

Penser la psychanalyse avec le jazz

Frédéric Vinot

DANS **CLINIQUES MÉDITERRANÉENNES** 2016/1 (N° 93), PAGES 9 À 20
ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 0762-7491

ISBN 9782749250816

DOI 10.3917/cm.093.0009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2016-1-page-9.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Frédéric Vinot

Penser la psychanalyse avec le jazz

La psychanalyse, pratique marginale de la parole, dialogue peu avec la musique, et lorsqu'elle s'y risque, sollicite encore moins le jazz. Penser la psychanalyse avec le jazz, c'est donc se situer à la marge d'une marge d'une marge. Cela se complique d'autant plus si l'on admet que la psychanalyse comme une n'existe pas – sauf à devenir une psychanalyse – et si l'on prend également au sérieux ce que Duke Ellington disait, à savoir que « jazz est juste un mot et ne signifie pas grand-chose » (Imbert, 2014). Ces deux termes, *psychanalyse* et *jazz*, vides de signification en eux-mêmes, trouveraient néanmoins à s'articuler, par la grâce d'un terme troisième : l'improvisation (ce qui ne réduit ni l'un ni l'autre à celui-ci). Penser la psychanalyse avec le jazz, c'est donc revenir sur l'expérience psychanalytique à partir de l'expérience de l'improvisation musicale, c'est soutenir une pratique faite d'un rapport spécifique à l'imprévu (1), une pratique où la répétition est l'œuvre même du symbolique (2), une pratique dans laquelle le silence se fait appel à réponse (3), une pratique de l'inachèvement et du commençant (4), et enfin une pratique performative de la résonance (5).

L'IMPRÉVU DANS L'INTERPRÉTATION FREUDIENNE

Prenons appui pour commencer sur la phrase du *motif du choix des coffrets* indiquée dans l'argument de ce numéro : « Nous avons déjà eu recours une fois à des techniques psychanalytiques lorsque nous avons élucidé les trois coffrets comme symbolisant trois femmes. Si nous avons le courage de poursuivre avec ce procédé, nous nous engageons sur un chemin qui nous conduit d'abord au sein de l'imprévu (*Unvorhergesehene*),

Frédéric Vinot, maître de conférences HDR en psychopathologie clinique, laboratoire LAPCOS (EA 7278), université de Nice Sophia Antipolis, psychanalyste à Nice – 6 avenue Fragonard F-06100 Nice ; frederic.vinot@yahoo.fr

de l'incompréhensible (*Unbegreifliche*), peut-être au prix de détours, à une destination » (Freud, 1913).

À la suite des deux termes ici traduits (l'imprévu, l'incompréhensible), se situe cette incise qui fait tout le sel de la pratique, sa grande incertitude, son caractère éminemment hypothétique et risqué : la destination (*Ziele*) du chemin dont Freud dit qu'elle ne peut être atteinte que par détours (*Umwegen*) et sans aucune garantie (*vielleicht*) ! Si l'incompréhensible est le lieu de ce détour, l'imprévu est en quelque sorte le prix à payer pour s'y frayer un chemin. Je reviendrai plus bas sur les détours nécessaires à cette supposée destination, mais avant cela, se pose, logiquement, la question de l'avant : comment, dans le même texte, quelques lignes seulement plus haut, ce recours aux « techniques psychanalytiques » s'est-il effectué ?

Et là, surprise, nous avons affaire à quelque chose de radicalement différent : « Si nous avons affaire à un rêve, nous penserions aussitôt (*sofort*) que les coffrets sont des femmes, des symboles de ce qui est l'essentiel en la femme, et par suite de la femme elle-même, comme les boîtes, étuis, écrins, corbeilles, etc. » (*ibid.*). Qu'est-ce que cet *aussitôt*, cet immédiat d'une signification symbolique, vient faire ici, alors même que Freud déploie tout son texte comme une longue chaîne associative dont le moins qu'on puisse dire est que la destination ne se donne pas comme immédiate ? Donc d'un côté l'aussitôt et de l'autre le détour, d'un côté la signification symbolique et de l'autre l'incertaine destination... Voilà qui crée un écart permettant d'interroger chaque interprétation – puisqu'il est question de cela – non pas à l'aune d'une référence idéale, mais selon ce qui se présente pour l'instant comme une polarité qui, tout en distinguant l'inconnu du connu, ne permet pas de penser l'un sans l'autre.

Freud avait déjà abordé cette question dans *L'interprétation des rêves* à propos des rêves typiques : certains éléments du rêve peuvent être compris à partir d'une signification symbolique préétablie (et Freud d'en donner des pages d'exemples), tandis que d'autres ne peuvent être *cernés qu'à partir* (on retrouve la question du détour et de la destination) des associations du rêveur. On retrouve donc ces *modalités* – au sens logique et musical – interprétatives entre *la* symbolique (l'aussitôt de la signification préétablie et univoque) et *le* symbolique (soit ces entrecroisements de chaînes associatives qui, tout en étant issues de l'ombilic du rêve et de son *Unerkannt*, ne peuvent au mieux qu'y trouver une assise¹, un *support* opaque et infiniment résistant). Pour Freud, ces deux modalités se repèrent bel et bien dans la pratique de l'interprétation, mais l'interprétation par *la* symbolique vient indubitable-

1. « C'est alors là l'ombilic du rêve, le point où il repose (*aufsitz*, être assis, posé sur) sur le non-connu (*Unerkannt* l'impossible à connaître) » (Freud, 1900).

ment à titre auxiliaire². Il est d'ailleurs probable que ces modalités à l'œuvre chez Freud, parcourent et irriguent ensuite toute l'histoire de la psychanalyse, parfois au risque de se séparer. Pensons par exemple aux traitements si différents que Melanie Klein et Jacques Lacan ont pu réserver au texte « L'espace vide » de Karin Michaelis³. Là où Melanie Klein (1929) s'attache aux figures peintes par Ruth Kjær en leur donnant *une* signification dans une pure logique représentative⁴, Lacan (1959) va se démarquer de cette modalité interprétative. Au lieu de s'intéresser à ce qui remplit le vide, aux figures reconnaissables qui donnent un sens évident, Lacan met l'accent sur le vide lui-même et son effet d'appel, ce qui lui permettra dès lors d'introduire sa conception du vide dans la création, moins à remplir qu'à *contourner* – le mot est dans le Séminaire – pour la cerner et, enfin, la voiler. J'y reviendrai.

Poursuivons donc ces détours (*Umwegen*) auxquels les associations semblent contraintes – s'éloignant ainsi de toute séduction symbolique d'une signification immédiate – et dont Freud ne peut que reconnaître le caractère imprévu et incompréhensible. Ces détours montrent *en creux* la nécessité d'un impossible qui, se refusant au frayage symbolique, lui offre par là même la possibilité de continuer et de le contourner à la fois, de *contourner*, et avançant, s'invente avec tout ce qui lui vient de contingent. De cette puissance de résistance qui offre assise au déploiement des associations, je dirai, d'une part, qu'elle se situe à l'articulation Réel/Symbolique et d'autre part, qu'elle semble également au cœur de l'interprétation lorsque celle-ci se présente comme relevant le défi de l'imprévu, soit comme *improvisation psychanalytique*.

C'est probablement au nom de cet impossible qui structure l'improvisation qu'un éventuel enseignement peut être tiré d'une autre pratique d'improvisation, musicale, celle-ci, et plus particulièrement celle qui s'éprouve dans le champ jazzistique.

2. Complexifiant cette relation d'auxiliaire, ce *pas l'un sans l'autre*, C. Fierens (2008) a remarquablement montré comment ces deux modalités pouvaient être aussi comprises comme articulation d'un contenu singulier et d'un travail nécessaire, mais aussi articulation du statique et du mouvement.

3. Pour rappel Karin Michaelis raconte dans ce texte l'histoire d'une peintre nommée Ruth Kjær qui éprouvait de grands moments de mélancolie et parlait sans cesse d'un espace vide en elle. Un jour, alors qu'un des tableaux qui tapissaient les murs de sa maison est repris par l'artiste, elle se retrouve face au vide laissé sur le mur par l'absence du tableau : « Un espace sur le mur qui, d'une manière inexplicable semblait coïncider avec l'espace vide qui était en elle [...] L'espace vide, hideux, ricanait devant elle », écrit M. Klein. Face au désespoir, Ruth Kjær décide alors, frénétiquement, de « barbouiller un peu » le mur elle-même. Le résultat est tel que personne ne l'en croit tout d'abord l'auteur (ni son mari, ni son beau-frère, peintre). Toujours est-il que Ruth Kjær continua de peindre, présentant ensuite ses œuvres au public.

4. Par exemple : « Le portrait de la vieille femme au seuil de la mort semble être l'expression du désir primaire, sadique, de détruire. Le désir d'écraser sa mère, de la voir vieillie, usée, brisée, fonde le besoin de la représenter en pleine possession de sa force et de sa beauté » (Klein, 1929).

L'IMPROVISATION ET LA STRUCTURE

Une bonne part de l'improvisation musicale jazzistique se pratique à partir de ce que les musiciens appellent une « grille ». De quoi s'agit-il ? Pendant une grande partie de son histoire, l'improvisation en jazz s'est bâtie à partir de la structure harmonique d'un morceau : il s'agit donc d'improviser non pas sur la mélodie mais à partir des accords sur lesquels la mélodie est construite. Cette grille ne peut pas être confondue avec une partition. C'est la représentation graphique de l'enchaînement des accords, enchaînement structuré autour de barres de mesure, dont l'irréversible déroulement/enroulement temporel appelle un franchissement (Vinot, 2012). L'improvisation se fait donc à partir d'une grille préexistante, un pré-texte, souvent structurée en boucle. Dans la structure AABA, par exemple, après avoir joué deux fois la partie A, vient le pont B, puis de nouveau la partie A. Une fois terminé cette grille, le soliste peut de nouveau revenir au début de la grille en jouant deux fois la partie A, etc. Il y a donc au sein même de l'improvisation musicale, un travail de répétition : le passage d'un accord à l'autre se répète, comme le franchissement des barres de mesure, le passage d'une partie à l'autre se répète ainsi que la boucle de la grille, tout comme se répète *set* après *set* ou soir après soir, le fait de rejouer le même titre et donc la même grille... Or, cet emboîtement de répétitions, loin de se concevoir comme une construction en gigogne, ne fait que mettre en évidence le travail de *réponse* propre à l'improvisation.

L'improvisateur est en effet en situation de répondre au contenu de la grille. Il reçoit de la grille un message sous forme d'accord avec lequel il doit composer. En quelque sorte, il doit *savoir-y-faire avec l'Autre* de la grille, c'est en cela que réside son art. Mais cet Autre auquel le soliste est en position de répondre, ne se situe pas uniquement sur le terrain strictement musical (harmonique, rythmique et sonore), il est aussi façonné de l'histoire à la fois immense et brève dans laquelle le musicien s'inscrit (d'où le travail des standards, qui sont tout sauf une standardisation). Chaque musicien lorsqu'il s'aventure à improviser sur un titre répond à ceux qui l'ont précédé (que ce soit sur *ce* titre, sur *cet* instrument, dans *ce* lieu, etc.).

Convoquer la fonction de l'Autre ici nous permet aussi de prendre au sérieux la dimension narrative d'un solo, à laquelle les musiciens se disent très souvent attachés : il s'agit de raconter une histoire sans signifiés ! Mettre l'accent sur la structure symbolique d'appel/réponse que convoque de fait la grille, encourage donc à entendre cette narration autrement qu'une simple projection imaginaire : l'histoire en question dépasse celle des éventuelles paroles (*lyrics*) du morceau, elle est celle d'une façon de s'y prendre avec la

structure, soit l'aliénation (harmonique, rythmique, historique) que celle-ci propose et la séparation que suppose l'acte du solo (Vinet, 2013).

L'improvisation ne se fait donc jamais sur une page absolument vierge (y compris dans ce qu'on appelle l'improvisation non-idiomatique), ce que Vladimir Jankélévitch (1979) avait déjà admirablement repéré : « Non seulement l'expérience improvisatrice s'exerce sur la matière vibrante et réveille l'inspiration au contact de l'instrument, mais encore elle expérimente avec des souvenirs [...] l'improvisation, c'est l'esprit descendant aux enfers de sa propre mémoire. » Je reviendrai plus bas sur cette matière vibrante issue du contact avec l'instrument, mais avant cela comment entendre cet enfer de la mémoire qui renvoie aussi bien à ce qui enfer-me, qu'à ce qui est enfer-mé (pensons à l'enfer d'une bibliothèque) ?

LE SILENCE DE L'AUTRE

Comment alors penser cet enfer ? Si cet Autre offre aux musiciens une structure symbolique préexistante, il ne les sollicite pas uniquement sur le mode du déchiffrage (ce qui serait pure *aliénation*) : cet Autre se tait quant à la façon de développer et d'articuler un solo. Ainsi, lire et déchiffrer les notes d'une partition n'a rien à voir avec l'opération requise dans l'improvisation. On peut s'en apercevoir lorsqu'un musicien qui a reçu une formation plus qu'honorable dans la lecture de notes et l'interprétation de partitions se retrouve véritablement interdit devant une suite d'accords qui requiert de lui l'invention d'une ligne mélodique et non plus une ornementation. Une grille n'est pas une partition en ce qu'elle contient explicitement et potentiellement un silence particulier : le silence de l'Autre quant à ce que le soliste peut faire de ces accords. C'est par la confrontation et l'accueil de ce silence que peut se jouer une *séparation*⁵, autre caractéristique de l'improvisation.

On pourra par exemple situer la fonction de cet Autre offrant son silence au soliste, dans la charge qui incombe à ceux qu'on a longtemps nommés en jazz les *sidemen*. Ces musiciens ont pour tâche d'« accompagner » (je reviendrai sur le terme) le soliste sur le plan rythmique et harmonique, laissant entendre le déroulement de la grille. Ce faisant, ils proposent au soliste de solides repères et toutes sortes de possibilités pour continuer son solo⁶

5. Je fais ici référence aux opérations « aliénation/séparation » développées par Lacan (1964), notamment dans son Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. L'improvisation en jazz met simultanément le musicien en situation d'*aliénation* à la grille et à la tradition dans laquelle il s'inscrit et en processus de *séparation* quant à la mise en jeu de l'objet voix, situé notamment du côté du silence inclus au cœur de la grille. Cf. *infra*.

6. Cette fonction d'accompagnateur fut hautement remise en cause grâce à certaines formations, comme le trio dans lequel Bill Evans, Scott LaFaro et Paul Motian développèrent leur conception de l'*interplay*.

Mais une traduction littérale anglais-allemand de ce terme réserve sa part de surprise : *side* = à côté= *neben* et *men* = homme = *mensch* ! Le *sideman* ne serait-il pas sans évoquer le *Nebenmensch*, ce prochain préhistorique dont le complexe de perception se divise en deux parts selon Freud (1895) : une part reconnaissable (donnant ensuite lieu à l'Autre du discours) et une part non-reconnaissable (formant *das Ding*) ? Dans l'improvisation musicale, l'Autre devient ici les accords de la grille, dont le soliste va se saisir pour cerner musicalement *das Ding*, l'inintendable. Le contrebassiste Henri Texier a témoigné dans une interview de 2013 de son expérience à ce sujet. Après avoir joué avec les plus grands jazzmen, il a accepté d'accompagner quelques années certaines vedettes de la variété. Là, il fit la douloureuse expérience de devoir jouer tous les soirs la même chose, sans pouvoir justement contribuer à faire entendre cette part de silence. Autrement dit, il était là réduit à une stricte fonction d'accompagnateur du narcissisme du chanteur, participant dès lors à un objet musical non élevé à la dignité de *das Ding*, soit : une musique sans sublimation.

A contrario, nous disposons d'un témoignage éloquent permettant de cerner la dimension d'une quête d'inintendable au sein même de l'improvisation. Il s'agit de ce que le cinéaste⁷ Johan van der Keuken rapporte au sujet de la captation télévisuelle du quartet de John Coltrane à Comblain-la-Tour le 1^{er} août 1965. Voici son expérience : « Je reste fasciné par l'information incomplète et floue [...] Je pense à l'émotion intense qui nous saisit à la projection d'une copie du film [...] image vague, presque engloutie par le brouillage. C'est l'expérience la plus directe qui reste encore de ce quartet et par là, l'expérience la plus directe qu'on puisse imaginer. On a besoin d'un mythe pour que ce flou puisse produire son effet : ce que l'on voyait là ne pouvait pas être transcrit par l'image, c'était trop grandiose, trop intense. On ne pourra jamais approcher plus près. C'est comme avec les notes aiguës de Coltrane plus tard, un peu comme s'il n'y parvenait pas : larmoyantes, stridentes, voilées, cassées – parce qu'elles ne pouvaient pas être jouées » (Mouellic, 2009). Ces notes qui ne pouvaient pas être jouées, cet inintendable, n'est ni un son des sphères à connotation transcendante, ni l'ineffable cher à V. Jankélévitch (1983). Cet inintendable, tout en étant strictement improduisible, a une fonction éminemment structurante. Il est, comme la Dame des troubadours courtois citée par Lacan, cette part inaccessible qui pourtant aimante toute la production créatrice dans l'instant d'improvisation. Cette citation de van der Keuken est au plus près de l'approche psychanalytique de la musique : improvisant, le musicien vise

7. Il n'est pas anodin que ce soit ici un artiste qui parle.

un inaudible (ce que Lacan a nommé la voix comme objet a^8) et, dans le meilleur des cas, il nous offre un inouï.

Comment tirer enseignement de tout cela ? Dans ses écrits et séminaires, Lacan a eu parfois recours à la métaphore de la partition (1956a, 1956b, 1957), notamment pour y aborder la surdétermination de tout discours, pris alors comme polyphonie de « s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition ». Or si la grille diffère d'une partition, quelle(s) conséquence(s) pouvons-nous en tirer ? D'une certaine façon, une psychanalyse peut parfois permettre de trouver un lieu où s'écrive non pas la partition, mais la grille inconsciente sur laquelle l'analysant improvise sans le savoir. Articulant répétition et différence, l'analyste se fait scribe d'une dictée musicale à l'écoute d'un solo qui s'ignore. Première question, comme premier temps d'une analyse : comment faire avec cet Autre auxquels s'adressent et répondent les symptômes, inhibitions et angoisses régulièrement, répétitivement convoqués par l'analysant ? Vient ensuite une seconde question : ce silence de l'Autre peut-il être autrement pris en charge ? Cette seconde question diffère de la première en ce qu'elle sollicite l'analyste dans son autre responsabilité : non plus scribe de la dictée permettant à la grille de se révéler, mais partenaire du silence qui structure la grille elle-même, c'est-à-dire qui la structure comme *manquante*. Surgit alors « la vertu allusive » de l'interprétation dont parle Lacan en 1958, à propos du doigt levé du saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci, doigt qui pointe précisément cette part de silence, lieu de ce qui échappe à l'Autre : $S(A)$...

Voilà donc comment l'improvisation pourrait se faire le lieu d'un dialogue entre psychanalyse et jazz, à les considérer tous deux comme des *pratiques* de l'aliénation/séparation, ce en quoi elle offre un terrain éminemment propice aux médiations thérapeutiques par l'art (Vinot, Vives, 2014). Toutefois une question apparaît : se répétant, la grille s'assimile-t-elle pour autant à une boucle se refermant sur elle-même ?

UNE PRATIQUE DE L'INACHÈVEMENT

C'est là que la structure d'emboîtement doit définitivement céder le pas à l'acte même de *franchissement* (franchissement d'accords, de mesures, de parties, ou des boucles de la grille). Tout se passe en effet comme si l'improvisation accentuait plus la dimension du commencement que celle de l'achèvement. Vladimir Jankélévitch (1979) l'avait déjà repéré : « L'improvisation est commencement. Mais le rhapsode prend tant d'intérêt à ce commencement qu'il en arrive, par une sorte de transfert des motifs, à faire du commen-

8. Je renvoie ici notamment à J.-M. Vives (2013).

cement une fin, d'une ébauche l'œuvre elle-même : le commencement le mène non pas à une continuation, mais à un commencement continué, qui n'est qu'un continué recommencement. » Ici, commencement et inachèvement vont de pair⁹.

Pour saisir ce point, Christian Bethune (2009) rappelle ce que le grand historien du jazz Gunther Schuller notait au sujet de la pratique de Lester Young : « D'abord il se démarquait du thème de la composition qu'il faisait suivre de ses improvisations ; une semaine après, il abandonnait le thème de la composition pour commencer avec ce qu'il avait improvisé la semaine précédente ; la semaine d'après il partait sur son second chorus, et ainsi de suite. » Lester Young reprenait donc ses solos là où il les avait laissés la veille, il les reprenait c'est-à-dire qu'il les recommençait en les poursuivant : il continuait le recommencement. Ainsi, la notion d'achèvement ne concerne pas l'improvisation. Une improvisation se termine parce qu'il faut bien une fin, mais il est difficile de dire qu'elle est achevée, tout comme la séance analytique : une scansion n'achève pas la séance, mais l'ouvre, afin que les associations recommencent non pas à la prochaine séance, mais dans l'entre-séance. Il existe à ce sujet un bel échange entre John Coltrane et Miles Davis datant de l'époque où ils jouaient ensemble. Miles Davis lui avait demandé pourquoi il faisait des solos si longs. Le saxophoniste lui avait répondu qu'il ne savait pas comment finir, ce à quoi Miles avait scandé : « Just take the saxophone out of your mouth ! » (« enlève le saxophone de ta bouche ! », Garner, 1989). C'est tout le paradoxe de la scansion d'être une coupure qui n'est pas finition, mais finitude, c'est-à-dire ouverture.

VERS LE TIERS-LIEU DE LA RÉSONANCE

Enfin, l'expérience musicale jazzistique convoque également l'analyste sur un autre registre que j'indiquerais ici succinctement. Il arrive parfois que l'écoute de musiciens jeunes ou amateurs nous réserve une belle surprise : tant qu'ils sont pris dans la lecture de leur partition ou de leur grille, le son émis reste peu expressif, scolaire, non-habité pourrions-nous dire, comme si le déchiffrage visuel primait sur l'aventure sonore. Or, à d'autres moments, le même musicien se mettra à sonner d'une façon complètement différente, d'une façon qui ne peut être tout d'abord qualifiée : il sonne. Que s'est-il passé ? Et est-ce réellement le musicien qui sonne ainsi ?

9. Cf. Anne Elaine Cliche (2001) qui rapporte une interprétation cabalistique de la Genèse comme improvisation : « Les cabalistes affirment que pour faire ce monde à faire, il a bien fallu renoncer à la Toute-Puissance comme à la Totalité. Improvisation divine que les mystiques interprétèrent comme le seul don que nous puissions recevoir (*kibel* : racine de kabalah). »

Notre attention s'éloigne ici de l'articulation narrative d'une improvisation et de son déploiement grâce à l'aliénation/séparation à l'Autre de la grille, pour approcher une expérience relevant d'un autre registre : une expérience sensible ou sensuelle (Raufast, 2011). C'est toute la question du son, à laquelle les musiciens improvisateurs se disent tout autant attachés qu'à celle de la narrativité¹⁰. En effet, en limitant l'approche de l'improvisation à la réponse singulière d'un sujet à l'Autre de la grille, nous prenons le risque d'oublier un élément central, ou plutôt tiers : entre le sujet musiquant et l'Autre, il y a... l'instrument – et les vibrations réelles dont ce dernier peut se faire le lieu ! Qu'est-ce à dire ?

Il arrive qu'un musicien se mette à sonner lorsqu'il accepte de quitter un rapport de lecture, de déchiffrement, à la grille pour se risquer à aborder ce silence de l'Autre. Soit. Mais ce silence, s'il est bien le lieu de l'incompréhensible, le lieu de la résistance absolue au Symbolique, peut tout de même se mettre à *résonner* en position tierce entre le sujet et l'Autre – ou plutôt comme tiers entre langage et corps, pourrions-nous dire avec Lacan.

C'est Alain Didier-Weill (2010) qui a attiré notre attention sur la façon dont Lacan avait abordé cette question. Reconnaisant en 1977 l'efficacité de l'art, comme « verbal à la seconde puissance », soit comme ce qui outrepassa le Symbolique, Lacan fut amené à s'interroger sur le lieu de la résonance de ce dire si spécifique de la vérité. En effet, si le symbolique en tant qu'il parle, ne dit que mensonge ou bien ne peut que mi-dire la vérité, le Réel, lui, « tel qu'il apparaît dit la vérité mais ne parle pas¹¹ ». L'art, comme verbal à la seconde puissance, proposerait donc un dire de la vérité qui, outrepassant le champ symbolique, convoque une vérité s'attestant par sa résonance. Lacan s'interrogeant sur le lieu de cette résonance de la vérité avait proposé deux réponses successives : le 18 novembre 1975, il rappelle à l'attention des praticiens de l'IPA que « les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire » et précise « ce dire, pour qu'il résonne, qu'il consono, il faut que le corps y soit sensible » (Lacan, 2005). Le corps serait donc ici doué d'une sensibilité définie par sa capacité de résonner au dire silencieux de l'hyperverbal. Où l'on voit qu'il y a bien un souci lacanien de s'interroger sur le sensible outrepassant le sens et la diachronicité du discours (puisque

10. J.-P. Moussaron (2009) aborde très précisément cette question : « Loin de tout confort, à l'extrême pointe du jazz, le free jazz nous force à envisager un nouveau rapport au temps. [...] Une telle musique s'attaque nécessairement à la mémoire, mémoire liée au thème, à ses éléments, à l'éventuelle narration qui en découle. Ce pourquoi, fondé sur une manière d'oubli, son discours collectif, qui prend alors forme de texture, est amené, pour ce faire, à privilégier le travail du timbre et de ses tresses. De sorte que, à l'encontre du Sens, compris comme successif, unique et refermé sur lui-même, surgit le Sensuel, dans l'agencement des syntagmes sonores offerts à la pluralité mobile des sonorités. »

11. J. Lacan, Le séminaire *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, séance du 15 février 1977, inédit.

la résonance se spécifie d'être une mise en vibration immédiate et simultanée de deux éléments hétérogènes, interdisant donc tout lien causal linéaire ou diachronique¹²).

Mais revenant sur cette question lors de la séance suivante, Lacan propose de situer la résonance non plus au niveau du corps mais ailleurs : « Ce que je peux solliciter comme réponse est de l'ordre d'un appel au réel, non pas comme lié au corps, mais comme différent [...] Il est très difficile dans cette occasion de ne pas considérer le réel comme un tiers [...] Loin du corps, il y a la possibilité de ce que j'appelais la dernière fois résonance ou consonance. C'est au niveau du réel que peut se trouver cette consonance. Par rapport à ces pôles qui constituent le corps et le langage, le réel est là ce qui fait accord » (Lacan, 2005). Nous passons donc d'une résonance ayant lieu dans le corps à un Réel qui se fait tiers-lieu entre corps et langage, lieu de la résonance, d'où l'idée de musique comme « vibration du Réel » (Hofstein, 1985).

Ainsi, ce serait moins le musicien – et son corps – qui sonne, que sa façon de faire sonner ou résonner le Réel par l'entremise de son instrument, situé justement entre grille (verbe) et corps. De nombreux musiciens témoignent précisément de cet effet de résonance propre à l'instrument auquel leur corps est en quelque sorte soumis et parfois quasiment dépendant. L'investissement de la musique se fait alors d'abord et avant tout investissement d'un instrument, ce qui n'est pas du tout la même chose mais qui passe parfois inaperçu. Autrement dit, le transfert sublimatoire se fait ici non pas tant sur la musique que sur l'instrument en lui-même et son réel vibratoire : le fait que ce corps étranger (l'instrument), résistant à celui du musicien, puisse résonner et par là laisser entendre à *la fois* le silence qui habite la grille et le manque de voix qui fait le corps érogène. Écoutons à ce sujet le guitariste Hasse Poulsen parler de la « résistance matérielle » que présente l'instrument : « J'ai un instrument assez difficile à jouer, une guitare lourde, avec de grosses cordes. J'essaie de jouer des choses pas évidentes avec cette guitare et il y a tout le temps une résistance physique. C'est dur de jouer des notes qui tiennent, de jouer vite. Il faut travailler avec ça, rentrer dans le bois, entraîner le corps. Ces difficultés font que la musique sonne, que ça vit » (Lähdeoja, 2010).

S'ouvre ainsi tout un champ dans lequel la psychanalyse pourrait trouver appui pour avancer dans cette difficile question de la résonance du Réel et de ses effets dans la pratique analytique. Ce champ serait moins celui de l'œuvre (comme si elle existait idéalement dans une « métaphysique des œuvres » néo-platonicienne induite notamment par l'apparition de la musique écrite, cf. Béthune 2008) que celui de la pratique d'un instrument et

12. Jean-Michel Vives développe remarquablement cette notion de résonance en ses dimensions cliniques et éthiques dans son article « La question du tact en psychanalyse » (2015).

des textures de timbre qu'il convoque, et ce dans une dimension forcément performative. On le voit, il s'agirait d'un tout autre savoir-y-faire que celui indiqué précédemment, qui pose au psychanalyste la question de savoir s'il y a possibilité de retrouver, au travers des mots qui sont ce dont la cure dispose, ce pouvoir de résonance du Réel.

BIBLIOGRAPHIE

- BETHUNE, C. 2008. *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck.
- BETHUNE, C. 2009. « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 5, n° 1, en ligne.
- CLICHE, A.E. 2001. « Dieu à la limite ou D'une séparation ex nihilo », *Liberté*, vol. 43, n° 2 (252), p. 162-173.
- DIDIER-WEILL, A. 2010. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier.
- FIERENS, C. 2008. *La relance du phallus. Le rêve, la cure, la psychanalyse*, Toulouse, érès, coll. « Scripta ».
- FREUD, S. 1895. « L'esquisse d'une psychologie », dans *Lettres à Wilhelm Fliess*, Paris, Puf, 2006.
- FREUD, S. 1900. *L'interprétation des rêves, Œuvres complètes* vol. IV, Paris, Puf, 2003.
- FREUD, S. 1913. « Le motif du choix des coffrets », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GARNER, C. 1989. Livret du CD Miles Davis/John Coltrane, 1960 *Copenhagen*, Jeal Record.
- HOFSTEIN, F. 1985. « En réfléchissant la musique », dans *Au miroir du jazz*, Paris, Éditions de la Pierre.
- IMBERT, R. 2014. *Jazz suprême. Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'éclat.
- JANKELEVITCH, V. 1979. *Liszt. Rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998.
- JANKELEVITCH, V. 1983. *La musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil.
- KLEIN, M. 1929. « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », dans *Psychanalyse d'enfants*, Paris, Payot, 2005, 129-145.
- LACAN, J. 1956a. « Fonction et champ de la parole et du langage », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1956b. « Introduction au commentaire de Jean Hyppolyte », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1957. « L'instance de la lettre dans l'inconscient », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1958. « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, J. 1959. Le séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LACAN, J. 1964. Le séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.
- LACAN, J. 1976-1977. Le séminaire, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit.

- LACAN, J. 2005. Le séminaire, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Le Seuil.
- LÄHDEOJA, O. 2010. « Résistance matérielle, entretien avec Hasse Poulsen », *Appareil* n° 5.
- MOUËLLIC, G. 2009. « Puissance du free », dans Daniel Soutif (sous la direction de), *Le siècle du jazz*, Paris, Skira Flammarion/Musée du Quai Branly.
- MOUSSARON, J.-P. 2009. *L'amour du jazz*, Paris, Galilée.
- RAUFAST, L. 2011. « La psychanalyse par les sens : ce que l'acteur enseigne à l'analyste », *Cliniques méditerranéennes*, 2, n° 84, p. 47-58.
- TEXIER, H. 2013. « Interview à Jazzman », *Jazz magazine* n° 646, février.
- VINOT, F. 2012. « Métapsychologie de la barre de mesure », *Oxymoron*, n° 3, en ligne.
- VINOT, F. 2013. « Ce qui sort du champ de la mesure ou Joyce le jazzman », dans S. Lippi, P. Landman (sous la direction de), *Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, Toulouse, érès, 389-404.
- VINOT, F. ; VIVES, J.-M. 2014. *Les médiations thérapeutiques par l'art : le réel en jeu*, Toulouse, érès.
- VIVES, J.-M. 2013. *La voix sur le divan*, Paris, Aubier.
- VIVES, J.-M. 2015. « La question du tact en psychanalyse », *Insistance*, 1, n° 10, 147-155.

Résumé

L'auteur propose de concevoir la psychanalyse et le jazz comme des pratiques de l'improvisation qui peuvent entrer en dialogue. Deux points de rapprochement entre ces pratiques sont particulièrement explorés : l'aliénation/séparation que comporte toute improvisation, et la dimension performative de la résonance sur laquelle l'enseignement de Lacan s'est interrompu.

Mots-clés

Aliénation, improvisation, jazz, musique, psychanalyse, réel, silence, voix.

THINKING PSYCHOANALYSIS WITH JAZZ

Summary

The author proposes to conceive psychoanalysis and jazz as practices of improvisation that can enter into dialogue. Two points of rapprochement are exposed : the alienation/separation inherent in any improvisation, and the performative dimension of resonance on which Lacan's teaching has been interrupted.

Keywords

Alienation, improvisation, jazz, music, psychoanalysis, real, silence, voice.