

L'échange comme écoute attentive

Nicolas Floury

Introduction

Le thème de cette année est, comme vous le savez, « l'interaction », que nous entendrons ici comme « l'échange », pour des raisons qui vous apparaîtront bien vite. Alors on entend, si du moins on se laisse aller à nos « associations libres » (jamais si libres que ça d'ailleurs). On entend dans ce terme, *l'échange*, aussitôt, en tout cas c'est ce qui s'est produit pour moi : l'échange économique, l'échange des biens et des services comme on dit (j'allais dire et des « sévices », comme quoi l'association libre mène parfois à des choses bien étranges ! Mais c'est précisément ce qui fait tout son intérêt, du moins lorsqu'on prend le risque de s'y prêter).

Mais, bien entendu, il s'agira ici de « l'échange » entendu d'une toute autre manière. De l'échange, disons, entre Sujets, de l'intersubjectivité, pour le dire vite. Ce qui est, à bien des égards, totalement antinomique avec tous les types d'échanges dits « marchands », puisqu'en ce domaine il n'est question que de chiffres, de calculs d'intérêts comme on dit.

L'abord de l'échange que j'ai choisi de traiter ici est tout autre, car vous, artistes, ou en passe de le devenir, vous avez un rapport, un échange, avec le destinataire de votre production bien particulier – même si elle n'échappe pas nécessairement au monde de l'argent et au Marché. Nous verrons d'ailleurs quel statut il est possible de donner à ce destinataire, que bien souvent l'artiste ne rencontre jamais. D'ailleurs n'est-il qu'un récepteur passif, ou faut-il qu'il y mette du sien, qu'il soit quelque peu acteur pour bien entrer en interaction avec l'œuvre ? Ce sera en tout cas ce type d'interrogations qui focalisera mon attention.

Alors mon titre, déjà : « L'échange comme écoute attentive ». Qui n'est pas sans comporter un petit paradoxe tout de même, c'est que je vais vous parler d'échange, mais que je vais commencer par vous faire un long monologue, enfin qui ne vous paraîtra pas trop long tout de même, j'espère. Même si ensuite il y aura un temps consacré justement aux échanges, « un temps échange avec les étudiants » a-t-on coutume de dire. C'est pour cela, ça vous apparaîtra sans peine, que j'ai choisi d'introduire certaines ruptures dans ce que je vais vous dire. Il n'y aura pas nécessairement un fil conducteur, du moins pas apparent de prime abord. Car dans ma visée propre, vous le verrez, échanger ce n'est justement pas communiquer : parler puis en attendre des questionnements, comme si vous aviez entendu ce que je dis exactement de la manière dont j'avais prévu que vous l'entendiez. Donc parler seul puis écouter, puis à mon tour répondre pour que vous m'écoutez. Cela dans une sorte de symétrie, du moins au niveau de l'usage que nous ferions alors de la parole. Nous verrons, mais rien n'est jamais sûr – n'est-t-on, au fond, je le redis, jamais sûr de pouvoir communiquer exactement ce que l'on voulait ? Enfin nous verrons tout de même si cela peut prendre sens pour vous, une fois mon exposé achevé, cette histoire de ruptures, de scissions, de coupures, que je vais tenter d'introduire.

Alors il y a ce terme « d'échange ». Cela nous mènera à parler, en premier lieu, de *communication*. Qu'est-ce au fond que la communication ? Est-elle-même possible ? Nous verrons cela. Puis on dérivera vers l'écoute : qu'est-ce qu'écouter ? Est-ce simplement

entendre ? Ou bien alors plutôt comprendre ? Toute écoute, si elle est véritable, ne peut-elle qu'être attentive ? Ces questions nous amèneront, vous l'aurez peut-être déjà saisi, vers la psychanalyse. Car le psychanalyste a un type d'écoute bien spécifique, tout particulier, qui le distingue de tous les autres, et qui est même son seul « outil », si l'on peut dire. Le psychanalyste travaille à partir du champ du langage et de la parole et donc n'a que ses oreilles et son écoute pour tenter de faire bouger les choses, du moins chez celui qui se prête à venir le voir pour lui parler.

Alors, je ne l'ai pas précisé, mais j'ai une formation de philosophe mais aussi de psychologue clinicien, et je travaille depuis déjà plusieurs années sur les articulations entre la psychanalyse et la philosophie. C'est-à-dire, au fond, sur les rapports entre les théories et les délires. Entre la schizophrénie ou la paranoïa par exemple et les systèmes des philosophes ou même des logiciens (et l'on sait que les plus grands logiciens du XXème siècle, Cantor ou Gödel par exemple, étaient de très grands paranoïaques).

Alors. Nous verrons déjà ce qu'il en est de l'écoute, pour la psychanalyse. Cela nous permettra de tenter de voir ce que parler veut dire pour la psychanalyse puis de développer ce qu'a mis en évidence, dans le sillage de Lacan, Mehdi Belhaj Kacem, sous le terme de « schize de l'oreille et de l'écoute ». Nous nous tournerons alors vers l'art, ce qui devrait davantage vous parler. Si du moins vous vous trouvez, le moment venu, dans une disposition « d'écoute attentive » !

Pour préciser un peu les choses, disons que la question de l'art sera de voir ce qu'écouter de la musique peut bien vouloir signifier. Si du moins l'on s'accorde à considérer que la musique est davantage une pensée qu'un langage, ce qui ne va pas de soi, et ce que nous tenterons d'établir. Cela nous permettra, dans l'idéal, de conclure sur ce que peut être un échange considéré comme une écoute attentive. Et de voir que cela ne passe pas nécessairement par le langage, les affects, et encore moins par l'observation des comportements.

De la communication

Si « la langue parle », comme le pense Heidegger, et bien cela ne veut-il pas dire qu'il n'y aurait pas même de communication possible. Ce n'est pas moi qui parle, c'est la langue elle-même, dont je ne serais alors que le simple véhicule. Je serais ainsi plus « parlé » que parlant. « Ca » parle, et non pas *je* parle, comme le disent les psychanalystes. L'implication, ce qu'on peut déduire de ce type de conception du rapport de l'animal humain au langage, c'est qu'il y aurait en tout cas toujours *malentendu*. Le malentendu règne en quelque sorte, et c'est ce qui à nos yeux fait tout le charme de l'échange, de l'interaction entre sujets.

On ne peut, en un sens, jamais transmettre *intégralement* ce que l'on voudrait dire. On en dit toujours plus ou moins que ce que l'on pense dire. La langue draine avec elle des sens, par le biais des équivoques, que nous ne maîtrisons pas, dont nous ne sommes pas même conscients, sauf à de rares exceptions (par exemple si je dis « étrange » ou peut l'entendre comme « être un ange » ou comme « énigmatique »). C'est ça l'inconscient. Le fait qu'une

phrase n'a jamais que mille sens possible, qu'elle peut être entendue de manière fort différente selon l'interlocuteur, et même si l'interlocuteur n'est autre que nous-mêmes, lors de nos petits monologues intérieurs.

Retenons donc que nous ne sommes pas maître à bord lorsqu'on parle. Ce que je vais vous dire là, par exemple, avec ma façon de parler, qui est nécessairement singulière, et bien je n'ai idée de comment vous aller l'entendre. Chacun l'entendra à sa manière, en retiendra un mot ou deux, peut-être. De plus il chargera ce que je dis d'un sens qui n'est peut-être pas du tout celui que je lui avais moi-même conféré en vous écrivant ce que j'avais prévu de vous transmettre.

Alors, une petite parenthèse : seul le « mathème », soit une écriture sous forme de petites lettres, mathématique, une formule si l'on veut, pourrait faire cesser le malentendu propre à l'usage de la langue et permettre une transmission intégrale, sans perte, sans reste aucun. Seule une formule mathématique, du type « $E=mc^2$ », permet à tous de recueillir un savoir, et de manière toujours univoque. Il n'y a pas là d'interprétations possibles. Si l'on a compris la formule, c'est alors pour tout le monde pareil, cela n'a qu'un seul sens possible.

Peut-être cela soulèvera-t-il des questions, pour vous, artistes, qui tout de même devez chercher à transmettre quelque chose, à votre manière, certes toujours singulière, mais quelque chose de tout de même univoque. Un message, une émotion, je ne sais d'ailleurs. Je serais même heureux d'avoir vos points de vue, pour ceux qui ont une pratique artistique, sur la question. Cherchez-vous à produire une œuvre qui puisse se comprendre de la même manière quelque que soit le spectateur ou l'auditeur ? Savez-vous vous-même ce que vous avez voulu transmettre à travers votre production ? Ce sont des questions qui me passionnent en tout cas, et qui me semblent très complexes. Peut-être auriez-vous la gentillesse de m'éclairer sur celles-ci.

Pour rentrer désormais plus avant dans le vif du sujet disons que « le discours », pièce fondamentale de ce qu'on appelle « l'ordre symbolique », ne sert donc - du moins dans l'optique qui est ici la mienne -, ni à s'exprimer, d'un point de vue subjectif, ni à communiquer, d'un point de vue intersubjectif. Son unique fonction est plutôt de configurer des « attitudes » ou « des modes d'être », des manières d'être au monde, qui, au-delà même du fait de parler, ont des incidences pour tous nos comportements *existentiels*. Qui serait amoureux s'il n'avait lu ou vu ce qu'était la posture existentielle de l'être-amoureux ? Certains se sont posé la question. On peut penser à La Rochefoucauld par exemple, et à ses fameuses maximes.

Le discours est ainsi ce qui permet le lien social. Il permet que l'on vive les uns avec les autres. Cela en nous mettant d'accord préalablement sur le sens des mots qui circulent dans la cité. L'on n'invente pas la langue que l'on parle, elle nous est transmise, et chacun parle, si l'on y regarde bien, sa propre langue. Le discours courant, que nous avons en partage, par conventions réglées, confèrent néanmoins matériellement un sens à nos comportements, à nos postures, à nos attitudes, à nos manières de vivre en société. Cela en les dirigeant vers certaines directions, mais déjà toutes tracées, suivant certes une logique globale, mais que des initiatives de parole individuelles, fussent-elles groupées (on peut penser aux « novlangues » de certaines communautés, ou aux langues propres aux sectes par exemple), ne parviennent pas réellement à remettre en cause.

Ainsi le malentendu règne, du fait que l'on parle tous sa propre langue, même si on a l'illusion de partager un langage commun, ce n'est là que semblant. Les semblants sont certes nécessaires, et il ne s'agit pas là de critiquer la chose, mais juste de bien saisir à quel point la « communication » ne va pas de soi, et surtout, a des *limites*.

L'on sait que l'un des soucis de Lacan était justement le rejet de la communication, c'est-à-dire de la croyance que des contenus de savoir pourraient passer de main en main, un peu comme de la monnaie. Lacan disait qu'il s'agissait là d'une croyance, vaine, dont se nourrit précisément le discours universitaire. Le discours universitaire veut transmettre, dans une langue donnée, un savoir *univoque*, qui parlerait à tous de la même manière, sans pertes, sans équivoques. Pour Lacan, c'est, à l'inverse, au moment où la communication est interrompue, proprement coupée, que commencent à avoir une chance de se produire des choses importantes au point de vue de la vérité. Cette vérité bien particulière, et qui, selon la leçon que Lacan avait reprise de Heidegger, ne tient, et ne se tient debout quelque part, que de s'être cachée.

C'est probablement pourquoi sa parole, celle de Lacan, s'est systématiquement déroulée en mettant en œuvre une rhétorique de la *rupture*, pour laquelle les moyens les plus inattendus : incongruités, coqs à l'âne, calembours burlesques, assertions que leur gratuité rendaient impénétrables, allusions vagues, digressions, interruptions, interpellations provocatrices, pièges en tout genre. Bref, tous les moyens qui étaient à ses yeux les seuls valables lorsqu'il s'agissait « d'échanger » dans la visée de faire émerger une ou des vérités.

C'est d'ailleurs ce qui rend particulièrement difficile la transcription de cette parole, d'un type si singulier, celle de Lacan, dont on sait que l'enseignement fut essentiellement oral. Et l'on sait à quel point celui qui si attèle, du moins officiellement, Jacques-Alain Miller, pour ne pas le nommer, s'y est embourbé, y passant la majeure partie de sa vie. C'est simplement qu'il est impossible de restituer par l'écriture les silences dont elle était truffée, non pas en vue de conduire vers un ineffable de type mystique, c'est-à-dire vers un au-delà de ce qui pourrait être énoncé avec des mots. Mais en vue de produire une suspension de la communication, qui seule donnait pour lui un accès à un autre type de rapport à la vérité.

Lacan, on l'a dit, redoutait par-dessus tout, davantage encore que d'être mal compris, d'être récupéré, en particulier lorsque son propos était transposé dans le langage propre au discours universitaire. Ce discours particulier qui réintroduit de la continuité, donc de la communication, de la fausse entente ou de la connivence bâtie sur de factices compromis, dans ce qui doit au contraire rester de l'ordre du discontinu, de la rupture et du choc, qui sont pour lui, répétons-le, les seules voies d'accès à une vérité ayant davantage un poids de réel.

Qu'est-ce qu'échanger peut bien vouloir dire pour la psychanalyse ?

Tout le monde sait qu'il s'agit dans une « cure » analytique de se laisser aller à tout dire, sans censure. C'est ce qu'on appelle depuis Freud « l'association libre ». Et on parle ainsi de cure par la parole. « Tout dire » ce n'est pas si simple que ce que l'on croit, tout dire, on n'y arrive jamais, les mots manquent. Mais l'association libre produit quelque chose de singulier. Par son biais, échanger avec le psychanalyste, ce n'est pas avoir une conversation avec lui, ce n'est pas la conversation avec l'ami, le confesseur, le confident. La parole, lors de

l'expérience analytique, est encadrée dans un dispositif, très précis et délimité. L'analyste ne répond pas à ce que l'analysant dit, il fait un usage plutôt oraculaire de la parole, pour que l'analysant entende ce qu'il dit sans le savoir, au-delà de ce qu'il pense vouloir dire. Il s'agit non pas d'un échange, il n'y a pas symétrie entre l'analyste, sa parole, et celle de l'analysant. L'analyste est là, disons, pour que l'analysant entende son énonciation par-delà son énoncé.

Il y a ainsi ce qu'on appelle, depuis Lacan, « le désir de l'analyste ». Ce désir particulier, c'est tout ce qui se trouve au-delà des ses propres énoncés, au-delà du sens de ce que l'on dit. Le désir de l'analyste concerne ainsi son *énonciation*. Alors de quel « dire » s'agit-il lors de l'expérience analytique, qu'est-ce qu'échanger veut dire pour la psychanalyse ? « Ce dire, nous dit Jacques-Alain Miller, n'est pas la parole qui, dans la psychanalyse, est d'ailleurs dévalorisée en même temps que mise en fonction. [...] Le dire dont il s'agit n'a rien à faire avec l'éloquence parce que le dire est dans ce contexte la parole *en tant qu'elle fonde un fait* – ce qui est une définition de Lacan. » C'est en quelque sorte dire que le bien dire n'est pas le beau dire. Le « bien dire », celui qu'il convient d'atteindre dans l'analyse, met l'accent sur l'*énonciation* de l'analyste et non sur son énoncé, c'est-à-dire davantage sur la forme de l'interprétation que sur son contenu. On ne produit pas en effet d'énonciation sans y mettre la touche de son désir. Et sans cette touche de désir pas d'échange véritable possible.

Ainsi, un patient arrive tous les lundis en séance. « Ce week-end je n'ai rien fait », dit-il. Les mois passent, le patient ne manque jamais de dire que le week-end il n'a « rien fait », du moins rien fait de ce qu'il aurait voulu faire. L'interprétation de l'analyste ne va pas jouer sur autre chose que sur l'énonciation. Il lui rétorque : « Vous n'avez donc rien fait ? ! », d'une manière telle que le sujet puisse comprendre son « Je n'ai rien fait » comme un désir de se disculper : « Ce n'est pas moi ! ». Grâce à cette interprétation, l'analyse prendra un tout autre tournant : le sujet s'aperçoit de la culpabilité sous-jacente qu'exprimait son « Je n'ai rien fait ». On peut aussi songer aux multiples façons que l'on a de dire « Bonjour ». Selon le ton que l'on emploie on peut faire passer plusieurs choses qui concernent son désir. On peut être chaleureux, montrer qu'on est content de voir la personne, mais on peut aussi rester plus froid et distant, énonçant un « Bonjour » qui marque la pure convenance. Pourquoi pas, d'ailleurs, un « Bonjour » lubrique, où le désir serait pour le coup à son paroxysme ? On voit au passage que l'énonciation, comme le désir, ne peuvent *s'écrire* comme tels. Ce sont des dimensions éminemment propres au registre oral.

Le psychanalyste n'est pas là uniquement pour déchiffrer, patiemment, les énoncés de son patient, lui en communiquant de temps à autre le sens. Il n'est pas dans l'échange au sens de la communication. S'il le fait, s'il reste sur le versant du signifié, de l'énoncé, nous n'avons qu'un aspect réducteur de l'expérience analytique. C'est pour cela qu'il est impossible de faire une analyse par écrit. L'analyste doit pouvoir manifester son désir, le « désir de l'analyste », et donner à entendre, par son *énonciation*, que ce dont il s'agit concerne quelque chose qui est par-delà la signification. Cette énonciation pourra se faire par « ce qui à l'occasion est moqué, à savoir les *minhh...*, les *oh !*, les *ah ?*, les *oui...* ». Ce qui compte, c'est que le sujet demeure indécis quant au sens de ce dont il s'agit. Le désir de l'analysant est laissé le plus ouvert possible. Il faut laisser le sujet « exactement indécis, indécis devant un affirmatif – rien d'autre qu'un vide ». Ce que le sujet doit comprendre, dans le déroulement de l'expérience analytique, c'est que par-delà le sens de ce qu'il énonce, il y a un mode de jouir pulsionnel, qui n'a pas de sens, et qui n'en signe pas moins sa *singularité*.

Du côté du psychanalyste donc, l'échange, au-delà de l'écoute, concerne le bien dire et ne va pas sans convocation de son désir. Mais qu'en est-il du côté de l'analysant ? « L'éthique de l'analysant est formulée, tant chez Freud que chez Lacan, par le *Wo Es war soll Ich werden* – là où c'était, doit advenir *je*. » L'analysant doit s'efforcer de faire advenir le sujet. Car l'inconscient n'est autre qu'un savoir sans sujet ; tout l'enjeu est donc de se réapproprier ce savoir, de repérer les répétitions qui tissent notre destin, afin de nous en déprendre. La pulsion acéphale nous enchaîne à une compulsion de répétition qui nous reste obscure. De ce savoir insu, il faut parvenir à se faire le sujet. L'analysant doit aussi faire en sorte que son mode de jouir puisse être comme tel isolé. Il a le devoir, en quelque sorte, de se subjectiviser. À la place du « ça » freudien, pulsionnel, il faut qu'un sujet advienne pour rompre la répétition morbide qui nous anime comme malgré nous. On doit trouver sa place au sein du langage qui nous détermine, nous assujettit. C'est là le seul impératif. Il doit se substituer à l'impératif du surmoi qui œuvre lui pour la jouissance, nous imposant de jouir à tout prix, bien souvent dans les affres. « L'impératif surmoïque, en tant qu'il formule *Jouis !*, organise [...] les symptômes. Rien à voir avec l'impératif de venir comme *je* là où c'était, là où *ça* parlait, là où *ça* jouissait. »

Alors si on prend désormais le versant, « écoute attentive », il va nous falloir parler de la fameuse attention flottante. J'ouvre donc là une petite parenthèse.

L'attention également flottante

Freud en mettant en circulation ce terme parlait d'attention *également* flottante. Il voulait dire par là que le psychanalyste, dans son « échange » avec son patient, lorsqu'il l'écoute, ne doit pas le faire comme cela se fait dans la vie courante. Il doit avoir une attention également flottante, ce qui ne veut rien dire d'autre qu'il doit écouter chaque chose comme pouvant signifier quelque chose de fondamental pour le sujet qui l'énonce. Il doit tenir compte des détails, de ce qui d'habitude paraît insignifiant.

L'attention flottante est l'une des règles de la cure analytique, elle s'oppose à l'idée d'une « attention dirigée ou focalisée » privilégiant par exemple l'écoute de la simple anamnèse, du récit sur les symptômes, et ainsi de suite. C'est aussi une des raisons qui fait que Freud et ses successeurs déconseillaient la prise de notes pendant la séance par exemple. Il s'agit donc pour le psychanalyste de ne pas porter son attention de manière volontaire sur l'un des aspects ou l'autre des associations de l'analysant. Cela pour garder une capacité libre de toute intention dirigée. Un détail peut ainsi être relevé et apparaître comme l'élément le plus déterminant du rêve, des associations ou d'un quelconque élément de la séance. Le modèle de l'association flottante a été théorisé par Freud à partir de sa méthode d'interprétation des rêves où il relevait que la règle d'interprétation était : « de négliger dans tous les cas la cohésion apparente du rêve comme suspecte et accorder aux éléments clairs et aux éléments obscurs la même attention ». Le but est ainsi de déceler sous le contenu manifeste (le discours rationnel, intellectualisé, « secondarisé » comme on dit) ce qui relève du discours latent sur lequel portent les interprétations énoncées. Plus tard Freud revient sur le sujet, en 1923, il écrit : « Le médecin analysant s'abandonne, dans un état d'attention uniformément flottante, à sa propre activité mentale inconsciente, évite le plus possible de réfléchir et d'élaborer des attentes conscientes, ne veut, de ce qu'il a entendu, rien fixer en particulier dans sa mémoire et capte de la sorte l'inconscient du patient avec son propre inconscient. »

Le psychanalyste anglais, Wilfred Bion, le disait par ailleurs, à sa manière, pensant lui que l'analyste devait fonctionner *sans mémoire et sans désir*, dans la mesure où ceux-ci dérangent le travail immédiat de la séance et les interprétations qui, pour être efficaces, ne doivent pas être trop « secondarisées ». Cela veut dire que contrairement à ce que pensent certains, comme Michel Onfray, pour ne pas le citer, l'attention flottante demande une écoute des plus attentives, très éprouvante pour le psychanalyste, qui doit par-delà le sens entendre les moindres inflexions de l'énonciation, la moindre dissonance, le moindre petit lapsus qui pourrait passer inaperçu dans le flot du discours du patient. Il ne s'agit donc pas de laisser son attention flotter en étant dans une sorte de demi-sommeil (voir de dormir pendant la séance, même si cela arrive à certains analystes et non sans raisons, bien précises, qui peuvent s'interpréter ; si l'analyste en est vraiment un, bien entendu).

La schize entre l'oreille et l'écoute

Changeons de sujet un peu abruptement. Faisons maintenant une légère rupture. C'est dans le visible et l'audible qu'on se « présente » ; c'est dans le langage qu'on se fait, *a priori*, comprendre. Mais lors d'un échange véritable ne s'agit-il pas plutôt d'entendre que de comprendre. Et même de parvenir à écouter non pas le sens de ce que tente de dire autrui, mais son affect même. Ne sont-ce pas les affects circulant entre deux individus ou entre un orateur et un auditoire qu'il s'agit de saisir ? C'est ce que Mehdi Belhaj Kacem nomme « la schize de l'oreille et de l'écoute ». Il s'agit dans cette visée d'arriver à une écoute globale, un échange que l'on pourrait dire véritable, où l'un sache que l'autre l'écoute réellement et réciproquement. Et l'on va voir qu'il n'y a pas de meilleur exemple que la situation amoureuse pour saisir ce dont il s'agit lorsqu'il s'agit d'échange comme écoute attentive.

Mehdi le dit ainsi : « L'écoute certes est d'abord oreille, ce sont des sons que l'on entend et non du sens. L'ouïe, qui est l'un de nos sens, *perçoit*, bien avant de comprendre ou de sentir quoi que ce soit. » Et on sent bien, en effet, si on s'interroge un peu, que c'est la perception du son qui est la plus proche de l'affect, en-deçà de toute signification, de tout sens. Nous y reviendrons, mais c'est pour cela que c'est tout de même la musique qui est l'art qui touche le plus directement à l'affect, qui nous affecte avec le moins de *médiations* possibles. Deleuze aurait pu dire que le son est le percept qui va quasi-directement droit à l'affect. Quasi-directement car on sait bien que la musique n'est pas sans véhiculer du sens, des représentations. Il s'agit en première approximation du moins de sons qui portent du sens, des mots. Mais c'est aussi probablement l'art qui est le plus éloigné du langage, peut-être même à l'extrême pourra-t-on dire qu'il ne s'agit, dans le son que véhicule la musique, plus du tout du langage mais de quelque chose qui est en deçà, réel, innommable et irréprésentable comme tel : de la pure pensée. Nous y reviendrons, tant ce point nous semble fondamental, du moins lorsqu'il s'agit de construire quelque chose autour de ce que peut être une écoute comme échange véritable.

Ce qu'il faut là retenir c'est que l'on peut être dans l'échange, dans l'interaction si l'on veut, sans en passer par le langage. L'affect n'est certes que rarement désarrimé, il est presque toujours accolé à une représentation, à un signifiant, à un mot ; pour le dire vite. Cela veut dire qu'il a un sens (même si l'angoisse fait exception, ayant un statut tout à fait différent, et qu'ainsi Lacan pouvait dire que c'était pour lui le seul affect qui ne trompait pas, justement

parce que celui-ci n'est pas arrimé à un sens, à une signification : disons qu'il est comme flottant, désarrimé).

Mehdi Belhaj Kacem formule alors les choses ainsi : « Non seulement l'affect est écouté, à travers l'œil du regard, l'oreille des sons, le toucher de la main ; mais dans le sens des mots, l'écran de l'interprétation, jusqu'au Cerveau. L'écoute, c'est cela qui va au cœur, c'est le fil d'Apelle qui coupe dans le vif des sens (les « cinq »), du sens (la parole), et de l'affect. Ni la vue, quoi qu'on croie, ni le toucher, quoique les paroles « touchent », ni le goût, ni l'odorat, ne traversent les trois. L'écoute est seule à passer à travers tout ça, à la fois, par sa coupe, fil très fin qui s'insinue partout, en quoi il peut faire le plus grand bien, et le plus grand mal. La parole et l'écoute sont l'orbe concave qui enveloppe tout ce qui peut se passer en amour, tout ce qui s'y produit est contenu, enveloppé par l'écoute ; celle-ci écoute l'affect, au plus noué de la syncope intime, qu'il retourne de la jouissance, ou de la souffrance traumatique ; elle écoute du sens, le sens des mots, qui sont remous de sons, et d'émotions, des émotions les plus enfouies. »

Où l'on voit où peut se retrouver le paroxysme d'une écoute véritable, d'un échange réel : dans l'amour, entre l'être aimé et aimant. Ici plus de semblants qui tiennent, le sens est comme désagrégé, il passe au second plan, et les mots les plus insignifiants peuvent toucher au plus intime sans même que l'on en comprenne le ressort. C'est qu'en amour il faut le plus grand tact, et l'on sait à quel point une phrase malheureuse, bien souvent sans que l'on sache même pourquoi, peut provoquer la pire des scènes de ménage.

C'est ainsi dans la relation amoureuse qu'il faut expérimenter que l'échange est une écoute véritable, par-delà toute communication, au-delà du simple niveau du sens, des mots proférés.

L'échange passe-t-il nécessairement par le langage : l'exemple de la musique selon François Nicolas.

Albert Einstein pouvait dire, nous rappelle François Nicolas, que : « les mots et le langage, écrits ou parlés, ne semblent pas jouer le moindre rôle dans le mécanisme de ma pensée. Les éléments de ma pensée sont de type visuel et parfois moteur. Les mots ou autres signes conventionnels n'ont à être cherchés avec peine qu'à un stade secondaire où le jeu d'associations en question est suffisamment établi et peut être reproduit à volonté. ». Nous voudrions partir de cette citation pour montrer que par-delà l'écoute de l'affect il peut s'agir, lors d'un échange véritable, de mettre encore autre chose en jeu. Ni sens, ni affects en tout cas.

François Nicolas, qui est compositeur, mathématicien et philosophe, suggère ainsi qu'il faut tracer une ligne de démarcation rigoureuse entre musique et langage. C'est dans son livre, à paraître chez Fayard, *Le monde-musique*, qu'il soutient que la musique constitue une pensée sans pour autant constituer un langage. « A ce titre, l'expression *langage musical* que les musiciens emploient sans trop y prendre garde n'a de véritable statut que métaphorique : pour le musicien, la musique lui apparaît « comme » *son* langage naturel », nous dit-il.

Tenir ainsi la pensée musicale à l'écart du langage s'inscrit dans une problématique plus vaste, qui récuse le « tournant langagier » de la pensée (engagé par le Cercle de Vienne et le

néo-positivisme logique) et soutient que toute pensée n'est pas nécessairement d'essence langagière, que toute pensée n'a pas le langage pour constituant.

« A bien y regarder, dit encore François Nicolas, la plupart des types de pensée n'ont pas le langage pour transcendantal : la mathématique, en particulier. » Il donne en exemple le grand mathématicien Jacques Hadamard, qui dit que : « les mots sont totalement absents de mon esprit quand je pense réellement. ». Déployer ainsi une conception non langagière de la pensée musicale participe de ce que l'auteur propose d'appeler « *un matérialisme de type nouveau* : une conception matérialiste de la musique comme pensée, conception qui, pour autant, ne s'enferme pas dans un matérialisme qu'on appellera *vulgaire* ou *primaire* : celui qui constitue le langage en noyau matérialiste des activités humaines et sociales : le langage comme simple moyen de communication. ».

Poursuivons la citation :

« Voir par exemple l'aplomb avec lequel Julia Kristeva nous inflige cette doxa contemporaine : 'Le langage est à la fois la seule façon d'être de la pensée, sa réalité et son accomplissement. On a trop souvent posé la question de savoir s'il existe un langage sans pensée et une pensée sans langage. Outre le fait que même le discours muet (la "pensée" muette) emprunte dans son labyrinthe le réseau du langage et ne peut se passer de lui, il semble de nos jours impossible, sans quitter le terrain du matérialisme, d'affirmer l'existence d'une pensée extralinguistique. [...] Qu'est-ce qu'une idée ? Existe-t-elle autrement que sous forme de langage ? Prétendre que oui équivaldrait à un idéalisme dont les racines métaphysiques sont trop visibles. [...] Le langage est la matière de la pensée.' Comme Alain Badiou l'a clarifié dans *Logiques des mondes*, ce matérialisme vulgaire du langage soutient que la matière n'est faite que de corps et de langages. D'où que ce matérialisme ait deux traits caractéristiques : il soutient que toute supposition qu'il puisse y avoir aussi des Idées relève de la métaphysique (entendue, là encore vulgairement, comme fourrier de l'idéalisme) et, ce faisant, que son adversaire est l'idéalisme. »

« A rebours, le matérialisme dont il est ici question soutient qu'*il n'y a, en musique, que des corps et des discours, si ce n'est qu'il y a des œuvres* ; ce matérialisme a ainsi pour adversaire frontal le matérialisme primaire du langage qui tente de dissoudre toute pensée dans la matière langagière (on sait la place que le juridique joue en cette affaire puisque toute vérité est alors réduite à la véridicité d'un jugement, ce qui se traduit en musique dans le fait que toute interprétation musicale devient comprise comme correspondance entre la justesse ou l'exactitude d'une exécution et une qualité affective d'expression individuelle). »

« Que cette conception matérialiste de ce que penser musicalement veut dire s'expose dans le langage [« l'intellectualité musicale » désigne pour François Nicolas cette part de la pensée musicienne qui s'expose discursivement dans la langue vernaculaire] n'empêche nullement qu'il s'agisse bien ici de tracer une ligne de démarcation entre pensées et langages : le point est simplement que cette ligne sera nécessairement tracée à *partir* du versant langagier de la pensée musicienne. [...] Au principe de la musique comme art, il y a un *penser* la musique, dont l'acteur véritable est l'œuvre, non le musicien : l'œuvre musicale pense la musique. »

Il y a ensuite « un *réfléchir* la musique », où *réfléchir* désigne une pensée de la pensée, une pensée réflexive donc. François Nicolas soutient alors « que l'acteur de cette réflexion musicale est toujours l'œuvre, et non pas le musicien : l'œuvre musicale est non seulement pensée de la musique mais également pensée de la pensée qu'elle est ; l'œuvre est simultanément pensée *et* réflexion musicales. ». Enfin, précise-t-il, il y a « un *verbaliser* (possible, non nécessaire) de cette pensée et de cette réflexion musicales, qui est l'affaire propre du musicien, entreprenant (pour ses besoins spécifiques de musicien) de dire la musique dans sa langue, de projeter pensée et réflexion musicales dans le langage. »

François Nicolas dit alors :

« On pourrait parler ici, par commodité de langage, de pensée *musicienne* mais il faudrait alors rester attentif au fait qu'entre pensée *musicale* et pensée *musicienne* ainsi thématiques, le mot « pensée » ne serait pas exactement en partage : il n'existe pas de pensée préalable qui surplomberait la distinction musicale/musicienne en sorte de l'engendrer par scission dialectique ; c'est l'existence d'une pensée musicale qui constitue la possibilité d'une pensée musicienne, et non l'inverse. »

« Dans son effort pour verbaliser la pensée musicale, le musicien pensif endure ce faisant une division spécifique : entre son « faire de la musique » (qui le constitue comme musicien) et son « dire la musique » (qui le constitue comme musicien *pensif*). Entre ce faire et ce dire, il y a écartèlement plutôt que complémentarité car le « dire » de l'intellectualité musicale à proprement parler ne consiste pas en une explicitation de comment faire de la musique. Dire comment faire de la musique, c'est la tâche du musicien qui enseigne la musique et qui transmet son art en usant aussi de sa langue vernaculaire. »

« Le musicien pensif, lui, s'attache à un tout autre dire : à dire la musique comme telle, dire la pensée musicale, dire l'écoute à l'œuvre. »

« Que l'intellectualité musicale vise la subjectivité musicienne n'induit nullement qu'elle ait cette subjectivité pour « objet » propre. Où l'on discerne un écart significatif d'avec le discours théologique qui vise une intelligence de la foi (donc du rapport du fidèle à son dieu) plutôt qu'à proprement parler une intelligence de Dieu. A contrario, le discours du musicien pensif vise une intelligence discursive de la musique elle-même plutôt qu'il ne s'attache à dire le rapport musicien à la musique. »

François Nicolas en conclut que « le musicien ne saurait vraiment écouter la musique qu'à mesure du fait que l'écoute musicale est déjà là, à l'œuvre. ». Et bien il nous semble qu'il en est de même dans l'échange comme dans l'écoute musicale : nous saurons que nous écoutons véritablement autrui qu'à mesure du fait que sa propre écoute soit déjà là, à l'œuvre.

Conclusion

J'espère être parvenu, à travers les ruptures que j'ai introduites, passant quelque peu du coq à l'âne, sans trop mettre de liens logiques entre les petits chapitres que j'ai écrit, à vous faire entendre ce que pouvait être, à mon sens, l'échange. Il s'agit d'une écoute attentive, et non pas de communication. Il ne s'agit pas de rester au niveau du sens, de la signification des mots, mais de considérer plutôt leurs effets. L'énonciation prime lorsqu'on est dans un échange véritable, ce qui peut se vérifier dans l'expérience amoureuse, ou même pourquoi pas dans une amitié véritable, où l'on se sent écouter car on est soi-même à l'écoute. Ces moments d'échanges sont rares, et donc d'autant plus précieux. Toute la question est alors de voir comment, en art, on peut parvenir à créer quelque chose qui fait entrer de plein pied dans un échange véritable entre l'œuvre et son destinataire.

Je vous remercie pour votre écoute et votre patience. Je suis désormais à votre disposition pour tenter d'écouter au plus près vos éventuelles questions.