

Rythme et mélancolie

DU MÊME AUTEUR

La décision du désir, érès, 2013
(prix Œdipe le Salon 2014)

Marx, Lacan : l'acte révolutionnaire et l'acte analytique
(sous sa direction, avec Patrick Landman), érès, 2013

Transgressions. Bataille, Lacan, érès, 2008

Silvia Lippi

Rythme et mélancolie

POINT HORS LIGNE

érès
éditions

REMERCIEMENTS

Je remercie Guy Dana pour l'échange constant au sujet de la psychose. Je remercie Patrice Maniglier pour ses suggestions en matière de philosophie et linguistique. Victor Mazin, Joseph Mouton, Aldo Romano, Jean-Michel Vives et Frédéric Vinot pour leur soutien dans le champ de l'art et de la musique. Patrick de Neuter et Nicole Stryckman pour leur apport clinique. Je remercie aussi Jean-Claude Aguerre pour sa lecture attentive. Et Massimo Recalcati, qui m'a donné l'occasion d'exposer les thèses formulées dans ce livre face à un public vif et attentif. Et, je remercie Bernard Toboul, pour m'avoir introduite avec beaucoup de rigueur et passion à la pensée du dernier Lacan, et pour sa présence, indispensable dans mon travail au quotidien.

Image de couverture :

Vannerie originaire de l'Amérique du Nord
(Peabody Museum de l'université de Harvard)
Photo de Patrice Maniglier

Conception de la couverture :

Anne Hébert

Version PDF © Éditions érès 2019

CF - ISBN PDF : 978-2-7492-6252-9

Première édition © Éditions érès 2019

33, avenue Marcel-Dassault, 31500 Toulouse, France

www.editions-eres.com

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris, tél. : 01 44 07 47 70 / Fax : 01 46 34 67 19.

Table des matières

AVANT-PROPOS.....	9
LANGAGE ET MUSIQUE.....	17
LA MALADIE DU SENS.....	31
THÉORIE DES AFFECTS : DU SENS, DU CORPS, DU RYTHME.....	41
LES COUPS BATTENT LA MESURE.....	53
MÉLANCOLIE/MANIE : TROUBLES DE L'HUMEUR OU FAUTE MORALE ?.....	63
QUELLE FAUTE ?.....	71
POURQUOI LA MÉLANCOLIE EST UNE PSYCHOSE.....	83
FRAGMENTS D'UN DISCOURS MANIAQUE.....	91
LE DIRE MANIAQUE, DE LA FORTERESSE À L'HISTOIRE.....	101
LA VITESSE.....	115
DE LA VITESSE À L'UNITÉ : L'EXPLOSION !.....	123
LA FONCTION DU RYTHME DANS LA CURE.....	129
MANIE ET FREE JAZZ.....	137
FINALE.....	153
BIBLIOGRAPHIE.....	169
DISCOGRAPHIE.....	179
FILMOGRAPHIE.....	181
INDEX DES NOMS.....	183

*À New York, le jazz, les claquettes...
sinon comment attraper le rythme ?*

« Je n'ai pas arrêté de penser à toi
je voudrais vraiment te le dire.
J'aimerais t'écrire que je voudrais revenir,
que tu me manques
et que je pense à toi.
Mais je ne te cherche pas.
Je ne t'écris même pas bonjour.
Je ne sais pas comment tu vas.
Et pouvoir le savoir me manque.
As-tu des projets ?
As-tu souri aujourd'hui ?
Quels sont tes rêves ?
Tu sors ?
Où vas-tu ?
As-tu rêvé ?
As-tu mangé ?
Je voudrais pouvoir te chercher.
Mais je n'en ai pas la force.
Et toi non plus.
Et alors nous nous attendons en vain.
Et nous pensons à nous.
Et rappelle-toi de moi.
Et rappelle-toi que je pense à toi,
tu ne sais pas que chaque jour je te vis,
que j'écris de toi.
Et rappelle-toi que chercher et penser sont deux choses différentes.
Et je pense à toi
Mais je ne te cherche pas. »

Charles Bukowski

Avant-propos

« [...] c'est pourquoi la musique et l'architecture
sont les arts suprêmes. »

Jacques Lacan¹

Quelle relation y a-t-il entre la psychanalyse, dont la pratique est fondée sur le langage, et la musique, qu'on dit asémantique parce qu'elle nous bouleverse sans jamais articuler de signification précise ? Si l'importance du sens pour notre vie psychique a été mise en évidence par Freud à partir des concepts de symptôme et d'interprétation, qu'en est-il du phonème, du son et du rythme ? Pourrait-il y avoir quelque chose de musical dans les phénomènes auxquels la psychanalyse a affaire, et spécialement, dans le cas de la mélancolie ?

L'intérêt des sciences humaines pour la musique ne fait plus de doute, surtout dans les champs de la linguistique et de l'anthropologie, grâce à l'apport de Jakobson et de Lévi-Strauss, en particulier. Qu'en est-il pour la psychanalyse ? Si Freud se déclarait lui-même « absolument pas musicien² »,

1. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XVI (1968-1969), *D'un Autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 14.

2. Alors que Jones estime que sa mère était « très musicienne ». Freud lui-même était particulièrement sensible aux mélodies, et il chantait parfois les airs d'opéra de Mozart et de Verdi (E. Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud. Les jeunes années 1856-1900*, I, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2006). Notons aussi que Freud, dans son œuvre, fait parfois des références aux sons et à la musique. Néanmoins, ses relations avec la musique resteront toujours plus complexes que celles avec les autres arts. D'après Édith Lecourt, à l'origine de l'aversion de Freud pour la musique, plus qu'une hypersensibilité au bruit, il y aurait une certaine rivalité

Lacan, bien qu'il ait défini la musique comme « art suprême », ne nous a pas laissé de développement substantiel concernant le rapport spécifique entre la musique et la psychanalyse. C'est Theodor Reik qui s'est vraiment intéressé à leur articulation, dans *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler* et *Écrits sur la musique*, publiés en 1953³. D'autres psychanalystes s'interrogent aujourd'hui sur le lien entre psychanalyse et musique en contournant le gouffre qui les a séparées pendant des années.

La psychanalyse aurait quelque chose à apprendre de la musique. On demande souvent à la psychanalyse d'interpréter les arts, mais elle serait peut-être mieux avisée de s'en inspirer pour éclairer sa pratique. Ainsi, nous n'utiliserons pas la psychanalyse pour penser la musique, nous ferons plutôt l'envers, afin de montrer le rôle capital de la musique pour la direction de la cure, notamment pour la cure des psychoses.

Le rapport entre la musique et la psychanalyse sera considéré à partir de la question du rythme. Un genre particulier de musique peut ici nous aider : le jazz. Car le jazz, comme la psychanalyse, est fondé sur l'improvisation. Improviser ne veut pas dire faire n'importe quoi. Le terme dérive du latin *improvisus*, où *provisus* est le participe passé de *providere*, prévoir. L'italien *improvvisare* dérive de *improvviso*, « qui arrive de manière imprévue ». Cette antinomie est le propre de l'acte d'improviser, qui suppose à la fois une *impréparation* – synonyme de surprise plutôt que de maladresse – et une *prévision* de ce qui va arriver. Cela est patent dans le jazz, mais aussi dans la psychanalyse : diriger une cure veut dire savoir manier le transfert, et cela implique une certaine capacité à intervenir à partir de la surprise, en même temps qu'une certaine dose de prévision de ses effets sur l'analysant.

avec une de ses sœurs qui jouait du piano, rivalité que, selon l'hypothèse d'Édith Lecourt, il développera aussi vis-à-vis des artistes, et qui revient souvent dans son œuvre (É. Lecourt, *Freud et le sonore*, Paris, L'Harmattan, 1992).

3. T. Reik, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Paris, Denoël, 1972 ; *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

Quel rapport entre improvisation et inconscient ? Le concept d'improvisation ne doit pas être confondu avec celui d'association libre⁴, car celle-ci ne concerne que l'analysant : aucun analyste ne pratique l'association libre en séance, et pourtant il improvise. D'ailleurs, l'association libre n'est pas incontestablement la voie royale pour l'inconscient : se laisser aller à toute sorte d'interprétation spontanée, « libre » notamment, et venant d'une causalité imaginaire, n'ouvre pas forcément à ses formations (lapsus, mot d'esprit, etc.). Le risque est toujours celui de se figer dans une « clinique des raisons » qui fait tourner l'analyse en boucle, ferme l'inconscient et jette du sens à tout prix, sans pouvoir bouger la structure du désir. La supposition d'un signifiant caché (et introuvable), porteur de vérité, censé délivrer un savoir imaginaire sur l'inconscient, gouverne le principe de causalité de l'analyse infinie, et fixe la jouissance⁵ au sens : *jouis-sens*⁶ dit Lacan.

Le lapsus, en termes freudiens, est une formation de l'inconscient qui peut se produire grâce à l'association libre : un signifiant vient à la place d'un autre, indépendamment de la volonté du sujet, et produit un glissement du sens. Le lapsus est polysémique, mais aussi polyphonique. Dans la formation du lapsus, l'association libre rencontre l'improvisation, improvisation au sens musical du terme. Ce n'est plus le *jouis-sens* qui

4. S. Lippi, « La praxis psychanalytique, une poétique de l'improvisation », dans S. Lippi et F. Vinot (sous la direction de), *Cliniques méditerranéennes*, « Improviser en psychanalys(t)e », n° 93, 2016, p. 145-160.

5. Le terme de « jouissance » désigne cette étrange satisfaction, au-delà du principe de plaisir, que Freud a découverte dans une série d'expériences de douleurs physiques ou psychiques. La jouissance est en relation avec le trauma, en tant qu'expérience inassimilable pour le sujet. Bien que le concept de « jouissance » ait été repéré par Abraham en 1912, il revient à Lacan de l'avoir théorisé à partir de l'introduction par Freud du concept de « répétition » dans la théorie de l'inconscient (K. Abraham, « Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins » (1912), dans *Œuvres complètes*, I (1907-1914), Paris, Payot, 2000, p. 219). Rappelons que chez Lacan, la jouissance se conçoit à partir du « discours sur le masochisme » (J. Lacan, Le Séminaire, Livre XVII (1969-1970), *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 12).

6. J. Lacan, « Ou pire. Compte rendu du Séminaire 1971-1972 » (1972), dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 551.

est central dans l'affaire, mais une jouissance qui passe directement par le son, liée à l'effet surprise de la parole inattendue.

Lacan, à la fin de son enseignement, utilisera le terme plus général d'« équivoque » à la place de celui de « lapsus », en l'étendant à toute manifestation du langage qui se présente à la fois comme polysémique et polyphonique : le néologisme, le calembour, le coq-à-l'âne, en sont des exemples. L'équivoque n'est pas sans rapport avec ce que Lacan appelle « lalangue⁷ », conçue comme une sécrétion du corps, autrement dit l'idiome investi d'affect, en tant que ce qu'on dit sert à la jouissance. La jouissance propre à lalangue n'est pas le *joui-sens* de l'interprétation, mais la jouissance donnée par le son, la prosodie, le rythme⁸.

Dans la psychose, quelle est la fonction de l'équivoque et de la jouissance qui lui est rattachée ? Freud emprunte à Tausk l'expression « langage d'organes⁹ » : il explique que dans la schizophrénie les mots s'associent plus selon leur sonorité que par leur sens (assonances, allitérations, onomatopées, synesthésies, contrastes, figures...). Un cas exemplaire d'« écriture sonore » est celui de Louis Wolfson¹⁰, mais aussi celui du poète Antonin Artaud, où le langage d'organes trouve une de ses plus hautes expressions littéraires¹¹.

7. Lalangue ne constitue pas un médium formel de communication à l'instar du langage pour la linguistique. Lacan la définit comme « le lieu dans l'inconscient où la jouissance fait dépôt » (J. Lacan, « La troisième » (1974), dans *Lettres de l'École freudienne*, n° 16, 1975, p. 177-203).

8. Deleuze évoque le rythme lorsqu'il commente la connaissance du deuxième genre chez Spinoza : « Les modes [infinis] sont des structures géométriques, mais fluides, qui se transforment et se déforment dans la lumière, à des vitesses variables. La structure est rythme, c'est-à-dire enchaînement de figures qui composent et décomposent leurs rapports » (G. Deleuze, « Spinoza et les trois "Éthiques" », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 176).

9. S. Freud, « L'inconscient » (1915), dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, p. 112.

10. L. Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970. Wolfson rédige directement en français, dans une langue approximative. Il crée en réalité un système extrêmement complexe de traduction reposant sur la sonorité des mots.

11. Voir, en particulier, A. Artaud, *L'arve et l'aume*, Paris, L'Arbalète, 1989.

Dans la manie aussi, et tout particulièrement dans la fuite des idées, dominée par l'absence de contrainte logique, le sujet montre un « intérêt pour le son des mots au détriment de leur sens¹² », écrit Abraham. Les mots précipitent, s'enchaînent brusquement, dans une poursuite du sens qui ne peut, au final, que se perdre. C'est une course à la signification, qui devient course à la mort. Dans la mélancolie, les mots se bloquent, la chaîne du discours s'interrompt, comme si leur son (ou leur sens ?) était trop encombrant, insupportable pour le sujet. Dans les deux cas, c'est plus un « trouble du rythme » qu'un « trouble du langage », au sens psychiatrique du terme.

Penser que le mélancolique, et le psychotique en général, n'est pas dans la capacité d'associer, du fait qu'il n'interprète pas à partir du sens, est un lieu commun qui mérite d'être dissous : la clinique des raisons ne peut qu'être inefficace dans la cure des psychoses. Alors qu'un certain usage de l'improvisation, lorsqu'elle est de matrice musicale, favorise, chez le schizophrène, toutes sortes de jeux de langage (néologismes, calembours, mots d'esprit...), et chez le mélancolique, une possible remise en place du rythme dans la parole et les agissements. Dans la cure, il s'agit de créer « de petits moments de jouissance différente de la jouissance psychotique¹³ ». La jouissance donnée par ce langage « improvisé », donc « musical » et libre du sens – car il n'en tient pas compte –, se rapproche de la jouissance du langage poétique, qui n'est pas seulement polysémique et équivoque, mais aussi rythmique.

Lacan, à partir de l'année 1977, propose que l'analyste intervienne en séance seulement s'il est « inspiré par quelque chose de l'ordre de la poésie¹⁴ ». Le rythme est parent de la poésie¹⁵, il en est même un élément essentiel : Mallarmé dans

12. K. Abraham, *op. cit.*, p. 222.

13. B. Toboul, « Discussion générale et débat de clôture », dans Collectif, *Le langage, l'inconscient, le réel*, Paris, Éditions du Champ lacanien, coll. « Césures », 2012, p. 214.

14. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV (1976-1977), *L'insu qui sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédit, séance du 19 avril 1977.

15. « Ce rythme, qui existe là comme la braise symbolique sous les cendres, coupe. Il coupe la jouissance d'un presque babil qui semble savourer et jouir de son jeu phonétique [...]. [Il ne s'agit donc pas] d'une simple glossolalie-chose, ni d'une

ses *Correspondances* décrit la poésie comme l'« expression du langage humain ramené à son rythme essentiel¹⁶ ».

Dans le jazz, le rythme est toujours le commun dénominateur, l'élément qui fait lien, le point de rencontre entre les instruments et les styles de jeu des musiciens. Chacun trouve et exploite sa singularité si, et seulement à travers le rythme, il entre en « complète communion¹⁷ » avec les autres.

Le rythme peut aussi s'associer à la vitesse, vitesse qui est un trait caractéristique du jeu de John Coltrane, comme il l'est de l'état maniaque. Le mélancolique, à travers l'excitation maniaque, renverse sa condition de tristesse : la vitesse, même si risquée, lui est vitale. Apprendre à concilier rythme et vitesse, tel serait l'enjeu de la cure avec un sujet mélancolique en phase maniaque.

Le cas que nous allons analyser est celui d'une femme d'une quarantaine d'années, diagnostiquée maniaco-dépressive et hospitalisée en psychiatrie à plusieurs reprises. C'est à l'occasion de l'un de ses séjours dans un centre de crise que j'ai fait sa connaissance. La communication entre nous pendant une longue période a été difficile, et c'est seulement à travers la mise en place d'un rythme (dans la parole et, par la suite, dans ses actes) que le transfert a pu être opérant et permettre à la patiente de « se stabiliser », c'est-à-dire de sortir de l'isolement et de créer à nouveau un lien avec le monde.

La notion de rythme permet d'envisager une modalité de la cure qui n'oppose pas ce qui ne fait pas sens dans le discours maniaque aux exigences d'un ordre symbolique extrinsèque et forcément répressif. Il s'ensuit une approche de la mélancolie non pas orientée vers quelque compensation de la part de l'objet mais vers la reconstruction d'un lien social.

graphorrhée d'ailleurs, puisque l'étymologie de ces mots (glossolalie et graphorrhée) indique l'infini du sans limites, sans coupures » (I. Delmont, *Le passage invisible. La voix dans la clinique des psychopathologies de la croyance*, thèse soutenue le 18 avril 2015, sous la direction de J.-M. Vives, université Sophia Antipolis, Nice, p. 106).

16. S. Mallarmé, *Correspondances. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 572.

17. D. Cherry, *Complete Communion*, Blue Note Record, 1966 (album).

Pour la pratique de la psychanalyse se cerne déjà une aporie : créer du rythme ne veut pas dire produire du sens. D'où une série de questions : la prise en compte du rythme dans la cure permet-elle de repenser la fonction paternelle et sa forclusion ? Quel rapport entre rythme et symbolique, ou encore, entre rythme et nomination ? Nous retrouvons les enjeux majeurs de l'engagement de la psychanalyse avec la psychose, dans sa confrontation avec la suppléance symptomatique : comment le rythme arrive-t-il à faire tenir ensemble le discours maniaque en dehors de toute inscription de la loi symbolique ? Et si le rythme n'est pas un avatar de la loi, comment peut-il donner une « forme », une « unité » au discours ?

Pour analyser ce processus, nous prendrons appui sur le dispositif proposé par le free jazz, où polyrythmie et polytempie n'empêchent pas l'émergence d'un discours commun entre les éléments du groupe. Si, dans le free jazz, la rencontre entre les musiciens est possible, comment cette rencontre peut-elle se faire entre l'analyste et le mélancolique en phase maniaque ? Comment peuvent-ils « jouer ensemble » malgré leurs tempos différents ?

