

Adèle Jacquet-Lagrèze

Ricercar della primavera D'un langage « universel » à une écoute singularisante

Pourquoi donc écrire sur la musique dans une revue de psychanalyse, alors que son fondateur, Freud, y était réticent, se méfiant de ce qu'elle suscitait en lui et de ce dont il n'avait pas la maîtrise ¹ ?

Peut-être, justement, pour s'affronter à ce qui de la matérialité de ce langage dit « universel » vient toucher tout corps parlant sans qu'il ait à le comprendre.

Lacan, s'il n'a fait que de très rares références directes à des musiques ou musiciens, s'est approprié un certain nombre de leurs signifiants, utilisés dans des perspectives de métaphores plus ou moins construites. C'est le cas par exemple de la partition, du leitmotiv ou de la mélodie ². Mais au-delà du vocabulaire, c'est son attention à la motérialité du langage, à la scan-sion, au silence et au concept de *lalangue* qui fait de lui un musicien qui s'ignorait peut-être.

Je partirai dans ce bref *ricercar* de l'idée de la partition et de son système de portées qui permettent d'écrire la musique occidentale à partir de la Renaissance. L'accolade permet de représenter les différentes voix jouées simultanément dans des rapports précis de rythme et d'harmonie. Cette partition qui contient l'ensemble des voix s'appelle un conducteur, car elle permet au chef d'orchestre (*conduttore* en italien, *conductor* en anglais) ou au musicien curieux de saisir le tout (*Tutti*), d'avoir une vue pratique des différentes parties. Lacan va se référer à la partition par analogie à la superposition des voix reliées par des liens singuliers. De fait, la langue parlée se divise, comme il l'a représenté dans son graphe du désir, entre énoncé et énonciation, reliant les plans conscient, préconscient et inconscient.

Mais ce qui dans la langue parlée deviendrait, dans une matérialité synchronique, bruit, cacophonie, peut en musique être entendue, car ce qui y est à entendre se situe dans la superposition des intervalles de temps et

de vibration. Alors que « dire une chose et son contraire », « parler en même temps » sont des expressions paradoxales : on ne peut parler en même temps qu'à ne plus parler, si parler au sens qui nous importe implique toujours l'adresse et donc la possibilité d'être entendu ; de même, « dire une chose et son contraire » ne peut exister dans le langage qu'à s'alterner, ou à s'interpréter, le « et » ne pouvant être inclusif que par la pensée.

La musique, au contraire, de s'affranchir de toute signification, peut tisser une harmonie complexe, qui, pour celui qui s'instruira de la grammaire de son code, accédera à une richesse insoupçonnée. Les voix qui la composeront non seulement seront différentes, mais se tisseront dans des rapports qui impliquent des sens divers, multiples et synchroniques.

Au contraire de l'image ou de la parole qui imposent une juxtaposition de leurs différents plans, la musique les imbrique et les fait exister par leur superposition. On peut ainsi entendre des phrases où différentes mélodies s'exposent en miroirs (cf. les canons rétrogrades, où une voix émet une mélodie et l'autre voix émettra celle-ci en partant de la dernière note vers la première ; ou bien le canon par renversements d'intervalles, où la première voie qui commencerait par une tierce ascendante verrait sa deuxième voix commencer par une tierce descendante, etc.). La musique peut également faire entendre simultanément des rythmes qui se contrarient, comme dans la polyrythmie qui superpose des rythmes aux accentuations non synchronisées (du « hoquet » de la musique médiévale au *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky en passant par Mozart, ou aussi bien dans le heavy metal – cf. le groupe Meshuggah –, ou bien encore dans la plupart des musiques traditionnelles, où les rythmes peuvent aller jusqu'à une contramétrie, antinomique à la « nature » humaine prompte à se synchroniser à une pulsation entendue ou ressentie³). Ainsi, la musique peut toucher le corps par des impulsions contradictoires, exprimer des tons et des émotions variés de manière synchronique, ayant effet d'affect difficilement symbolisable, la pensée usant de canaux structurellement différents.

La langue impose la patience d'une écoute diachronique sur une phrase entière. Cette attention, bridée par les rails du temps, fait perdre parfois la complexité de la polyphonie dans ce qu'elle met en tension aux niveaux tonal et rythmique, support d'affects, et que véhicule la langue au-delà des signifiants (par exemple : complexité de l'ambivalence, des discordances suscitées par le refoulement ou la forclusion). Lacan aura mis en garde ceux qui voudraient, inquiets de cette perte, ne s'intéresser plus qu'aux inflexions de la voix, enveloppe imaginaire du langage, comme aux positions du corps⁴, pour la raison, justement, qu'en tant que langage

universel, la musique ne dit rien. Ainsi, prêter attention à cette musique implique la subjectivité et le savoir du *percipiens*, bien plus qu'une signification du *perceptum* ⁵.

Pour saisir ce biais de l'interprétation de l'auditeur, on peut prendre par exemple le guide des tonalités et des affects d'après quatre compositeurs entre 1600 et 1750. On perçoit que, si certaines tonalités semblent univoques dans ce qu'elles devraient susciter – par exemple, ré majeur évoque un ton guerrier et joyeux de victoire aussi bien à M.-A. Charpentier (*Règles de composition*, Paris, 1690), qu'à Johann Mattheson (*Das Neueröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713) ou C. F. D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienne, 1806) –, d'autres au contraire vont être particulièrement singulières – par exemple, mi b majeur sera « cruel et dur » pour Charpentier, « très pathétique » pour Mattheson et le « ton de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu, expression de la Trinité avec ses trois bémols » pour Schubart ⁶. Et ces différences de ton dans l'intentionnalité évocatrice du compositeur ne subsumeront pas la diversité des réceptions ! Car la musique ne dit rien, mais laisse tout entendre. Tout ce que chacun voudra y mettre, enveloppes imaginaires et symboliques qui à son insu créeront une vérité d'écoute singulière le représentant comme sujet.

Si la musique ne signifie rien, l'écoute d'un sujet façonne, par contre, son rapport à l'Autre musical, prêt à projeter dans un ton ou un rythme l'amour ou la haine, la joie ou la tristesse, la plénitude ou la violence qu'il porte en lui. Bien sûr, plus une musique sera connue dans son code, et moins elle laissera l'auditeur, alors aliéné à un savoir, libre de créer le champ de son écoute. Pour chacun, chaque musique portera les traces de la création de son entendement singulier : qui aura entendu telle musique en tel lieu, à tel moment de sa vie, en telle compagnie, et selon tel savoir antérieur à la musique, créera un réseau de sens qui lui sera propre et portera dans son écoute une vérité singulière, irréductible au langage musical (cf. le témoignage de B. Nominé pour qui les airs *Darling Clementine* et *On the Sunny Side* avaient une valeur particulière et qui dans un moment singulier qu'il avait pu analyser, s'étaient invités dans sa mémoire à se fredonner malgré lui ⁷). L'analyse du rapport à une musique peut ainsi révéler, par association, des signifiants qui se seront greffés dans l'écoute première ou réitérée d'un *perceptum* particulier. De cette musique sans signification *a priori*, l'analyse pourra construire le sens de la manière singulière dont le sujet se sera laissé affecter par elle, effet de vérité absolument singulier.

Que me chantes-tu là ? N'est-ce pas cela que l'on dit à quelqu'un qui nous ment, ou dont on ne veut admettre le message ? Ainsi, le chant brouille

la signification éventuellement voulue par l'émetteur, et rend libre l'auditeur-récepteur d'entendre son propre message sous forme inversée, comme dans l'hallucination auditive. Ce n'est ainsi peut-être pas un hasard si les personnes particulièrement sensibles à leur automatisme mental disent avoir besoin de la musique pour s'apaiser. En effet, par ce perceptum libre de toute signification, le sujet pourra couvrir, parfois un temps, l'intrusion des voix extérieures et intérieures, noyées par la polyphonie choisie.

Si la musique peut paraître un langage universel, ce serait donc non pas en tant que langue compréhensible par tous, mais bien grâce au pouvoir, pour tout perçipiens, de créer un réseau de sens, borroméennement noué, entre jouissance du corps touché *via* l'ouïe et les récepteurs aux vibrations, et imaginaire des différentes associations plus ou moins conscientes et symbolisées d'affects et de représentations. Tissage de signifiants associés à une musique qui sera donc porteuse de sa vérité, créée dans son écoute la plus singulière qui soit. Vérité qui s'oublie pour celui trop savant, qui se branche alors sur le savoir commun de cette langue, ou pour celui, comme Freud, qui se défend d'écouter ce qu'il ne peut relier à un savoir scientifique, extérieur à lui, refoulant cette troublante vérité hors sens, dont la jouissance peut résonner parfois d'une insupportable inquiétante étrangeté.

Mots-clés : lalangue, musique, interprétation, écoute créative

1. ↑ S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87. « 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. »

2. ↑ J. Lacan, « Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 370-371.

3. ↑ M. Chemellier, J. Pouchelon, J. André et J. Nika, « La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz », *Anthropologie et sociétés*, vol. 38, n° 1, Québec, université Laval, faculté des sciences sociales, département d'anthropologie, 2014, p. 105-137.

4.  J. Lacan, « Variantes de la cure type », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 337 : « À fuir en effet l'en-deçà de la raison de ce discours, on le déplace dans l'au-delà. Si le discours du sujet pouvait, à la rigueur et à l'occasion, être mis entre parenthèses dans la perspective initiale de l'analyse pour la fonction de leurre, voire d'obstruction, qu'il peut remplir dans la révélation de la vérité, c'est au titre de sa fonction de signe et de façon permanente qu'il est maintenant dévalué. Car ce n'est plus seulement qu'on le dépouille de son contenu pour s'arrêter à son débit, à son ton, à ses interruptions, voire à sa mélodie. Toute autre manifestation de la présence du sujet semble bientôt lui devoir être préférée. »
5.  J. Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 532.
6.  http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm
7.  B. Nominé, « Darling Clementine : la musique et ses rapports au langage », *Musique et psychanalyse*, revue *Pli*, hors-série, CCPO et FCLPO, actes de la journée du 3 mars 2012.