

D'UNE EXPÉRIENCE DE JOUISSANCE MUSICALE ET DE SA FONCTION DANS LA CURE

Géry Paternotte

Depuis Freud, l'art n'a cessé de faire objet pour le discours analytique, c'est à dire n'a cessé de lui échapper. Tout discours de fait achoppe sur le Réel de la création et se trouve en même temps relancé puisque l'art agit comme un plus-de-jouir sur son spectateur, son lecteur, son admirateur que peuvent être le psychanalyste ou son analysant.

L'argument de notre journée de travail commence par ces deux phrases, qui peuvent paraître convenues, voire un peu faciles, mais qui, précisément disent la nécessité comme la limite de notre entreprise. Elles viennent dire surtout pour moi, une difficulté inédite à penser et à écrire mon intervention de ce matin, à accoucher d'un discours, en même temps que la conviction qu'il y a là à dire, impérativement, à ne pas esquiver, comme un projet repoussé depuis une quinzaine d'années. Inhibition créatrice, certitude d'une défaite annoncée, d'une impossibilité de toucher vraiment la Chose, ce dont il s'agirait de rendre compte et qui s'en impose d'autant plus comme une relance presque malaisante, pour utiliser un terme aujourd'hui à la mode.

Une légende dans le monde du jazz veut que le saxophoniste Sonny Rollins ait cessé de jouer durant plusieurs années, frappé par l'œuvre qu'était

en train de construire John Coltrane : si ce n'est pas pour atteindre cette vérité, pourquoi continuer à jouer ?

Sans avoir la prétention de comparer le travail du grand musicien avec l'exercice tellement plus modeste que je tente d'effectuer aujourd'hui, se trouve là un enseignement de l'art pour le psychanalyste : lorsqu'il s'agit de ne plus seulement bavarder, avec plus ou moins de finesse ou de talent, mais de Dire, le sujet doit s'y autoriser, ce qui n'est pas une mince affaire, et accepter de chuter en même temps qu'il s'élève. Rien ne garantit sa création, ni qu'elle advienne, ni qu'elle atteigne la vérité supposée qui la cause, même mi-dite. Mise en miroir de ma tentative d'écrire avec l'objet de cette écriture : le syndrome de la page blanche alors même qu'il s'agit de traiter de création, de traiter la création.

L'art vient aussi nous rappeler que ce que craint le plus un sujet, c'est peut-être non pas d'échouer, mais de parvenir à réaliser le fantasme, soit ne plus manquer à dire, à être, à jouir, quitter le semblant pour un moment. Tel cet analysant qui me disait récemment, concernant sa propre difficulté à créer, avançant un projet lors d'une séance pour venir argumenter son futur abandon trois jours plus tard : « Je suis toujours en recherche, mais, dans le fond, je sais que toucher la vérité aurait quelque chose d'insoutenable dans la durée. S'impose à moi cette phrase : commettre une œuvre, comme on commet un larcin, vous savez cette excitation quand on vole dans un magasin. Il n'y a rien de plus vrai. (...) C'est puissant et donc insoutenable. (...) On ne peut pas vivre toujours dans ce registre sublime et douloureux en même temps. Ça m'évoque le dernier spectacle d'Artaud, au Vieux Colombier. Si un tel malaise, alors une telle vérité. On ne se donne pas des coups en jouant, vous savez, en faisant semblant. Je crois que c'est insoutenable. (...) Avec ce projet, j'oscille entre la joie et la tristesse. Je crois que je ne dois pas y arriver ».

Déjà, dans une lettre à Clara Schumann, Brahms écrivait, à propos de la Chaconne de J.-S. Bach, la fameuse Partita n°2 pour violon seul en ré mineur : « Sur une portée, pour un petit instrument, cet homme a écrit tout un monde des pensées les plus profondes et des sentiments les plus forts. Si je pouvais imaginer que je puis créer, ou simplement concevoir une telle pièce, je suis assez certain que l'excès d'excitation et de bouleversement me conduiraient à la folie. »

Averti donc de l'impossibilité, comme du danger de la tâche, je me lance. Je me dois aujourd'hui de reprendre devant vous un reste de cure, de la mienne, qui nous montre combien la fin de celle-ci, comme de toute cure,

reste problématique et qu'il n'est pas vraiment a-symptomatique qu'elle produise parfois de l'analyste, comme transformation d'un échec en quelque chose qui, ma foi, chatouille encore, mais autrement.

Ce moment de cure, qui a duré quelques mois, vers ce qui allait être la fin de mon travail avec mon analyste de l'époque, fut marqué par l'apparition, oserais-je dire l'imposition, d'un thème musical ou plutôt de son implosion par l'interprétation de John Coltrane, celui de *My Favorite Things*.

Ce thème est à la base une blquette de comédie musicale, composée par Rodgers et Hammerstein et immortalisée par Julie Andrews, dans l'adaptation cinématographique de la pièce *La mélodie du bonheur*. Tout un programme ! Coltrane en fit la plage titulaire de son album éponyme, chez Atlantic Records, album qui suivit directement son célèbre *Giant Steps*, climax de son travail harmonique et donc impasse qu'il s'agissait de quitter, sauf à tenter de reproduire éternellement cette perfection formelle, sans forcément toujours y parvenir. Il se saisit alors de cette valse qui tient principalement sur deux accords ouvrant ainsi la voix à une grande liberté puisque ceux-ci n'enferment pas l'improvisation selon le seul mode majeur ou mineur d'une tonalité strictement arrêtée, mais permettent l'usage alterné de ces modes, via l'usage de petites phrases rapides et répétitives, avant réexposition du thème. De même, le rythme ternaire pouvait devenir binaire pour revenir au ternaire. On assiste ici clairement à une implosion de la signature tonale et du chiffrage rythmique, par leurs changements multiples, au-delà des chromatismes habituels du jazz, dans des envolées pouvant devenir bruitistes, jouant sur les timbres et sur les variations de souffle dans les cuivres permettant la production de sons atonaux, une musique qui donc ne peut plus s'écrire. Cette pièce, durant 13 minutes sur l'album d'origine, sera jouée quasi chaque soir, 6 ans durant, par les différentes formations de Coltrane, s'étirant de plus en plus, donnant place à un free jazz assumé, pour arriver à une longueur de 57 minutes. A ce stade, le morceau, hors de brefs rappels du thème, se retrouve méconnaissable, monté et démonté dans les derniers lives du maître, comme celui de 66 au Japon ou l'ultime Olatunji Concert. Il s'agit alors clairement d'une pièce qu'une majorité d'auditeurs non-avertis ne qualifierait certainement plus de musicale et trouverait franchement déplaisante, devenue atonale et arythmique. « L'homme, nous dit Pascal Quignard dans *La haine de la musique*, pour peu qu'on lui demande à un mal fou à parvenir à l'arythmie. Il lui est impossible de réussir une suite de frappés la plus

irrégulière possible. Ou du moins son audition lui est impossible¹. » C'est pourtant des bouts de cette ultime interprétation qui m'envahissaient systématiquement après chaque séance, alors que je descendais les escaliers de l'immeuble bruxellois qu'occupait mon analyste. Cela dura de nombreuses semaines, voire mois. Celui-ci eut tôt fait de me renvoyer la traduction française de Thing, la Chose, sorte de clin d'œil lacanien, sans que cela ait le moindre effet sur le phénomène. Le systématisme de ce phénomène de cure ne pouvait être attribué au hasard, se distinguant, par ailleurs de l'insistance d'un thème mélodique comme tel.

Depuis la fameuse et fictionnelle Sonate de Vinteuil de la *Recherche du temps perdu* que Proust utilisa pour évoquer une permanence, une stabilité du sentiment esthétique qui permette à Swann de revivre le temps perdu de l'amour d'Odette, même après sa fin, plusieurs auteurs ont tenté de rendre compte des enjeux possibles de l'insistance d'un thème musical pour un sujet.

En psychanalyse, c'est évidemment à Alain Didier-Weill qu'il revient d'avoir, grâce à l'enseignement de Lacan, tenté de rendre compte du circuit de la pulsion invocante.

Loin de nous la tentation, quoique, de produire une théorie psychanalytique de la musique, à partir de cette la palissade qui veut que celle-ci dise en notes ce qu'aucun mot ne pourrait dire, ni tenter de percer ses ressorts esthétiques – harmonie, cadences, rythmes, timbres – comme autant d'homologies possibles avec nos concepts techniques. « La psychanalyse, nous rappelle Lacan dans le texte des *Écrits* « Jeunesse de Gide », ne s'applique, au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend². » La visée de ce travail, même s'il flirte avec la tentation dénoncée ci-dessus, c'est bien de la fonction qu'a pu supporter une musique pour une cure.

Ainsi, l'apport d'Alain Didier-Weill tient, entre autres, dans la chance pour la psychanalyse de la rencontre avec la musique et ce qu'elle nous enseigne de la jouissance Autre, là où la talking-cure peut toujours se perdre dans la seule joui-sens, dans le renvoi d'un signifiant à un autre signifiant. Le signifiant sans signifié de la note de musique ouvrirait à un réel vibratoire, un réel inouï, silence comme nihil dont s'extrait la création, lieu d'une vérité comme non-savoir radical. Une pratique analytique avertie de cette

1. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Ed. Calmann-Lévy, 1996, p. 215.

2. Jacques Lacan, « Jeunesse de Gide », in *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p.747.

rencontre tient alors moins de l'interprétation portant sur les signifiants que sur la prise en compte de ce point de non savoir et sa nomination. Une clinique donc branchée sur le réel qui renvoie à l'analysant, la responsabilité d'une réponse sinthomale, d'une invention, là où le symptôme ne s'épuise pas dans les dits de la cure.

Quant à la pulsion invocante, qui peut nous occuper ici dans ce que Didier-Weill de la décrire comme pulsion nous en dessine un circuit et sa nécessaire répétition qui pourrait rendre compte de cette insistance interne-externe du thème musical dans le sujet et dans l'Autre, comme une bande mœbienne que vient poser toute pulsion.

Il y repère quatre temps logiques qui ne sont donc pas alternés, mais synchrones. Celui de la réception par le sujet d'une réponse de l'Autre à une question, celle de son manque, mais qu'il ne sait pas. C'est Autre qu'est la musique ne dit pas ce qu'est ce manque, de par sa structure de pure signifiante, il vient dire le manque. Un second temps, voit donc l'auditeur se placer en position de sujet d'avoir récupéré sa question et de l'avoir dite. Un troisième temps s'articule autour de la réalisation par le sujet de la conjonction du point d'où il peut entendre et d'où il peut dire, identification non fusionnelle à l'Autre. Enfin, quatrième temps, celui de la note bleue, de la surprise, de la dé-coïncidence à l'Autre, de la coupure dans la répétition. Ces quatre temps fonctionnant dans une pure instantanéité.

David Bernard, quant à lui, avance que la musique est un effet de lalangue, et non du langage, au sens où Lacan entendait lalangue, à savoir une suite d'unités signifiantes hors-sens. Ainsi, la musique dit « dans le retrait de la parole », selon la belle expression de Danielle Cohen-Lévinas. Elle est un pur vouloir-dire (Agamben). Nous pourrions dire qu'elle est dans le fond une expérience amoureuse de lalangue pour elle-même. Dans la répétition de son écoute, de sa reviviscence interne pour un sujet, s'incarnerait la fonction de la ritournelle dont Lacan nous dit, dans le Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, que l'enfant y tente d'atteindre à la « primauté de la signifiante comme telle », sorte de paradis à jamais perdu d'avant la signification qu'impose l'entrée dans le langage et sa greffe imaginaire. Bernard parle ainsi de la jouissance de lalangue, hors-sens, dans la musique qui ne ferait que rejouer, dans sa répétition, notre « origine extime ».

Silvia Lippi, enfin, dans son récent essai *Rythme et mélancolie*, reconnaît dans le free jazz, qui nous intéresse dans ce cas, une libération des contraintes harmoniques et rythmiques dans le cadre d'une improvisation

collective qui se déjoue de la plupart des règles. Elle en parle comme d'irrégularités impossibles à formuler par une loi et qu'elle rapproche de l'expérience psychotique, expérience d'une rigueur hors la loi commune, rigueur de l'ouvert. Avançant que chaos et structure ne sont pas antinomiques, elle rapporte une expérience de cure d'une patiente maniaque où ce free jazz lui servit de modèle à un travail sur le rythme et la coupure, émancipé du Nom-du-Père, d'invention d'un lien social calqué sur l'unité de pronuncia des musiciens dans la polyrythmie et la polytonalité. Cette supposée unité reste sans doute ce sur quoi nos discours achoppent, un mystère, et il est bien difficile d'en saisir la logique.

Toutefois, sans verser dans la critique esthétique ou musicologique, Silvia Lippi soulève un fait indéniable : la musique, au-delà de sa « nature » hors-sens, n'en est pas moins, la plupart du temps, règles, ordre et coupures imposés aux continuums sonore et temporel. Elle opère sous l'égide d'une loi partagée. Elle est réel, mais aussi symbolique.

Il est même frappant que les règles de la musique soient connues des auditeurs sans connaissance explicite et enseignée des codes musicaux. Elles sont connues inconsciemment. C'est une expérience que j'ai maintes fois répétée : jouer les 11 premières mesures d'un blues, l'auditeur non-musicien pourra, à tous les coup, muser la dernière mesure, la résolution, quand bien même il ne pourra pas nommer ce qu'il vient d'opérer, ni en termes de notes, d'accords ou d'intervalles. On peut en faire de même en demandant à un auditeur, entendant la répétition d'une suite d'accords, de muser une mélodie improvisée. Elle sera l'immense majorité du temps conforme à la tonalité développée par la suite d'accords et si vous proposez de terminer sur note hors la gamme, elle sera reconnue comme fausse. Il y a donc bien une loi connue et inconsciente, imposée par la culture. C'est même dans la mesure où une musique respecte cette loi qu'elle est reconnue comme musique plutôt que comme bruit par une population culturelle. Cette définition de la musique peut évidemment fortement évoluer, incluant progressivement des éléments reconnus comme faux ou non-musicaux, déplaisants. La résolution en musique vient répondre au jeu de tension et détente de notre système harmonique, homologue au principe de plaisir.

Lippi a raison de nous amener à penser hors du cadre de la jouissance de lalangue, comme première symbolisation hors-sens.

Ainsi, je proposerai, au regard de cette expérience de jouissance au-delà du principe de plaisir, paroxystique, cette expérience d'écoute impossible pour

reprendre les termes de Quignard, liée à la cure, de radicaliser le propos ou d'avancer une nouvelle proposition, apparue pour moi dans l'après-coup. Cela nous est permis à partir des développements avancés dans *L'étourdit* et qui concernent le « Dire que non ». L'éclatement du Discours musical dans cette répétition post-séances, au bout d'un travail de nombreuses années, d'assèchement du discours de la demande, a pu avoir fonction d'interprétation, de Dire de l'interprétation qui « suspend ce que le dit a de véritable » (453). Il ne s'agit pas finalement dans le Dire de dimension de la vérité, d'une vérité inconsciente telle qu'elle est mise en jeu dans les dits, mais de dimension du réel que la vérité rate à atteindre et dont le Dire ex-siste à en déjouer les pièges du sens, y compris ceux du déchiffrement analytique. Plus de pulsion invocante dans ces bruits, ni de lalangue, moins encore de pronuncia. Il m'est apparu après-coup que ce phénomène tout-à-fait singulier et massif pouvait opérer comme réponse du côté du Réel, comme « aperçu du Réel » portant ailleurs que tout ce qui est dit, n'étant pas du même registre que celui des dits de vérité. Un Réel comme impossible et donc comme limite de la cure qui allait bien devoir en passer par l'assomption d'un symptôme irréductible aux opérations, aux effets des dits de la cure, restant à sa fin. Un Dire d'interprétation faisant coupure au Dire de la demande, au-delà de la parole, voilà peut-être ce que peut incarner une musique ou son éclatement. La musique, par sa matérialité, pourrait entretenir une affinité élective avec l'inconscient réel.

Je dirais que la vérité dont je vous parlais au début de cette communication n'existe pas comme telle. Une communication, comme une cure, comme une séance : passer par une déconstruction pour un aperçu de réel.

Le Réel ne peut pas être représenté évidemment. C'est sa nature-même. Je ne ferai pas ici de théorie de la musique qui la situerait, à certaines conditions, comme le Réel. Ce serait une faute logique grave. Par contre, il me semble que c'est dans l'art que quelques créations sont de nature à s'en faire l'indice. Pas de théorie sur l'art, mais sur la fonction possible d'une œuvre pour un sujet, voire dans une cure. Ainsi il me semble que l'art peut faire œuvre d'interprétation, œuvre d'analyse.

Ce qui caractérise le Réel sous toutes les formes repérées par Lacan, c'est in fine son caractère privatif, soit qu'il échappe à l'imaginaire comme au symbolique. La vérité a structure de fiction, comme nous l'indique Lacan dans le Séminaire XXIV, *L'insu*. C'est pour combler le trou dans le Réel que nous avons ce besoin irrépressible de fiction. L'art y trouve souvent le ressort de sa création et agit comme fiction. Mais il peut, dans certaines cir-

constances, certainement depuis un siècle en musique, littérature comme en beaux-arts, indiquer le chemin inverse, démonter la fiction, occuper une autre fonction. Cette fonction est loin de pouvoir être anticipée et favorisée par quelque forme d'art-thérapie. Elle est surprise, irruption, voie forçage, qui a dimension d'événement et qui ex-siste aux dits, ciblant la place d'un Réel, comme réponse qui dit « non » aux dits de la vérité. Il ne s'agit pas d'une contradiction ou d'une contre-argumentation à ces dits de la vérité, mais d'une réponse qui y ex-siste radicalement, au-delà de la parole.

On peut penser que cela opère tout-à-fait indépendamment des intentions de l'artiste et est reçu spécifiquement par un sujet. Cette opération pourra causer plus ou moins durablement un désir modifié par celle-ci, indiquer une sortie de l'infernal circuit (Fierens), à supposer que cela soit seulement possible.

C'est de cet effet dans une cure dont je souhaitais rendre compte aujourd'hui. Je vous remercie de votre écoute.

DISCUSSION

ANTOINE MASSON — Merci Géry pour cet exposé. Ce n'est pas plus facile après l'exposé de Géry de poser des questions qu'après celui de Christian Fierens ! On est frappé par l'engagement que tu as mis dans cet exposé, par le risque de remettre en jeu des harmoniques qui tiennent à ta propre cure, en énonçant toi-même les différents risques d'être immobilisé devant l'œuvre parfaite très longtemps, ou de parvenir à terme, ce qui serait commettre un larcin, ou être fini, comme on dit, donc être mort ! Comment donc poser des questions sans briser les harmoniques de ton texte, c'est ce que je vais essayer ! J'ai pensé à une phrase de Lessing qui disait que par rapport à la vérité, il faut ouvrir la main qui contient la vérité pour qu'elle puisse s'échapper, et qu'on ne la retrouve pas, et qu'il faut fermer la main qui contient l'amour de la vérité, pour la garder. Donc ce qu'il faut garder, c'est l'amour de la vérité plus que la vérité en tant que telle !

Je pense que tout le monde qui t'a écouté a bien entendu ton lapsus créateur, où il ne s'agit pas tant de transformer un échec en une réussite – ce qui serait le pire des échecs, et la pire des catastrophes – mais qu'il s'agit peut-être de transmettre un échec pour qu'il devienne ce point

d'impossible à partir duquel la musique peut se poursuivre, et la création avoir lieu.

De la même manière, tu as aussi parlé d'une impasse à quitter, mais la suite de ton texte dit tout de suite : « quitter une impasse en la reproduisant éternellement, cette perfection formelle sans forcément toujours y parvenir », sans forcément *jamais* y parvenir, en fait, je pense. Surtout ne jamais y parvenir ! Et donc là aussi, l'impasse, il s'agit peut-être d'en faire le lieu ouvert, le lieu vide, à partir duquel sans cesse ça peut se répéter. J'ai trouvé certaines expressions extraordinaires, « l'implosion de la signature tonale, jusqu'à ce qu'il y ait du bruit qui parasite la signature tonale implosée » ! Je trouvais ça des expressions très fortes, qui sont peut-être ce décrochage du sujet pré-donné pour qu'il y ait quelque chose de l'inconscient qui soit à l'œuvre ! Voilà ce que j'ai entendu dans cette implosion.

J'ai une question quand tu dis : « la responsabilité d'une réponse sinthomale, d'une invention, là où le symptôme ne s'épuise pas dans les dits de la cure ». Ici, je suppose – c'est une question – que tu entends « sinthome » pas seulement dans le sens de la psychose, est-ce que ça ne renvoie pas aussi au fait que de sinthome, il y en a peut-être de deux natures : c'est chaque fois une suppléance, mais les suppléances peuvent être une greffe de quelque chose de vivant, ou bien une prothèse, qui permet de tenir, mais qui n'est peut-être pas transmissible, et transformable dans la transmission. J'aurais aimé t'entendre un peu plus sur cette question du sinthome, est-ce qu'il est œuvre, pour reprendre les termes de Christian Fierens, est-ce que c'est toujours une œuvre psychotique délirante, ou est-ce que ça peut être une *vraie* œuvre.

Alors j'ai été aussi frappé dans ton exposé par ceci que je trouvais très important, c'était la question du temps, et comment les choses doivent se répéter un nombre important de fois, et qu'à chaque fois s'ajoute quelque chose. Les quatre temps logiques, ça m'a fait penser au poète Hölderlin – parce que la poésie c'est aussi de la musique – qui dit que l'enjeu du poème, c'est de rentrer en résonance avec une autre sphère dans laquelle on se reconnaît. Et puis c'est être reconnu par cette autre sphère comme une individualité libre qui s'y rapporte, j'ai l'impression que c'est ton deuxième temps, et le troisième temps, c'est de trouver le fond poétique qui est la conjonction du contradictoire au plus haut point. Une chose, son contraire et les deux à la fois. Le quatrième temps, c'est la production du poème. Pour Hölderlin, ce poème clef qui a été

source de tous les commentaires s'appelle *En bleu adorable*. Où il y a quelque chose de cette note bleue qui se retrouve, mais en poésie.

Je trouvais aussi très intéressant la question de l'œuvre qui se transmet. Et je voulais te poser la question par rapport à la langue. Je comprends dans ton texte que tu dis que c'est au-delà de la lalangue, si on pense que la lalangue est une cristallisation figée et mortifiée d'un signifiant de jouissance, mais est-ce qu'on ne pourrait pas dire que c'est une lalangue vivante ? Une lalangue de quelque chose qui ne cesse de se transformer au fur et à mesure ? J'ai été très intéressé aussi par ce que tu as amené sur la question des enfants qui reconnaissent les erreurs dans la mélodie, car il y a des psychologues cognitivistes qui ont vu que les enfants fronçaient les sourcils et le front dès quelques mois, quand on leur lisait un texte avec des fautes grammaticales ou qu'on leur donnait une mélodie avec des erreurs, et ils en concluaient que, donc, la grammaire est innée. Ce qui est une chose un peu absurde, on n'imagine pas bien comment l'inné serait différent en fonction des cultures ! Mais là, tu donnes une piste du côté de cette mise en résonance avec les modulations de l'inconscient collectif, en un certain sens collectif, ou culturel. Un enfant, dès qu'on le plonge dans quelque chose des harmoniques de la culture, est sensible à ce qui sonne juste ou pas.

Encore juste une petite question, je me demandais si c'était le bon terme, quand tu dis « la résolution en musique vient répondre au jeu de tension et détente de notre système harmonique, homologue au principe de plaisir ». Est-ce que ce n'est pas un peu trop réussi, ça ? De résoudre selon le principe de plaisir ces tensions. Est-ce que c'est avec le principe de plaisir qu'on peut comprendre les résolutions en musique ? Ça peut faire un pont avec l'exposé de Christian Fierens.

GÉRY PATERNOTTE — Merci Antoine pour cette écoute et cette lecture, je ne dirai pas mieux que Christian Fierens qu'on se sent effectivement lu et écouté. Il y a beaucoup de choses à dire ! Concernant le plaisir, c'est là effectivement que je flirte avec ce que je m'empêche de toucher, qui serait une théorie analytique du ressort artistique, mais on ne peut pas s'empêcher de remarquer ceci. Ce qu'on appelle la résolution en musique, c'est généralement qu'un morceau de musique, qu'il soit classique, pop, contemporain, jazz, se termine, l'immense majorité du temps, sur un accord majeur ou mineur qui est celui qui a donné son nom à la tonalité. Il en est en musique comme d'une échelle, avec différents échelons, qui vont plus ou moins s'éloigner de cet accord. Tout le

jeu, c'est de créer une tension par cet écart, de jouer avec cette tension et puis, in fine, d'y revenir et de solder, de vidanger cette tension. On se sert de nos représentations à nous, quand on lit Freud ou quand on lit Lacan et ma lecture de Freud comme celle de Lacan est intimement liée à la clinique des psychoses et à l'expérience musicale. Chacun a ses marottes ! Quand j'essayais de penser l'aspect déplaisant et difficile de la musique, j'y voyais effectivement comme une forme d'au-delà du principe de plaisir, c'est-à-dire comme quelque chose qui ne finissait pas par respecter cette loi de la tension puis de la détente. Je dirais que effectivement – moi je ne parle pas spécifiquement des enfants qui repèrent les fausses notes ou savent ce qui va suivre, il s'agit de tous les adultes – ça m'a donné à penser que, ce n'est pas que nul n'est sensé ignorer la loi, c'est qu'en fait si elle est loi, nul ne l'ignore ! C'est quelque chose qui nous enseigne dans l'analyse.

A. M. — Merci pour ta réponse, il y a quelque chose dans la musique qui est au-delà, mais il y a aussi une sorte de retrouvaille jubilatoire qui ponctue, en fait ! Par rapport aux enfants, j'ai bien entendu que tu parlais d'adultes, mais tu parlais d'adultes qui ne connaissent pas la musique. Or des adultes qui ne connaissent pas la musique, ce sont des infans pour la musique, en fait ! C'est ça que j'ai pensé !

G. P. — Oui, très juste ! Je suis étonné de retrouver chez Hölderlin le développement de Didier-Weill, qui vient nous apporter quelque chose de très précieux dans la compréhension de ce que, pas seulement en musique, mais également dans d'autres formes artistiques, qu'est-ce qui fait que nous sommes touchés ? Que nous revenons sans cesse à quelque chose qui nous vient de l'autre ? Sans doute qu'il produit une formulation que nous ne nous sommes pas dites, et qu'à travers lui nous saisissons. Sans que ça soit tout à fait conscient, cette affaire-là. C'est ça qui nous intéresse dans le fond, en tout cas moi et tout particulièrement dans la musique, c'est de quitter le plan des énoncés. « Ah j'ai retrouvé dans les mots de l'écrivain exactement ce que j'ai vécu » : je ne pense pas, pour revenir à la suite de Christian Fierens, que ce soit comme cela que ça agit.

A. M. — Hölderlin utilise le terme de résonnance harmonique avec l'autre et il est dit que cette sphère extérieure, ça ne peut pas être une personne réelle car elle nous inféoderait, en quelque sorte. A un moment donné, il dit que ce serait le divin, qui permet de saisir l'excès qu'on a en nous-

même, qu'on ne pourrait pas saisir autrement, et puis à un moment donné, il dit que finalement, c'est le langage, tout simplement.

G. P. — Oui, tout à fait ! Pour revenir sur la question du sinthome, et des deux formes du sinthome que tu amènes, une suppléance qui grefferait quelque chose de vivant et qui serait transmissible, j'entends du côté de la névrose, et une autre, qui serait la suppléance, cette greffe imaginaire mais qui a quelque chose d'intransmissible, à partir de l'œuvre de Joyce et du côté de la psychose, je pense que sans verser dans la forclusion généralisée dont parlent certains auteurs, je ne peux m'empêcher effectivement de considérer le sinthome comme un modèle d'approche de ce qui se passe dans une analyse, et sans doute – d'ailleurs je viens d'utiliser le terme de passe, qui n'est pas innocent – sans doute ce qu'il y a un moment à faire, c'est peut-être d'en transmettre. Ça, c'est peut-être ce que le psychotique ne parvient pas à faire, bien que parfois il passe énormément de temps à essayer de le transmettre, à écrire tous azimuts, nous avons tous des patients qui ont été dans cet exercice.

A. M. — Pour continuer la question, je ferais quand même une grande différence entre Joyce et Schreber. Je pense que Joyce, c'est un sinthome vivant, si l'on en croit le fait que Joyce, il y a des écrivains qui s'y réfèrent, il a changé la manière d'écrire. Or, je n'ai jamais rencontré d'écrivains qui écrivaient comme Schreber. Donc l'écriture de Joyce a essaimé dans la culture littéraire et a changé la manière d'écrire.

G. P. — En t'écoutant, j'avais pris des notes, et j'avais écrit que c'était une « intransmission » qui avait eu un fameux succès !