa réponse que vous ignoriez se rappelle à vous par le fait qu’un autre que vous, le sujet musicien, prouve qu’il en a reçu l’appel*”. Ce que Didier-Weill dit autrement et ailleurs³⁹ longuement, peut-être parce que verbalement lors d’un séminaire de Jacques Lacan, de la façon suivante: “*(...)si donc la musique vous fait de l’effet comme auditeur, je pense qu’on peut dire que (...) tout se passe comme si elle vous apportait une réponse. Maintenant le problème commence avec le fait que cette réponse fait donc surgir en vous l’antécédence d’une question* 40 *qui vous habitait en tant qu’autre* 41 *, en tant qu’auditeur qui vous habitait sans que vous le sachiez: vous découvrez donc qu’il y a là un sujet quelque part qui aurait entendu une question qui est en vous et qui, non seulement l’aurait entendue, mais qui en aurait été inspiré, puisque la musique, la production du sujet “musicant”, si vous voulez, serait la réponse à cette question qui vous habiterait. Vous voyez donc déjà que si on voulait articuler ça au désir de l’Autre, s’il y a en moi, en tant qu’Autre, un désir, un manque inconscient, j’ai le témoignage que le sujet qui reçoit ce manque n’en est*

37: Michel POIZAT, **L’opéra ou le cri de l’ange**, (Essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra), Paris, Métailié, 1986, p. 63.

38: Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, **Ornicar**, n° 8, Paris, Navarin, 1976/77, pp. 41-52.

*: Perte d’un ensuite impossible à se remémorer, à retrouver, à dire?

39: Intervention d’Alain DIDIER-WEILL (qui nous a communiqué la copie de son exposé) le 21 décembre 1976 lors du séminaire (non publié) de Jacques LACAN intitulé: “L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre”.

40: C’est nous ici qui soulignons.

41: Une autre version de cette intervention propose “... en tant qu’Autre...”.

pas paralysé (...) mais au contraire, en est inspiré et son inspiration, la musique en est le témoignage”.

Au **deuxième temps**, telle musique vous étreint le coeur et vous emplit d'un nostalgique bonheur parce que d'écouter, nous nous sentirions écouté, compris par cette musique. *“S'il vous arrive en effet d'être bouleversé par ce qui vous apparaît de si << familier >> dans cette nostalgie musicale, ce n'est pas que vous la reconnaissiez: c'est que vous êtes reconnu par elle. Comme si tout d'un coup, l'auditeur qu'il y avait en vous passait de l'autre côté et se mettait à vous écouter. A écouter cet impossible amour qui d'être chanté par le sujet va pouvoir, d'être ainsi révélé à vous-même, prendre l'envol d'un amour de transfert: de ce que ce ne soit plus vous qui entendiez la musique, mais elle qui se mette à vous entendre, vous la constituez comme Sujet supposé savoir sur lequel vous transférez votre amour”* 42.

Un amour impossible, puisqu'être l'aimé de la musique n'est qu'une position imaginaire. D'où il s'ensuit de ce déchirement, dans le même temps, une certaine nostalgie mais subjectivante, puisqu'elle nous ferait passer d'aimé à aimant, certes castré, mais du moins désirant.

Vient le **troisième temps**, tentative d'appropriation du message de l'autre, où, aux deux sens de l'expression, la musique nous parle: *“L'impact sur l'auditeur de ce point de bascule est de réaliser cette invraisemblable conjonction entre ce qu'il peut entendre et ce qu'il peut dire: point de conjonction où la Parole du monde qui lui parle devient en même temps sa parole de S barré. (...) Votre jouissance n'est pas seulement celle d'un Auditeur: elle est également celle d'un sujet parlant, créateur, en ceci que les signifiants que vous entendez, qui vous parlent, c'est aussi vous qui les parlez, qui les dites. Et en tout cas, si ce n'est pas tout à fait vous, ça << aurait pu être >>”* 43.

Enfin le **quatrième et dernier temps** de l'écoute point-il avec l'irruption magique de la Note bleue et la temporalité de sa survenue, passage accepté d'un “ç'aurait pu être moi”, acceptation d'une perte pour que le flux musical “ (...)vous octroie le plus beau des présents: le présent” 44, présent de silence, pour plagier Marguerite Yourcenar⁴⁵, qui chercherait à s'exprimer via la musique.

Rosolato pour qui *“la musique est la métaphore des pulsions”*⁴⁶, nous offre un autre type de “partition”.

Non celui de temps de l'écoute, simultanés pour Didier-Weill, ou à rapporter à notre ordinaire temporalité, mais une partition d'écoutes, différentes les unes des autres,

42: Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, article cité.

43: Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, article cité.

44: Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, article cité.

45: Marguerite YOURCENAR, **Alexis ou le traité du vain combat**, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1982.

46: G. ROSOLATO, “L'écoute musicale comme méditation”, in J. et A. CAIN, G. ROSOLATO, P. SCHAEFFER, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING, **Psychanalyse et musique**, p. 151.

constitutives d'une *méditation*, "écoute, qui en contient trois"⁴⁷. Il s'agit des **écoutes technique, évocative et hypnosique**.

Au risque (mesuré, musique oblige) de lasser le lecteur, nous ne pourrions que citer longuement Rosolato, et pour l'importance que revêtent ses dires à notre ouïe, et pour l'élégance de sa plume.

Selon lui, **L'écoute technique** comporte l'apparente contradiction d'un plaisir de la retrouvaille avec une musique déjà connue et de l'attente de plaisirs toujours renouvelés ... du même⁴⁸ et de ses variations. "*Deux plaisirs contradictoires sont attendus: la musique, comme art temporel, fournit spécialement la matière d'une reconnaissance, plaisir de la retrouvaille qui apparaît avec cette faculté qu'a l'enfant de reproduire activement par la voix des sons et, en même temps, à partir de là, de faire la découverte de nouvelles organisations dans des perceptions inouïes. L'identification d'une oeuvre déjà entendue, de sa forme et de ses thèmes (...) comporte aussi la compréhension de ce qui lui est propre dans sa forme générale, mais aussi de ce qui permet de l'inclure dans un style, celui de l'auteur (...), d'une époque, donc en comparaison avec d'autres auteurs et d'autres aires culturelles. (...) L'expérience apprend qu'il y a un inconnu qu'on ne perçoit pas, dont on ne se doute pas, que l'on ne peut identifier qu'une fois la découverte faite, souvent après une longue acclimatation. Je m'explique: on peut écouter une oeuvre plusieurs fois, longtemps et avec plaisir (...) jusqu'au jour où l'on découvre en elle des qualités d'autant plus savoureuses et d'un charme plus précieux qu'elles s'avèrent être avec évidence propres et incomparables. L'inconnu, dès lors, prend sa place dans le passé, après-coup. La découverte révèle qu'on ne savait pas. Cette attente sourde de la révélation, d'autant plus affermie qu'elle a pu se produire plusieurs fois dans la vie, sa maturation par une approche parfois longue et un travail imperceptible, par une mise en réseau et en réserve des signifiants, c'est ce qu'on nommera assurément méditation.*"⁴⁹

Dans **L'écoute évocative**, les sons rappellent⁵⁰, dans un plaisir de la réalité lié à une illusoire réalité du plaisir. "*Avec la musique, on jouit de réminiscences. Les sons rappellent (...), qu'il s'agisse d'atmosphère, d'idées, d'idées, ou de faits ayant laissé leur trace de bonheur et de souffrance.*

Mais, bien entendu, ce sont les enchaînements sonores eux-mêmes qui, directement, prennent une portée signifiante en supportant l'ouverture métaphorique d'une variété indéfinie de signifiés. La méditation à ce niveau, est la concentration subjective, qui ne garde qu'un seul lien avec le monde perceptuel, d'autant plus dense et fascinant qu'il se réduit à l'audition seule, concentration qui exalte l'indépendance toute subjective des évocations, arbitraires et souveraines, fragiles et irréfutables.

Là encore la méditation est un pont tendu entre deux rives. D'un côté, c'est (...) des souvenirs plus intimes, ceux qu'on ne partage pas, comme un tout, et que lève la musique, dans une telle indépendance de solitude, qu'ils en viennent jusqu'à s'évader du temps en déroulement et des sons, pour n'être qu'une plongée dans la rêverie.

47: Jacqueline ASSABGUI, **La musicothérapie**, Paris, Jacques Grancher Éditeur, collection Médecines Alternatives, 1990, p. 88.

48: Il n'y a pour nous pas loin ici de la compulsion de répétition, avec son insupportable inévitabilité et les bonheurs de la retrouvaille sus-évoquée d'un déjà connu (bénéfices secondaires de la souffrance dans la névrose). D'une musique, pour plagier le poète, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, à savoir familière.

49: G. ROSOLATO, "L'écoute musicale comme méditation", pp.140-141.

50: Voir aussi Théodor REIK, **Écrits sur la musique**, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

L'écoute technique cède le pas, mais reste en marge, ou comme fond, à l'instar des perceptions préconscientes de l'environnement qui soutiennent nos actes automatiques. Le repli narcissique est cependant peuplé d'images, de réflexions, de soucis, d'espoirs et de désirs. La méditation est alors une sourde fermentation de la pensée, une libre association tenue dans la durée et les repères lointains de la musique. Quant à l'autre rive, elle représente, à l'opposé, les points de rencontre auxquels on aspire (...). Mais d'une manière plus constante et plus spécifique, ce sont les motions pulsionnelles qui sont ressenties: tension et détente, plaisirs ou déplaisirs atteints, mouvement entre l'intérieur et l'extérieur (...).⁵¹

Quant à l'**écoute hypnosique**, elle renverrait, dans une absence de penser, à la fusion océanique mère-enfant. Les seuls objets musicaux surgissent d'un "moi-rien". "L'oubli et le vide accompagnent la suspension de l'activité mentale pour mieux atteindre l'abandon à l'écoute hypnosique (c'est-à-dire relative à une hypnose où: 1. toute résistance étant supprimée; 2. se livrant à une induction sonore; 3. la << subjectivité interne >> est atteinte; 4. et se manifeste pour une qualité particulière de remémoration, dans l'extase ou la transe (...). Cette remémoration est maintenant << vécue >> et hallucinatoire, à un stade qui écarte les particularités des images: elle converge vers l'union, entre l'amour et la mort.

L'intériorité est animée par la relation contenant/contenu, dans une inversion ou une sommation: contenir toute la musique par une perpétuation, un mouvement perpétuel, ou être contenu, porté par la musique. Cette adhésion bienheureuse, cet accord éprouvé, que l'on a appelé sentiment océanique, retrouve la communion maternelle, comme aspiration qui vient des temps initiaux et y renvoie (...). Dans l'extase, l'isolement, mais pas nécessairement, le recueillement et l'immobilité, toutefois, exaltent l'intériorité de la subjectivité abstraite, dans une privation sensorielle, hormis la musique qui sans crise, suscite le remplissage du vide par la souvenance vécue, d'intensité hallucinatoire, qui constitue le sommet de la jubilation, où l'amour et la mort conjuguent leur opposition atteinte par l'accord de l'écoute.

À l'inverse la transe nécessite la participation collective, le mouvement corporel dans la danse, le mélange d'une activation sociale, souvent organisée ou rituelle, avec une surcharge d'incitations multi-sensorielles, pour une totale mise en scène de l'intériorité rendue sonore. La crise est alors l'aboutissement d'une écoute collective où le corps de chacun porté par le répétitif de la musique, par le vide mental, l'amnésie, hors de toute hallucination, advient à l'inconnu que remplit la métaphore hystérique de l'amour et du sacrifice"⁵²

Mais dès avant Didier-Weill et Rosolato, Lecourt et Perrier, voire, Schaeffer et Méléze, Théodor Reik, compagnon et disciple de Freud, allemand, vite émigré aux U.S.A., tente l'établissement d'un lien entre psychanalyse et musique. De ses "Ecrits", Lucien Méléze⁵³ (ne) loue (que) l'intérêt culturel.

51: G. ROSOLATO, "L'écoute musicale comme méditation", pp.143-144.

52: G. ROSOLATO, "L'écoute musicale comme méditation", pp.144-148.

53: Entretien du 30 mars 1993 entre Lucien Méléze et nous.

L'approche de Reik nous semble à mi-chemin entre les étonnantes productions d'André Michel, dont nous avons déjà mis de côté la littérature, et celles de nos "analystes-musicants" contemporains.

Pour Reik⁵⁴, au travers du langage musical, "*nous entendons << l'histoire secrète de notre volonté >> ainsi que le disait Schopenhauer, de nos pulsions, dirions-nous aujourd'hui. L'affinité de la musique avec les autres moyens d'expression de l'inconscient, la parenté de cet art avec l'élément intangible de notre vie émotionnelle est d'une espèce particulière, mal définissable, car la musique elle-même ne peut être définie, si ce n'est dans les termes superficiels du dictionnaire*".⁵⁵ Cette musique "*est le langage universel des émotions humaines, l'expression de l'inexprimable*".⁵⁶

Toutefois, lorsqu'il propose que le discours humain décrit la réalité matérielle, tandis que la musique serait le langage de la réalité psychique, nous pouvons concevoir la rapidité de l'assertion (quasi aphoristique) et en regretter certain simplisme. Le langage atteindrait-il "*son plus haut degré de pauvreté lorsqu'il veut saisir ou communiquer les nuances, domaine où la musique, elle, est extrêmement efficace et expressive [et] pauvre en objectif défini et définissable comme en contenu rationnel, peut transmettre la variété infinie des émotions subtiles et primitives*"⁵⁷?

Le langage de la musique est "*un esperanto d'émotions plus que d'idées. Elle n'émerge pas du flux de la pensée consciente mais bien plutôt du courant de la préconscience*"⁵⁸. Voilà qui nous enfonce dans les nuées de la psyché, et nous rapprochera de notre conclusion, sur les réminiscences de l' "objet perdu". D'ailleurs, Reik se fait-il prémonitoire (Cassandra, Pithie*?) de pensées contemporaines (Lecourt et Didier-Weill, entre autres) lorsqu'il écrit, à propos des sentiments nostalgiques que fait naître l'ouïe de la prononciation et de l'intonation d'une phrase mélodique: "*Ces caractères se rattachent à l'époque où le petit enfant écoutait sa mère lui chanter des chansons ou lui parler, à une phase pendant laquelle il comprenait à peine ou à moitié ce qui était dit, mais dont il percevait très bien la connotation émotionnelle*". Puis dans la même page, à propos de cette émotion: "*L'émotion est apparentée au regret d'un objet perdu ou éloigné, ou au désir de retrouver une satisfaction*"⁵⁹. Calme violence, tendresse irruptive de la mère et de la vie.

Enfin Reik pose-t-il dans un chapitre intitulé "*paradoxes musicaux*" une question que Didier-Weill⁶⁰ reprendra à sa manière: "*Pourquoi, alors que nous sommes d'humeur sereine ou même gaie, sommes-nous parfois assaillis par une mélodie triste? (...) nous nous voyons soudain soumis à l'irrésistible pouvoir d'un agent anonyme. C'est la musique qui nous convoque*"⁶¹.

Précurseur des discours musicothérapeutiques modernes⁶², il écrit déjà, dans l'avant dernier paragraphe de ce livre et à l'instar d'Edith Lecourt⁶³ aujourd'hui: "*(...) les*

54: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

55: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 32.

56: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 33.

57: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 35.

58: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 41.

59: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 151.

60: Alain DIDIER-WEILL, , "De quatre temps subjectivants", *Ornicar*, n° 8, Paris, Navarin, 1976/77, p. 41.

61: Théodor REIK, *Ecrits sur la musique*, p. 259.

62: Nous avons dit ailleurs ne nous occuper ici ni des écrits philosophiques relatifs à la musique, ni aux éventuels effets thérapeutiques de cette dernière.

musiques signifient plus qu'un secret souvenir. Par leur répétition, elles assument une fonction purifiante et cathartique en évoquant d'obscures émotions que l'on ne peut verbaliser".⁶⁴ Mais il revient auparavant sur un thème qui nous retient, et dont nous avons découvert au fil de nos lectures qu'il intéressait nombre d'analyste, dont certains néo ou "proto-lacaniens", à savoir celui d'une chose déjà connue et consciemment ommise. Il dit ainsi que "*ce phénomène d'obsession mélodique (...) se réduit à un rappel inconscient sous forme musicale, ou à une protestation négative par le biais d'une mélodie contre l'humeur joyeuse qui domine les émotions en surface*".⁶⁵ Négation dont on peut penser que loin de nier un dire, elle tendrait à l'authentifier, à en fonder la vérité...

Enfin Reik analyse-t-il la réminiscence d'un souvenir musical comme pouvant parfois faire "*écran à d'autres souvenirs d'un caractère émotionnel plus intense*." ⁶⁶

Et puis Perrier, si particulier, qui semble bien hésiter au fond entre psychanalyse et musique

François Perrier, d'une façon presque plus parlante pour nous que les nombreux analystes qui nous mettent en garde contre une tentante analogie possible entre écoute musicale et écoute analytique⁶⁷, Perrier, cité en première page de ce mémoire, à produit en 1972 un texte difficile, qui nous semble d'un grand intérêt, émanant d'un clinicien, analyste lacanien toujours critique de son pair et maître⁶⁸, et musicien.

Didier-Weill et lui ne sont pas éloignés puisqu'on lit chez Perrier que "*la musique ne dit rien d'autre que ce qu'on lui fait dire*" ou encore, "*la musique ne démontre rien sinon elle-même*" ⁶⁹, assertions qui ne sont pas sans nous évoquer le "*la musique nous parle*" de Didier-Weill⁷⁰.

Pour Perrier, "*la musique (...) n'est pas langage ni démarche de vérité, mais désir du plaisir de l'autre pour sa dépossession à lui et la survie de soi*." ⁷¹ Et en deux temps, trois mouvements, il fait un sort de la façon suivante aux tentations de superposer musique et psychanalyse (plus longuement, plus, dirions-nous, intelligemment que ne le fera bien plus tard Jacques Adam⁷²) du fait que ces deux disciplines empreint de

63: Edith LECOURT, "L'objet-beauté en art-thérapie" in revue **Le Journal des psychologues**, Marseille, n° 103, décembre 1992 - janvier 1993, pp. 23-25.

64: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, p. 267.

65: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, p. 262.

66: Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, p. 266.

67: J. et A. CAIN, "Musique et jouissance ou de l'incompatibilité de la psychanalyse avec la musique", in M. SCHNEIDER, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, J.-G. TRILLING, A. BOUCOURECHLIEV, J. et A. CAIN, M. REVERDY, B. MASSIN, J. BRIL, **A la musique, Dixièmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1991**, Paris, Les belles lettres, Confluents psychanalytiques, 1993, pp. 145-195.

68: On peut lire les "Voyages en Translacanie" où Perrier, avec cette toujours égale tendresse d'enfant déçu, loue et griffe le "lacanisme" et son "l'appareil" militaire (militant)?

69: François PERRIER, "Musique déjouée?" in **La Chaussée d'Antin**, tome I, Paris, Union Générale d'Éditions, collection 10/18, 1978, p. 35 et 32.

70: Voir notre développement des "Quatre temps subjectivants", p. xx.

71: François PERRIER, "Musique déjouée?", p. 28.

72: Jacques ADAM, "Pétards mouillés (Psychanalyse et musique: une conjugaison décevante)", **L'Ane**, n° 10, dossier spécial: "Le savoir musicien", mai-juin 1983, p. 38.

nombreux mots communs à leurs vocabulaires: silence, répétitions, interprétation, écoute, voire scansion, voire mesure. En effet, pour Perrier, “à partir de ce qu’on attend de lui, le psychanalyste n’a pas à avoir d’oreille. S’il en a (et Perrier en avait), il doit se la garder pour un autre lieu et un autre moment. Si quelque chose lui chante de la parole de l’autre, c’est qu’il est en péril de contre-transfert; car ce qu’il lui faut ouïr, c’est, dans ce discours, l’achoppement, la dérobade, le silence; c’est-à-dire l’inconscient. (...) Le psychanalyste a devoir d’être captant des messages et non captée par eux. On ne peut occuper la même position subjective comme récepteur, lorsqu’il s’agit, d’une part, de la modulation des signifiants, et d’autre part, de la modulation des sons. (...) Il faut donc passer au travers de toutes les démarches analogiques qui tentent de marier le discours de l’inconscient et le discours musical, pour déboucher sur un terrain tiers où restera soutenable, voire théorisable, l’exigible antagonisme entre musique et langage”.⁷³

“Dans le plaisir musical, co-existent et s’harmonisent deux plaisirs essentiels: celui de découvrir et celui de retrouver”.

Gisèle BRELET, esthéticienne française⁷⁴.

73: François PERRIER, “Musique déjouée?”, p. 25-26.

74: in Danièle PISTONE, **Musique en pensées**, Paris, Champion, 1989, p. 57.

objet perdu (réminiscences)

Si Mozart “fait dans sa tête un bon pâté de fragments d’idées qui lui viennent parfois à torrents, qui lui plaisent et qu’il se fredonne”⁷⁵, Claude Dorgeuille ne nous offre rien de trop compréhensible, relativement à musique-et-psychanalyse, au point que Jacques Adam, dans un article d’humeur relativement peu constructif il est vrai, fustige, entre autres travaux-trouvailles, le “mélodème” de Dorgeuille parmi des “tentatives de rapprochement [entre musique et psychanalyse, qui auraient] toujours eu l’effet d’un pétard mouillé”.⁷⁶

Lucien Mèlèse (suivant, mais en psychanalyste, les traces d’anciens maîtres que lui furent Jacques Lacan et Pierre Schaeffer⁷⁷, et que nous remercions ici pour le temps et les documents qu’il nous procura récemment), quoi que nous en espérons, ne nous fut pas plus profitable. Soit que son travail porta trop sur une définition de l’objet sonore⁷⁸ - approche technique du son que nous avons d’emblée proscrite ici - soit qu’une fois qu’il sembla pouvoir directement intéresser notre sujet, nous ne parvenions pas à entendre assez clairement pour en profiter et en faire profiter le lecteur le détail de ses idées⁷⁹.

Aussi est-ce, mais non en désespoir de cause, que nous revenons aux travaux d’Edith Lecourt, qui nous sont lisibles⁸⁰, pour ébaucher une cloture non fermée de notre petit travail, et d’autant moins fermée qu’elle nous fait remonter aux fondements possibles de l’impact sur nous de l’écoute musicale. Certes est-ce en musicothérapeute que Lecourt se place lorsqu’elle écrit⁸¹ que l’ “*objet-beau semble avoir deux caractéristiques principales: il évoque l’empreinte de l’objet perdu*⁸², et d’autre part, il produit une juste excitation (comme la note “juste”), à l’origine du plaisir alors ressenti”⁸³. Cet objet-beau⁸⁴, elle le définit comme “une qualité et un moment de l’expérience subjective suscités par l’intermédiaire de l’art”⁸⁵, quant à la notion “d’empreinte de l’objet perdu”, elle renverrait “à une articulation des dimensions topique, dynamique (liée à la séparation), et économique, les empreintes étant des

75: Claude DORGEUILLE, “Accommodation auditive”, **L’éclat du jour**, n° 8/9, Paris, Joseph Clims, novembre-décembre 1987, p. 88.

76: Jacques ADAM, “Pétards mouillés (Psychanalyse et musique: une conjugaison décevante)”, **L’Ane**, n° 10, dossier spécial: “Le savoir musicien”, mai-juin 1983, p. 38.

77: Voir en bibliographie les écrits de Mèlèse et Schaeffer consultés par nous pour élaborer ce mémoire.

78: Voir ses écrits sur le “sillon fermé”.

79: Nous pensons précisément à son article “j’ouïr” paru en septembre 1972 dans la revue “Musique en jeu”, n° 9.

80: Ce qui se conçoit bien s’énonce-t-il toujours clairement? Le fait est que ça n’est pas pour être simplistes que les écrits de Lecourt et d’autres sont accessibles au commun dont nous sommes, au contraire d’auteurs qui semblent s’ingénier non tant à produire une pensée difficile parce que sophistiquée, mais dont la sophistication du dire en voile la clarté. Est-ce bien nécessaire à la démonstration?

81: Edith LECOURT, “L’objet-beauté en art-thérapie” in revue **Le Journal des psychologues**, Marseille, n° 103, décembre 1992 - janvier 1993, pp. 23-25.

82: C’est nous qui soulignons.

83: Edith LECOURT, “L’objet-beauté en art-thérapie”, p.23.

84: “Le beau est sans ambiguïté: il plait calmement. Le sublime, au contraire, n’est pas calme; il est ému.” (Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 77).

85: Edith LECOURT, “L’objet-beauté en art-thérapie”, p.23.

traces de l'excitation laissées par l'objet, ou encore gardées de la scène originale. (...) La rencontre que l'on peut observer cliniquement entre traces caractéristiques (par leurs qualités sensorielles, mais aussi leurs formes, et leurs qualités contenant), et la justesse de l'excitation - qui permet de goûter l'expérience sans en être débordé (Edith Lecourt, 1991) - à l'origine du plaisir procuré par l'objet-beau illustrent l'accord entre ces trois dimensions topique, économique et dynamique, de l'expérience".⁸⁶*

A cet endroit de notre cheminement, Mèlèse nous rappelle à propos cette phrase de Serge Leclaire⁸⁷ pour qui "*c'est entre un souvenir (plus ou moins inaccessible) et l'immédiateté très précise (et repérable) de la perception, que s'ouvre l'écart où se produit le plaisir*".⁸⁸

Cet objet, serait-ce sa perte qui le fonde et l'origine? Et le plaisir (de l'écoute musicale), l'évènement succédané qui le rappellerait (illusoirement)?

Dès que nous avons commencé à réfléchir à ce sujet de mémoire, nous avons pensé à cette notion d'objet, d'une perte nécessaire, inévitable et constitutive, voire au fondement de notre structure (névrotique). Un fondement baigné d'amour, de haine et d'envie, comme l'écrit si clairement Mélanie Klein. Or nous nous sommes aperçu, en avançant dans nos recherches, que nous n'étions pas le premier à qui soit venue cette intuition pour nous, cette construction pour d'autres. Nos citations de Lecourt en témoignent plus haut.

Poizat y va aussi, mais plus précisément en ce qui concerne l'organe-phonatoire-en-action-musicante, de la réminiscence: "*(...) il n'y a de grande voix, de grands chanteurs que du passé, comme si une voix [devait] avoir été perdue pour acquérir un statut marqué du sceau d'idéalisation que confère la nostalgie d'un âge d'or à jamais révolu.*"⁸⁹ et Rosolato n'en est pas éloigné lorsqu'il développe sa vision de l'écoute hypnotique (voir plus haut). Dans son ouvrage, Reik ne parle-t-il pas aussi de cette "*époque où le petit enfant écoutait sa mère lui chanter des chansons ou lui parler, [ou] une phrase pendant laquelle il comprenait à peine ou à moitié ce qui était dit, mais dont il comprenait très bien la connotation émotionnelle*"?⁹⁰

Autre variation sur le thème d'une quête d'un à-jamais-irretrouvable, avec, à nouveau Poizat, lorsqu'il évoque les "quatre temps" de Didier-Weill: "*La note bleue n'introduit pas seulement à la jouissance d'elle-même mais, analogiquement, au plaisir préliminaire de la joute amoureuse, à la dimension d'une promesse de jouissance*".⁹¹

* : Lecourt E., "*Le dieu Pan, grand excité-exciteur: de la pulsion au psychique*", *Psychologie médicale*, 23, 1991, 700-714 (C'est Lecourt qui se cite).

86: Edith LECOURT, "L'objet-beauté en art-thérapie", p.24.

87: Serge LECLAIRE, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 64

88: Lucien MELESE, "jouir", *Musique en jeu*, n° 9, sept. 1972 (épuisé, photocopie de l'auteur), p. 14.

89: Michel POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange, (Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra)*, Paris, Métailié, 1986, p. 136.

90: *Ecrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 151.

91: Michel POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange*, p. 64.

Autorisons-nous un détour dans ce livre de Poizat, dont les recherches sur la voix nous semblent pouvoir s'inscrire dans ce chapitre énigmatique quant au lien objet perdu/plaisir-déplaisir de l'écoute musicale.

VOIX (tangentes)

“Et cette Chose originelle, ces moments de jouissance, rares et fugaces, évoquées tout au long de ces pages ne sont-ils pas, pourrait-on dire pour finir, que le signal de l’instant où en est vécu l’impossible retrouvaille?”

C’est sur ces mots que se termine la lecture d’un livre de Michel Poizat⁹², consacré à cet objet, manifestation, métaphore du désir qu’est la voix dans l’opéra.

L’ouvrage évoque l’articulation autour du vide et du manque que présentifierait la voix ouïe chantée, et fait apparaître prégnance et ambiguïté de la sexualité, tout au moins dans le chant. Des castrats tinrent des rôles féminins, puis après que l’Eglise eut autorisé les femmes au chant, des femmes travesties⁹³ chantèrent des emplois de quasi-mâles jouvenceaux.

Mais *“Avec Mozart, l’opéra cesse (...) d’être asexué, angélique.”*⁹⁴ *Avec le romantisme, l’Ange devient Femme et Femme vouée à la mort.”*⁹⁵

Entre autres références à l’ange, M. Poizat en relève l’évocation dans la neuvième symphonie de Beethoven, avec le *Don Carlos* de Verdi, dans le premier acte du *Tristan et Isolde* de Wagner (l’ange est ici Mathilde Wesendonck, qui inspirera les *“Wesendonck lieder”*), dans son *Lohengrin*, tandis que Wagner parle en ces termes du prélude de *Parsifal* à Louis II de Bavière: *“Premier thème: l’Amour (...) répété doucement par des voix angéliques comme se perdant dans les airs (...)”*⁹⁶ Un ange voyageur, musicien, de chair - enfin - et d’os, au deuxième acte du *Saint François d’Assise* d’Olivier Messiaen: *“Je ne suis pas malade... (dit le saint) seulement terrassé par cette musique céleste. Si l’ange avait joué de la viole plus longtemps... Ah! l’intolérable douceur, mon âme aurait quitté mon corps”*⁹⁷ Mais rapidement dans le livre de Poizat, l’ange renvoie-t-il au silence, silence dont on ne voudrait rien savoir (peut-être parce qu’il est trop bruyant, c’est-à-dire, trop plein, ce silence) comme Don Juan, de la mort. *“Tout au contraire de Mozart où c’est le silence qui est musique, chez Wagner, c’est la musique elle-même qui renvoie à ce silence du continuum dont l’amateur recherche et craint à la fois la jouissance. Mozart se situe plutôt ainsi du côté de ce plaisir parfois jubilatoire que procure l’apaisement de la tension, Wagner, lui, est résolument du côté de la quête de ce reste impossible à nommer que Lacan nomme Réel.”*⁹⁸ Plus loin et pour finir, il évoque la Lulu d’Alban Berg à propos du cri, de la femme qui mortelle (mourante) fait que les hommes vivent.

Puis l’Ange, discret, devient femme avec le cri. *“Mozart met en place d’ailleurs dans la thématique même des opéras la question du rapport masculin/féminin comme telle, thématique incarnée tout d’abord dans des personnages et des anecdotes caractérisés (Les Noces, Don Giovanni, Così Fan Tutte) puis abordée comme telle enfin dans La Flûte Enchantée qui met en scène explicitement au travers de personnages allégoriques, le rapport masculin/féminin dans son principe même.*

92: Michel POIZAT, *L’opéra ou le cri de l’ange*, p. 285.

93: Chérubin (Cherubino, graine de Don Juan), du temps de Mozart, dans les Noces de Figaro, opéra.

94: Pour Catherine Clément, *“ (lorsque) se dissolvent les frontières subjectives, lorsque le Sujet fond en syncope, en extase, en jouissance, il franchit, d’un bond, les limites de son sexe, pour se retrouver dans l’autre”*. Catherine CLEMENT, *La syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, pp. 337-338.

95: Michel POIZAT, *L’opéra ou le cri de l’ange*, p. 173.

96: Michel POIZAT, *L’opéra ou le cri de l’ange*, p. 175.

97: Michel POIZAT, *L’opéra ou le cri de l’ange*, p. 176.

98: Michel POIZAT, *L’opéra ou le cri de l’ange*, p. 178.

Mozart ouvre ainsi sur l'opéra romantique qui scinde en quelque sorte la figure de l'ange en une face masculine (le ténor) et une face féminine (la soprano) (...).⁹⁹ “la voix de l'ange investie La Femme, sur la scène de l'opéra (...), Femme vouée à la mort et au sacrifice”.¹⁰⁰

Plus tard, le cri de Marie, mère de l'enfant de Woyzeck, qui meurt sous ses coups, dans l'opéra de Janacek, adapté de la pièce de Georg Büchner.

Cri de Lulu, à la toute fin de l'Opéra d'Alban Berg, fatale femme-enfant devenue misérable, poignardée par Jack l'éventreur.

99: Michel POIZAT, **L'opéra ou le cri de l'ange**, p. 187.

100: Michel POIZAT, **L'opéra ou le cri de l'ange**, p. 188.

syncopes [com(m)as, soupirs, etc...]

Amour, sexe et mort - comme pour l'objet perdu qui salue notre sortie du néant et nous y mène, poussé que nous sommes par le désir, par cet "obscur objet du plaisir"¹⁰¹ - si souvent mêlés dans la musique, comme durant le bal inaugural du roman, Lol V. Stein se trouve définitivement ravie à elle-même, dans une infinissable syncope de son existence. De cette syncope, Catherine Clément parle longuement dans son livre¹⁰², avec - quel "hasard" (après Freud, on ne peut plus écrire ce mot sans guillemets), tandis qu'elle vit à New Delhi avec son diplomate de mari - d'admirables accents durassiens. Qui pense que *le psychanalyste choisit son patient pour parcourir avec lui le long chemin d'une affaire d'amour. (Qu') il ne décide d'accepter en analyse un << client >> que si se produit l'équivalent d'un coup de foudre, fût-il minimal; il faut un choc initial pour que puisse s'opérer ce qu'on appelle en jargon de psychanalyse le transfert, vilaine et moderne définition de l'amour"*.¹⁰³

Présence "absente" de l'analyse qui tient lieu d'Autre à l'allongé. Toujours, et y compris durant l'écoute musicale, sommes-nous pris dans un ici et pas là, éphémères que nous sommes, toujours là avant terme, évanescents dès nés.

D'aucuns évoquent la notion d'apparition disparaissante, qu'il nous faudra creuser ailleurs, plus tard, et peut-être, relier au moment de l'écoute musicale. Peut-être alors laisserons-nous ce moment pour aboutir à l'insight, à l'instant, quand s'éparpillent en un poudroiement lumineux, les poussières d'une étoffe de coton déchiré au soleil de midi?

Pour évoquer cette sorte d'absence-au-monde, tandis que se terrent symbolisme et réalité, qu'affleurent réel et imaginaire, évoquons-nous ce livre de Catherine Clément, sur la syncope. Peut-être, ainsi, ce moment de l'écoute se verra-t-il précisé, même si ce n'est qu'en creux, ne le contournant sans toujours bien le cerner.

Clément parle magnifiquement, intelligemment de la syncope en général, et musicale en particulier, faisant toujours se tutoyer et la mort, absence, néantisation, et la petite mort qui paradoxalement, témoigne de la jouissance de la vie. Laissons lui la parole pour quelques extraits de ce livre qui ont jalonné notre parcours.

" (...) c'est dans le royaume de la musique que la syncope est reine".¹⁰⁴ *" (...) la syncope << attaque >>, dit-on parfois, le temps faible, comme on dit d'un enzyme, d'un fauve ou d'un virus; et cependant encore, le dernier temps est salvateur. Attaque et salut, entrechoc; un fragment du temps disparaît, le rythme naît de cette disparition"*.¹⁰⁵ Et ensuite, sur ce qui nous évoque sorte de petite mort, inquiétante,

101: Ce film de Bunuel ne commence-t-il d'ailleurs pas par un "Viva la muerte!" de résistants au franquisme fusillés derechef? Ou peut-être s'agit-il d'un autre film de Bunuel?

102: Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

103: Catherine CLEMENT, **La syncope**, p. 303.

104: Catherine CLEMENT, **La syncope**, p. 15.

105: Catherine CLEMENT, **La syncope**, p. 17.

orgastique, jouissive: “ (...) *l’asthmatique chérit son mal, (...) l’entoure d’une mise en scène calfeutrée, comme Proust à la fin de sa vie claquemurée: c’est que l’asthme tue rarement. De la crise d’asthme, on meurt peu; l’on revient, pour recommencer bientôt; mais entre deux crises, le plaisir de respirer est extrême. Mieux: l’asthmatique, souvent, ne veut pas quitter son symptôme, comme Proust encore qui le préférerait à la perte de l’amour maternel.*

Plus loin, (...) *l’asthme pour ne pas mourir*”.¹⁰⁶ Et encore, sur la << petite mort >>, “*L’orgasme, comme la musique et l’extase, semble ineffable, on le décrit avec peu de mots, toujours les mêmes: explosion, éruption, séisme, montée, déchirement, éclatement, vertige, et les étoiles...*”¹⁰⁷ ou encore, “*La jouissance humaine exige que l’on perde la tête; telle est la pierre de touche*”.¹⁰⁸ Curieux, le rapprochement qui se peut établir entre asthme, orgasme et << petit mal >>, prélude à la grande crise épileptique, bref voyage de quelques secondes tandis que tintent les oreilles et/ou que s’exhale du malade une fétide odeur de navet cuit; tandis que parfois, l’épileptique se sent entrer dans “*une aura de ravissement*¹⁰⁹ dont Dostoïevski est le meilleur témoin. << Pendant quelques instants, je ressens un sentiment de bonheur que je n’éprouve jamais dans mon état normal et dont on ne peut se faire aucune idée. C’est une harmonie complète en moi et dans le monde entier, et ce sentiment est si doux, si fort, que, je vous l’assure, pour quelques secondes de cette félicité, on peut bien donner dix années de sa vie, voire sa vie entière >>”.¹¹⁰

Avec elle, comme pour Didier-Weill, est-il question de temps, mais à propos des artistes, “*dont le fonctionnement reproduit le scénario de la syncope: une surprise, un retard sur la vie, une violente anticipation, et un lent retour à ce qu’on appelle << soi >>. Il y aura scandale, car la syncope est une alerte; elle force l’attention. Car il est vrai que par effraction elle viole les lois du monde, allègrement. Et si elle simule la mort, c’est pour mieux la duper*”.¹¹¹

Enfin, finissons-en là avec Clément, avec ces écrivains-de-la-musique, avec encore Clément dont nous souscrivons aux propos, rapportés ici d’une façon inévitablement trop éparse (il faut la lire s’il faut réfléchir à l’impact de la musique sur nous): “*Et si la naissance et la mort vous effraient, allons à la musique, qui vaut syncope pour tous et pour chacun. Allons à la musique qui est assumption de la syncope. (...) N’allez pas vous imaginer que sur la musique nous découvrirons un secret jusqu’alors bien caché: vous le savez, la musique échappe de toutes parts; lorsqu’on l’analyse, on la quitte; et si on l’évoque, on fait de la poésie,¹¹² parce que c’est le seul acte de langage qui lui ressemble d’assez près pour ne pas le déflorer. (...) toute analyse de la musique provoquera la disparition de la fleur, ou la tristesse de l’après-amour. Et cependant, la musique résume la syncope. (...) Ceux qui répugnent à s’offrir les extrémités de l’extase, ceux qui ont légitimement peur de l’amour fou, ceux qui se méfient du coup de foudre autant que de la drogue, ceux-là, simplement, s’en vont à la musique. C’est un franchissement tout petit, un franchissement sans risques majeurs; une syncope tolérable. Une syncope malgré tout*”.¹¹³

106: Catherine CLEMENT, *La syncope*, p. 22.

107: Catherine CLEMENT, *La syncope*, p. 31.

108: Catherine CLEMENT, *La syncope*, p. 31.

109: C’est Clément qui souligne.

110: Catherine CLEMENT, *La syncope*, p. 25, citant Marchand et Ajuriaguerra.

111: Catherine CLEMENT, *La syncope*, p. 41.

112: Du moins, espérons-le...

113: Catherine CLEMENT, *La syncope*, pp. 386, 387, 389.

le choix du sujet

Cela n'est évidemment pas sans raison que l'on interroge, en tant qu'écouter et d'un point de vue psychanalytique, ce que nombre d'auteurs nomment "objet musical". Sur le "qu'est cet objet?", nous dirions qu'il est par ce que nous le faisons. En en jouissant (usufruit, user du fruit, mais alors, l'user).

La musique naît d'être ouïe, récréatrice de nous qui en serions les re-créateurs, plus peut-être, pour certains, que d'être composée ou interprétée. En quoi, pourquoi; où la musique nous touche-t-elle, qui provoque aux extrêmes nos répulsions ou adhésions jusques à la passion? Nous pouvons reconnaître - nous voulons ici reconnaître au travers de ces accords classiques - un héritage familial. Un savoir subsumé, un acquis, une transmission. L'émergence probablement illusoire d'une sensation non tant d'appartenance, que de communion.

Mais non, même. Le terme de "communion" ne réfère pour nous que trop au religieux, ou à un mirage de communauté, de non-solitude.

En écrivant communion, nous pensions proximité. Pourtant, chaque musicien, pour la plupart, ne joue même en orchestre que pour lui-même.¹¹⁴ Puissance, élégance, sensibilité, extases, syncopes, silences musicaux nous renvoient presque systématiquement à une "religion": pas à la judéité. Juste celle d' "être fils de". Un ancrage.

Plaisirs, passions, "parcours", études renvoient probablement toujours à cette familiale comptabilité qui fait qu'à l'un - parent - l'on demande et/ou rend des comptes. Pour nous qui, juif, errons, la musique - la dite classique - nous est un succédané de terre sinon promise, du moins présente, audible, palpable même parfois absente, toujours convocable, musique à laquelle nous fûmes plus initié qu'aux dogmes et rites de cette judéité ou aux traditions d'un sol. Pour nous ici, la musique se substitue presque à l'origine.

Tandis qu'advient tel passage d'une musique, on se regarde, repense, prévoit, régresse, revient. Si l'on revient parfois de la musique, avec elle, sommes-nous et au-monde, et potentiellement extractible de celui-ci: il est, en musique, éminemment, essentiellement question et de temps, et d'absence de linéarité temporelle, parfois de syncope. Dans la séquence, un tout puit autant se dissoudre, que précipiter, synchroniquement.

Serait-elle désinhibitrice, cette musique, ou sinon, ou encore, terreau catalyseur, espace de terre promise comme ces objets perdus à jamais irreconnaissables, sauf sous le masque dont nous les affublerions?

Ou alors est-ce au contraire qu'elle ("Elle", cette musique qu'André Michel¹¹⁵ "majuscule" et ainsi, risque dénaturer) elle, nous ramènerait, mélomane ou non, à des **temps** encore proches **et**, simultanément, définitivement passés?

Sinon, ce pourraient être les deux en même temps, corrélatifs, accolés: nous autres pauvres névrosés tendons si souvent à la dichotomie...

A s'écouter (qu'on l'écoute)¹¹⁶, la musique ne serait-elle pas susceptible de nous rassembler, en un moment, où se joignent des passés révolus-et-parties intégrante de nous, et des à-venir prévisibles, sinon déjà connus? La musique peut-elle offrir un espace de réconciliation? Mais avec qui y-aurait-il à se réconcilier? Les ascendances, les descendances (la question n'est pas temporalitaire. Topique, plutôt), soi-même?

114: C'est comme pour nous autres, peut-être, communicants qui n'ouvrons les oreilles que pour reconnaître ou bien des voix qui nous soient familières, sinon qui nous surprennent, c'est-à-dire, "surprennent-nous". Quand ici nous pensons communication, même nous figurant l'autre, ce ne sont que nos image et propos qui s'imposent. Au fond, l'autre, qu'est-ce qu'il me fait sinon "faire-me", c'est à dire, faire moi, faire à moi?

115: Voir bibliographie les références de ses livres (bibliographie non-exhaustive de son "oeuvre").

116: DIDIER-WEILL, "De quatre temps subjectivants", déjà cité.

Ces questions seules, outre qu'elles mettent à nu nos interrogations, questionnent non *l'essence du sens* à donner à nos affects (affections, afflictions) et sensations tandis que s'entend une musique, mais le champ de portée de cet art, discipline, exercice, que nos lectures multiples *n'ont en rien éclairé*. Ou si peu, "si tellement peu"...¹¹⁷

¹¹⁷: La musique meut et se meut. Est-ce un miroir qu'elle nous offre lorsque les notes caracolent, que nos pieds gigotent et que, de rides, se plissent nos yeux? Qu'est-ce donc que ce miroir que nous lui supposons implicitement nous être? Un illusoire (ou patent encore) instant de retrouvaille avec nous-mêmes. Un ancrage aussi divers que les aspects d'un paysage. Une offre d'havre?

(puisqu'il faut) **conclure**

La quête de l'objet perdu est une tentative de tromper la mort, comme durant la syncope de Catherine Clément. Le plaisir de l'écoute musicale est de cet ordre aussi et s'il ne nous semble pas découvrir là quelque chose de bien palpitant, il nous est aujourd'hui difficile d'en dire plus, sur ce lien plaisir-déplaisir et écoute musicale, sauf à trois inutiles risques près. Le premier consisterait en l'élaboration d'un nouveau "pétard mouillé" qui ne ferait en rien avancer la question. Le deuxième nous ferait composer, en prose, de la poésie où nous mêlerions narcissiquement et en faisant du placage sauvage les terminologies et analytiques, et musicales. Troisième voie, troisième risque: parler du plaisir, d'un point de vue psychanalytique et dire que l'écoute musicale est bien, en effet, un moyen de s'en procurer, soit directement via l'érogénéité de notre appareil auditif, soit, plus sublimatoirement, soit plus culturellement, etc... Aller vers de telles voies revêtirait alors probablement le même intérêt qu'investiguer des questions portant sur la nature du sexe des anges...

bref

Constat d'échec? Oui et non. Si nous sommes inéluctablement déçu que tant de recherches nous aient laissé si proche de notre point de départ, celles-ci nous auront cependant contraint à un tour d'horizon quasi complet, aux dires des spécialistes en la matière¹¹⁸, des écrits d'analystes, touchant à la musique et ce, souvent, accompagné que nous fûmes d'un grand plaisir à les découvrir et à vouloir les "entendre", à défaut toutefois d'y toujours parvenir. Mais il paraît qu' "ils" n'écrivent pas que pour celà. Alors...

118: Lecourt, Mélése, Rousseau-Dujardin, Didier-Weill, tous analystes et "musicants" avec qui nous pûmes échanger nos références et préférences bibliographiques, avec un certain accord... concertant.

*“Vient le moment final. Le retour au temps compté.
S’arrête la musique. Brève rencontre; recommence la
vie. Mais elle n’est plus tout à fait la même; plus que
toute autre syncope, la musique qui en engendre de si
fécondes sait apaiser. La violente émotion, l’orgasme
du Moi sont passés; mais l’écho demeure,
imperceptible, heureux, réconcilié”.*¹¹⁹

épilogue

¹¹⁹: Catherine CLEMENT, **La syncope**, p.391

Nous, reprenons le “je”. La partition se referme, mais qu’il est difficile de conclure, de cesser, même si cet arrêt n’est qu’un “spasme”, une suspension, une respiration dans un continuum de travail. De questions, surtout, restées certes en suspens, mais du moins ici jalonnées plutôt que bornées...

Parmi lesquelles: pourquoi ai-je écrit jusqu’ici - n’est-ce pas singulier - à la première personne du pluriel?

Pour avoir inconsciemment tenté de prendre quelque distance vis-à-vis d’un sujet que je ne pouvais aborder qu’avec passion? Probable?

Possible. Reste que malgré la distance formelle du “nous”, ce travail est brouillon, comme jeté, comme en hommage, - “pas fait exprès”, acte manqué - à la musique, production issue d’inspiration instinctuelle, débridée, enserrée par cette gangue, ces lois des formes. Métaphore de nos vies?

annexe 120

CONCLUSION
FALLAIT-IL L'EBRUITER?

Par son interrogation sur l'affinité de l'esprit pour les rapports entre les sons, Freud tenait une clé qui pouvait le conduire au-delà de la névrose. Mais cette piste est restée à l'état d'ébauche, malgré les nombreuses reprises dont nous nous sommes fait l'écho, dans son oeuvre, elle jouait peut-être sur une corde trop sensible de son instrument. Il a préféré le domaine plus abstrait de l'élaboration fantasmatique qui, tout en utilisant le répertoire de l'entendu, apporte la distance nécessaire, par rapport aux investissements pulsionnels (amour/haine, vie/mort). Et encore, de cet entendu, Freud retient essentiellement la parole, même si son intuition le guide aussi, par moment, vers les dimensions orales ou anales du sonore, qui la précèdent et l'accompagnent. Ainsi, sa réflexion sur le cri de souffrance, l'amène à pointer comment l'articulation se fait entre expression sonore et affect, chez le nourrisson, sur le mode projectif, << paranoïde >>, terme que nous empruntons, bien entendu, non à Freud, mais à la théorie de M. Klein. Si, à ce moment, le mère (l'entourage maternel) est perçue comme possiblement destructrice, à l'opposé, et, pour Freud particulièrement, la mélodie de la voix produit un effet massif de séduction, dont il semble que seul l'accrochage et le retour au mot puisse permettre d'échapper. Car il n'y a pas que certains bruits

120: Où nous reproduisons intégralement le chapitre terminal du livre d'Edith LECOURT, **Freud et le sonore. Le tic-tac du désir**, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 195-198. Les notes, ci-après, sont celles d'E. Lecourt.

agressifs, dérangeants, qui puissent être perçus de façon persécutive, la plus belle mélodie peut avoir le même effet, conduire à cette limite à ne pas dépasser. Ces deux pôles - cri, mélodie - correspondent, en partie tout au moins, à l'alternance absence/présence de la mère et à son vécu schizo-paranoïde par l'enfant, vécu dont M. Klein a été la théoricienne.

C'est cette vigilance qui conduit Freud à l'interprétation: il ne faut pas se laisser aller aux ondes des sirènes, à cette vacuité de l'oreille où des rapports de sons viennent résonner de façon si séduisante. Même <<flottante>>, l'attention veille. Non, il ne suffit pas d'avoir des oreilles pour entendre - L'Évangile l'a bien dit - ; et Freud s'est très tôt intéressé aux surdités verbales pour lesquelles il écrit en 1888: << ... malgré une ouïe préservée et une intelligence normale (...) le langage leur sonne comme un bruit confus >>, il découvrait là l'origine de la paraphasie. L'écoute psychanalytique est une écoute active, en éveil, elle ne se laisse pas bercer par la voix séductrice de la patiente hystérique. Elle nomme le transfert, le désigne, l'interprète. L'interprétation est une mise en paroles de ces bruissements de l'être (de ses mélodies suaves à ses bruits assourdissants). On peut ainsi penser que la difficulté de Freud à se laisser aller à une position passive face à l'audition, a été le moteur de sa découverte de l'interprétation.

Freud répond à l'effet mélodique par la parole, et, même lorsqu'il s'agira d'interpréter la musique, il ne pourra aller au-delà du texte verbal. Il ne peut, lui-même, s'approprier, par l'apprentissage, ce << pouvoir >> musical et, incapable d'en maîtriser les effets, il cherche à s'en défendre. Ainsi réagit-il, comme il le précise lui-même, au premier << effleurement >> (, **). Enfant il tentera même d'éliminer une telle source d'excitation embarrassante, en l'occurrence, le piano de sa soeur. Touché par la mélodie, plus que par toute autre composante musicale, Freud, tout en prenant distance, nourrit son imaginaire de la métaphore musicale. Celle-ci vient illustrer les principales étapes de son élaboration théorique, jusqu'à le consacrer, lui, musicien de la psyché.*

*Contrairement à l'écoute musicale, l'attention flottante produit une forme d'écoute qui ne se laisse pas pénétrer - aux prises à la séduction, elle en suit prudemment les contours -, comme l'observait déjà F. Perrier (***). Elle oppose à la vacuité de l'oreille - à la merci des sirènes d'un allanguissement mortifère - l'activité interprétative, tout comme le fantasme d'écoute, nous l'avons observé, se substitue au trauma de l'entendu.*

*Eprouver l'entendu sans trop d'angoisse, y percevoir l'écho de l'objet perdu, ne peut se faire qu'à partir d'une expérience sonore originelle suffisamment élaborée, c'est-à-dire différenciée, rendue appropriable, et déssexualisée. Ces conditions ne semblent pas avoir été remplies pour Freud qui écrit d'ailleurs en 1931: << Tout ce qui touche au domaine de ce premier lien à la mère m'a paru difficile à saisir analytiquement, blanchi par les ans, semblable à une ombre à peine capable de revivre, comme s'il avait été soumis à un refoulement particulièrement inexorable.>>(****) De notre analyse de la façon dont l'entendre est traité dans l'oeuvre de Freud, deux obstacles principaux à cette élaboration semblent se dégager: l'avidité orale menaçant l'objet de destruction (absorber/être absorbé, ou englouti), la séduction, intrusive, persécutive, aspect que le mythe des sirènes illustre bien. Les principaux moyens de défense mis en oeuvre sont, nous l'avons constaté, l'isolation, du regard, de l'ouïe, et encore, de celle-ci, la parole sera soigneusement détachée des autres perceptions sonores et musicales - demeurées des éléments en partie inassimilables; et l'abstraction, car seuls les niveaux de la*

* : - 1891 - *La naissance de la psychanalyse*, 1887-1902, *Aus den Anfängen der psychoanalyse*, London, Imago, 1950, Paris, P.U.F., 1979 (1956), (M. Bonaparte, A. Freud, E. Kris) comprenant/ les lettres de W. Fliess 1887-1902, p. 211.

** : - 1916 - *Introduction à la psychanalyse*, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, G.W. XI, Paris, Payot, 1965, (trad. S. Jankélévitch), p. 423.

*** : PERRIER, F. - *La musique déjouée*, *Musique en jeu*, 1972, 9, 94-101.

****: - 1931 - *Sur la sexualité féminine*, *Über die weibliche Sexualität*, G. W. XIV, in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1969 (1977), (trad. D. Berger), p. 140.

représentation et du langage verbal assurent la distance qui préserve à la fois l'objet et le sujet.

Si passivité, réceptivité et dépendance s'enracinent, pour l'enfant, dans la relation à la mère, ces qualités se retrouvent dans l'expérience sexuelle, par la façon dont cette composante féminine, réceptive (et liée à la problématique de la castration), est intégrée dans le développement sexuel de l'homme comme de la femme. Nous avons cru pouvoir discerner, dans l'insistance avec laquelle Freud met en avant la dimension visuelle, et le côté actif du rêve - le travail du rêve -, les traces de cette autre face, pour lui difficilement élaborable, notamment dans la théorie. Il s'agit de la face réceptive dans l'excitation, de l'audition - en particulier musicale -, comme aussi de cette même qualité, dans la disposition au rêve. Cette dimension de l'écoute, prend ici des résonances au niveau homosexuel, comme au niveau maternel, et cela à partir des empreintes laissées par l'objet perdu.

C'est ainsi d'un véritable défi lancé aux sirènes que Freud est conduit à identifier, avec le miroir du rêve, l'écho interne, caisse de résonance pulsionnelle de la séduction, pour en capter la mélodie et en transmettre l'interprétation. C'est par celle-ci, l'interprétation psychanalytique, qu'il se donne l'accès à cette part du psychisme qu'il considérait être l'apanage des seuls artistes, et qui est aussi l'accès à une communication aux origines de l'esprit.

bibliographie

Jacques ADAM, “Pétards mouillés (Psychanalyse et musique: une conjugaison décevante)”, **L’Ane**, n°10, dossier spécial: “Le savoir musicien”, mai-juin 1983, p. 38.

Daniel ARNOLD (sous la direction de), **Dictionnaire encyclopédique de la musique**, Université d’Oxford, Paris, Laffond, collection Bouquins, 1988.

Jacqueline ASSABGUI, **La musicothérapie**, Paris, Jacques Grancher Editeur, collection Médecines Alternatives, 1990.

J. et A. CAIN, G. ROSOLATO, P. SCHAEFFER, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING, **Psychanalyse et musique**, Paris, Les Belles Lettres, collection Confluents psychanalytiques, 1982.

Emile-Michel CIORAN, **De l’inconvénient d’être né**, Paris, F: ,1973.

Catherine CLEMENT, **La syncope. Philosophie du ravissement**, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

Raymond COURT, **Le Musical**, Essai sur les fondements anthropologiques de l’art, Paris, Klincksieck, 1976.

René DESCARTES, **Abrégé de musique**, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Alain DIDIER-WEILL, intervention dans le séminaire de Jacques LACAN intitulé (document fourni par A. Didier-Weill): **L’insu que sait de l’une-bévue s’aile amoureuse**, séminaire inédit, 21 décembre 1976.

Alain DIDIER-WEILL, , “De quatre temps subjectivants”, **Ornicar**, n° 8, Paris, Navarin, 1976/77, pp. 41-52.

Alain DIDIER-WEILL, “Quelle musicothérapie?”, in revue **Le Monde de la Musique-Télérama**, n° 38, Paris, juillet-aout 1983.

Claude DORGEUILLE, “Accommodation auditive”, **L'éclat du jour**, n° 8/9, Paris, Joseph Clims, novembre-décembre 1987, pp. 86-92.

Claude DORGEUILLE, “De l'objet musical dans le champ de la psychanalyse”, **Scilicet**, n° 6/7, 1976, pp. 329-336.

S. FREUD, “Le Moïse de Michel-Ange” in **L'inquiétante étrangeté et autres essais**, Paris, Gallimard, 1985, pp. 83-123.

S. FREUD, “La création littéraire et le rêve éveillé” in **Essais de psychanalyse appliquée**, Paris, Gallimard, 1933 (collection Idées, 1976).

S. FREUD, “Esquisse d'une psychologie scientifique” in **La naissance de la psychanalyse**, Paris, P.U.F., 1976 (4ème édition).

Wilhelm FURTWÄNGLER, **Musique et verbe**, Paris, Albin Michel/ Hachette, collection Pluriel, 1979.

V. JANKELEVITCH, **La Musique et l'Ineffable**, Paris, Seuil, 1983.

Edith LECOURT, **Freud et le sonore. Le tic-tac du désir**, Paris, L'Harmattan, 1992.

Edith LECOURT, **La musicothérapie**, Paris, P.U.F., collection Nodules, 1988.

Edith LECOURT, “Mélancolie et Musique”, revue **Psychologie médicale**, volume 24, numéro spécial 6, SPM, Paris, 1992, pp. 614-617.

Edith LECOURT, l'article à paraître dans le bulletin, dont j'ai le brouillon

Edith LECOURT, “L'objet-beauté en art-thérapie” in revue **Le Journal des psychologues**, Marseille, n° 103, décembre 1992 - janvier 1993, pp. 23-25.

Lucien MELESE, “j'ouïr”, **Musique en jeu**, n° 9, sept. 1972 (épuisé).

André MICHEL, **L'école freudienne devant la musique**, Editions du Scorpion, 1966.

André MICHEL, **Psychanalyse du fait musical**, Gentilly, édité par l'auteur, 1991.

André MICHEL, **Psychanalyse de la musique**, Paris, P.U.F., 1951.

François PERRIER, “Musique déjouée?” in **La Chaussée d'Antin**, tome I, Paris, Union Générale d'Éditions, collection 10/18, 1978, pp. 25-36.

Danièle PISTONE, **Musique en pensées**, Paris, Champion, 1989.

Michel POIZAT, **L'opéra ou le cri de l'ange**, (Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra), Paris, Métailié, 1986.

Théodor REIK, **Ecrits sur la musique**, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Alexis ROLAND-MANUEL, **Histoire de la musique**, Paris, Gallimard, La pléiade, 1961.

Pierre SCHAEFFER, **Traité des objets musicaux**, Paris, Seuil, 1966.

Marguerite YOURCENAR, **Alexis ou le traité du vain combat**, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1982.

