L'interprétation et/ou l'herméneutique ?

Laetitia PETIT[1]

Je défends ici l'idée que l'interprétation, quelle qu'en soit sa définition et de quelque champ qu'elle surgisse, ne saurait se résumer à une herméneutique[2]. C'est bien tout le contraire.

> « Interpréter et s'imaginer comprendre, ce n'est pas du tout la même chose. C'est exactement le contraire. Je dirais même que c'est sur la base d'un certain refus de compréhension que nous poussons la porte de la compréhension analytique »[3].

Ma thèse est la suivante : l'interprétation ne consiste pas en une exécution qui révèlerait un sens latent de la partition, que l'auditeur devrait à son tour découvrir, mais en un acte d'invention dont le sens est exclu, pour laisser place à l'insensé des signes.
C'est pourquoi j'en passerai par l'interprétation en psychanalyse et les propositions de Lacan.

Quelques définitions préliminaires

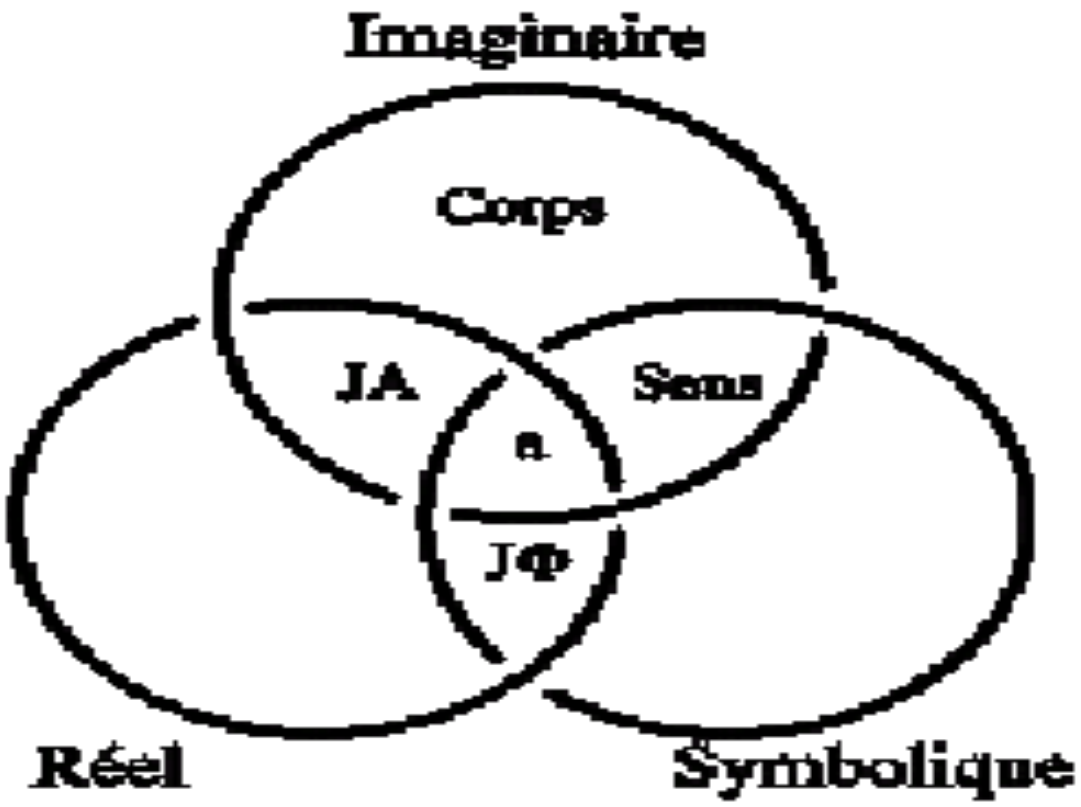
Lacan emprunte le nouage borroméen à la topologie (la théorie des nœuds). Les trois ronds du nouage (Réel, Symbolique et Imaginaire) en constituent la structure. Le réel, le symbolique et l'imaginaire sont pour Lacan les trois dimensions de l'expérience.

---

[1] Laetitia Petit, MCF-HDR. Laboratoire de psychologie clinique, psychopathologie clinique et psychanalyse (EA 3278) Aix-Marseille Univ. En délégation Aix-Marseille Université, CNRS PRISM, UMR 7061.
maria-laetitia.petit@univ-amu.fr

[2] Antonia Soulez qui était dans la salle et que je remercie pour son intervention me fit remarquer que le sens d'*herméneutiaue* au sens grec a été perdu par l'herméneutique allemande. Cette remarque me permet donc de préciser après-coup que cet exposé vise un retour au sens grec d'*herméneia* et d'*herméneute*.

[3] LACAN, 1953-1954, p. 87, 89, 24 février 1954. Lacan y insiste et l'on retrouve ce principe, notamment en 1969-1970, p. 16 : « […] l'interprétation en un sens contraire à l'interprétation analytique, qui fait bien sentir combien l'interprétation analytique est elle-même à rebours du sens commun du terme […] ».



Le Réel est à distinguer de la réalité – qu'elle soit entendue comme représentation du monde extérieur ou comme réalité psychique –, réalité imaginaire ordonnée par le symbolique. Le Réel est ce qui résiste, de l'ordre de l'impossible à dire et à imaginer, de l'ordre du traumatisme donc, mais aussi de la jouissance du corps, qui se produit dans le symptôme, que Lacan appelle « le mystère du corps parlant »[4]. Le symbolique est la dimension attachée à la fonction du langage et plus spécialement à celle du signifiant. L'imaginaire est la dimension qui procède de la constitution de l'image du corps. Il est aussi lié au sens dans le discours. Le sens, ou l'illusion de sens, se situe à l'intersection du Symbolique et de l'imaginaire.

C'est en tant que psychanalyste que je vais parler, pour tenter de dire, le plus simplement possible, ce que la question de l'interprétation dans le champ de la psychanalyse m'a apporté dans son extension au champ de la musique. Le plus simplement possible, car je ne veux pas entrer dans l'opposition connue de tous, toujours aussi vive, entre le courant structuraliste et le courant philosophique cartésien (toute puissance de la conscience). Je me contenterai donc

[4] LACAN, 1972-1973, p. 118.

de témoigner de ce que l'apport lacanien a modifié, voire bouleversé dans mon travail sur les œuvres musicales.

Et j'oserai alors l'hypothèse selon laquelle les conceptions de l'interprétation qui jalonnent l'histoire de la musique font écho aux différentes conceptions freudiennes, puis lacaniennes de l'interprétation psychanalytique… Cette hypothèse découlerait elle-même d'une hypothèse plus générale qui postulerait une similitude entre les formes musicales et l'évolution du concept de *représentation*.

Partant des œuvres, on pourrait ainsi isoler différentes *épistémès* selon les époques et y lire une histoire de la notion de représentation. En découleraient alors autant de propositions paradigmatiques (modèles) pour aborder la sémiologie, mais aussi et surtout l'herméneutique et enfin l'interprétation.

De quoi l'interprétation est-elle le nom ?

Si nous acceptons l'hypothèse freudienne de l'inconscient, nous travaillons avec une définition d'un sujet qui est *divisé*. Cette division résulte de notre entrée dans la langue, conditionnée à l'opération du refoulement originaire qui fait de nous des sujets banalement névrosés. Ainsi, parler de *division subjective* signifie que nous reconnaissons l'existence d'un *déterminisme psychique, inconscient*, que nous expérimentons par exemple grâce aux formations de l'inconscient : mots d'esprits, lapsus, actes manqués, rêves, symptômes, oublis[5], autant de manifestations qui se donnent à notre insu et « parlent » à contre-courant de la parole consciente et mondaine. Une tension pulsionnelle que nous appelons conflit psychique, signe de toute névrose ordinaire et banale, est alors mise au travail dans le but d'une moindre tension. L'activité de jeu remplit notamment cette fonction de mettre ces tensions pulsionnelles au travail et nous en avons une très belle illustration dans le mot d'esprit. J'appelle ici jeu toute activité qui naît au lieu de cette division. Autrement dit, c'est grâce à ce non-rapport entre ce qui se dit et ce qui s'entend que nous jouons. Il existe donc toute sortes de jeu, du jeu répétitif de l'enfant qui expérimente les lois de la gravitation avec sa cuillère qui tombe invariablement après qu'on lui ait ramassée, le jeu de société, en passant par le jeu artistique, les jeux du stade, jusqu'aux jeux sexuels… L'énergie libidinale combine les pulsions érotiques et les pulsions de mort, tandis que la désintrication pulsionnelle plonge

[5] FREUD, 1900 et 1901 ainsi que LACAN, 1957-1958.

le sujet dans un sentiment océanique ou dans le principe d'inertie, ce qui revient au même. L'activité de jeu trouve sa diversité et sa singularité dans cette intrication, plus ou moins équilibrée, et toujours changeante chez le névrosé. Ainsi, jouer pourrait se définir comme le paradigme de la vie. C'est d'ailleurs la vision de Nietzsche, que je partage[6].

J'en viens enfin à la notion d'interprétation en tant qu'elle est corrélée à celle de jeu puisque la diversité du jeu résulte de cette capacité à la division. L'interprétation est donc la conséquence de cette division et toute activité, qu'elle soit jouée, parlée, ou les deux, est interprétation. Ce n'est donc que de façon arbitraire et parfois artificielle, pour les besoins de la recherche, que nous établissons des niveaux d'activité, par exemple en musique, où l'on distingue, grâce à Jean Molino[7], les niveaux poïétique, esthésique ou neutre, différenciant ainsi ce qui relève de l'activité de composition, d'interprétation ou (tout ce qui renvoie au contenu immanent de la musique).

Les notions d'interprétation dans le champ de la psychanalyse

On peut donc montrer que les liens entre l'interprétation et l'herméneutique répondent à une conception de la représentation. La linguistique propose des modèles de compréhension du langage et l'on doit notamment retenir l'apport de Jakobson qui énonce *qu'un signifiant ne suppose en place de signifié qu'un autre signifiant*. Autrement dit, un signifiant renvoie à une chaine de signifiants… Tentons de montrer l'intérêt d'une telle approche structurale qui s'oppose à une conception pré-freudienne, chez Freud, où la représentation est l'effet du traumatisme. Dans cette première conception freudienne qui date de la *Neurotica*, c'est-à-dire toute la période où Freud commence sa pratique et tente de mettre à jour l'activité du fonctionnement psychique, il s'agissait de retrouver le récit d'un traumatisme. Les différentes critiques de la psychanalyse retiennent en général cette première conception, ce qui conduit notamment Paul Ricœur, à partir de la dialectique archéologie/téléologie, à caractériser l'interprétation psychanalytique par son intentionnalité épistémologique essentiellement archéologique, surtout à travers « l'archéologie du sujet », même si la perspective freudienne ne méconnaît pas selon lui la téléologie : « Si le freudisme, écrit-il, est une archéologie explicite et thématisée, il renvoie de soi, par la nature dialectique de ses concepts, à une

[6] On peut aussi se référer aux excellents ouvrages de CAILLOIS, 1967, p. 47-48, ainsi que celui de FINK, 1993.
[7] MOLINO, 1975. (Classification tripartite)

téléologie implicite et non thématisée »[8]. Et curieusement, cette idée de l'interprétation fait retour chez les post-freudiens avec la notion par exemple d'un originaire ou d'un archaïque… Or, Freud laissera tomber cette conception qui relève des techniques actives (hypnose, suggestion, etc.) pour suivre définitivement le fil de l'activité fantasmatique du sujet. Autrement dit, on trouve très vite chez Freud un geste radicalement opposé à cette visée archéologique qui serait incluse dans l'interprétation conçue comme *restauration d'un sens perdu ou oublié*. Nous déduisons de cette deuxième conception freudienne que l'analyse ne peut se réduire au *déchiffrage* d'un « texte » et si *L'interprétation des rêves* peut nous mettre sur la voie d'une technique de *déchiffrage* c'est bien le récit de rêve, ou plutôt, *les récits de rêves*, dans le transfert, qui prévalent sur le rébus et son déchiffrage, voire sa *traduction* d'une langue codée à une langue articulée.

Après la proposition freudienne de pulsion de mort (années 1920) qui permet un dépassement de la première topique en faveur d'une seconde topique, les arts, et en particulier la musique, semblent vouloir être au plus vif de cette activité de la pulsion de mort, au plus près du dépassement du sens. La pulsion érotique ne peut plus se penser autrement qu'à partir de son moteur dialectique qu'est la pulsion de mort, puisque la nouveauté du Freud des années 1915 est d'affirmer que la pulsion sadique, la pulsion d'agression, est primaire. C'est enfin après l'article sur « La négation » de 1925 qu'une nouvelle conception de l'interprétation détermine à la fois une nouvelle pratique, mais aussi un nouveau rapport au savoir : on ne formule jamais aussi bien la vérité que dite sous sa forme négative[9].

L'effet de vérité dans la cure n'est pas un effet de révélation, de dévoilement, d'une vérité déjà inscrite dont le siège serait l'inconscient nous dit François Perrier : « Elle [l'analyse] est aussi une extirpation de la fascination du Nirvana premier ou de l'ontologie de l'inconscient pour un autre devenir hétérogène au premier, qui est du côté de l'imprévu, de la surprise et du non su »[10]. Ceci revient à concevoir *l'inconscient comme la condition de la conscience* et non plus comme ce qui est rejeté du conscient mais doit être entendu. Cette dernière conception est cruciale et contribue à séparer définitivement tout rapport entre l'herméneutique et l'interprétation d'un point de vue psychanalytique.

---

[8] RICŒUR, 1965, p. 446 ; lire également RICŒUR, décembre 1996.
[9] À ce propos, voir l'ouvrage de RASSIAL, 2017.
[10] PERRIER, *1971/72*, p. 112.

La chute de l'herméneutique dans le champ de la musique : l'interprétation comme acte d'invention

L'on peut penser les crises et révolutions musicales du XX° siècle dans ce contexte de rejet de sens et surtout de significations, plus proche de la conception de l'interprétation comme acte, c'est-à-dire *comme invention qui n'est pas une traduction*. Ce n'est qu'à partir du moment où la musique ne signifie rien d'autre qu'elle-même (Stravinski) que l'herméneutique choit : l'espoir herméneutique, donner du sens, ne fait plus sens, en dehors de la seule urgence de figurer le Réel, celui qui dépasse le sens, l'au-delà de ce sens qui laisse place au vide, au blanc et au silence… En ce sens, la musique du XX° siècle serait comme une explicitation de ce qui demeurait implicite précédemment.
La véritable interprétation devient celle qui surgit à notre insu, malgré nous, surgissement donc et non retrouvailles… Surgissement d'un semblant, d'un sens-blanc dirait Lacan[11]. On comprend ainsi pourquoi la dimension de la répétition fait symptôme au début du XX° siècle.
L'interprétation s'enrichit d'une part de plus importante donnée à l'aléatoire, à la dimension de hasard, au silence, donc à l'improvisation en tant que cette dimension d'improvisation contient de promesse de jeu-*game*, c'est-à-dire un jeu qui s'assimile au pari, à la mise[12]. Toutes ces dimensions privilégient la définition de *l'interprétation comme acte*. Ainsi,

> « il existe un recouvrement total de l'interprétation par l'improvisation et inversement. La seule interprétation est une improvisation et il n'existe pas d'improvisation qui ne partirait pas d'une interprétation, toutes les deux consistant en un traitement du symbolique. Il convient alors d'affiner le rapport, la mesure ou le degré d'intrication entre les deux termes, l'interprète improvisant son interprétation ou l'improvisateur interprétant son improvisation »[13].

Cette acception de l'interprétation comme acte définit une nouvelle fonction de l'œuvre : grâce aux dimensions nouvelles de hasard, d'aléatoire et de silence, l'inventivité signe l'échec de la créativité (en tant que production subjective) et aussi l'échec de la sublimation[14]. Ne pourrait-on pas dire que l'improvisation suppose paradoxalement un effacement de la subjectivité triomphante ?

Si les dimensions de Symbolique et d'Imaginaire dominaient jusqu'au XX° siècle, ce sont

---

[11] Voir à ce propos l'HDR de Nicolas Guérin soutenue le 10 décembre 2016 à Aix-Marseille Université.
[12] RASSIAL, PETIT, et LENORMAND, 2014.
[13] PETIT, et RASSIAL, 2017, p. 134.
[14] RASSIAL, 2011.

désormais les dimensions de Symbolique et de Réel qui priment dans la musique contemporaine. Pourtant, on peut déjà assister à l'expérience d'attaque de la dimension symbolique (l'écriture tonale) dans certains chefs d'œuvre du répertoire classique… Car je le répète, si la musique du XX° siècle est une explicitation de l'interprétation comme acte, la musique qui précède le XX° siècle contient de fait la même dimension d'interprétation comme acte.

Nous sommes ainsi conduits à penser le génie de l'interprétation – que ce soit dans le champ de la musique ou de la psychanalyse – comme relevant de la performance de la part de l'interprète, là où d'autres interprétations relèveraient davantage d'une compétence de ce dernier. Ainsi, l'interprétation qualifiée de performance pourrait se définir comme un agir, au sens de Nietzsche :

> « Il n'existe aucun "être" derrière l'agir, le faire, le devenir ; l'"agent" est un ajout de l'imagination à l'agir, car l'agir est tout »[15]. Le philosophe souligne ici au moins plusieurs aspects implicites de l'agir comme « valeur », en tant qu'il obéit à l'impératif pulsionnel. Il rappelle que ce qui nous détermine n'est rien d'autre que la pulsion. Et la réalité est « ce jeu infini que joue l'interprétation elle-même »[16].

On peut alors parler d'une sorte « d'acquiescement » du sujet aux pulsions, au ça, qui favorise l'acte dans l'ici et le maintenant ; exemplaire et unique, car il ne peut être différé [17]. On rejoint ici ce que je propose d'appeler « position éthique » dans la confrontation d'interprétations exemplaires d'œuvres musicales : celle qui consiste à se désolidariser du « signifiant »[18] musical pour le subvertir et laisser la place à l'invention, à partir du corps (ou des pulsions dirait Nietzsche) puisqu'en réalité, c'est bien le corps qui est ici l'instrument. On pense ici à la collaboration Cage/Cunningham. N'est-ce pas de bonne guerre que ce signifiant soit ainsi délaissé pour un temps ? Car le signifiant est trompeur (y compris le signifiant musical) dans sa fonction d'habillage du Réel. Ainsi, en s'affranchissant du signifiant musical, qui n'advient jamais que comme effet de hasard, l'interprète accède à la musique du Réel, par le corps, à moins que la musique ne soit celle du Réel du corps. L'interprétation musicale résulte donc d'un double affranchissement, celui d'avec le signifiant langagier, et

---

[15] NIEZTSCHE, 1887, p. 870.
[16] WOTLING, p. 97. On aurait ici envie de demander à Nietzsche de quoi la pulsion est-elle interprétation? Uniquement des processus physiologiques qui agissent comme contraintes ?
[17] Nous reconnaissons ici la fonction de la hâte : LACAN, 1945, p. 210-211.
[18] Dans la mesure où la musique se donne par une écriture, qu'elle soit tonale ou pas, on peut imaginer que l'effet de répétition de sons, de notes ou de règles d'écriture produise du signifiant musical au point que l'on évoque spontanément l'idée de l'existence de « langages » musicaux, y compris chez les compositeurs qui seraient le plus rétifs à l'idée même de « langage » musical.

finalement, celui d'avec le signifiant musical, d'où son caractère de « pureté », dans une tension allant jusqu'à la dégradation du Symbolique poussée à son extrême, mais aussi une dégradation de l'image en tant qu'elle résulte du signifiant musical.

Illustration musicale : l'écoute du réel dans *La Grande Fugue* de Beethoven.

Cette dégradation de la dimension symbolique est ce que l'on entend par exemple dans certaines interprétations de *La Grande Fugue* de Beethoven[19] où, poussée à son extrême, l'écriture semble *dérailler* en laissant entendre ces moments de rupture ; on est alors sensible à cet effet de *saturation de l'écriture*, une *limite* semble avoir été atteinte, moment inédit d'un franchissement au-delà de l'écriture. Faillite du symbolique et donc fuite de la dimension imaginaire…

Je choisis ici non pas d'illustrer mon propos à partir de musiques contemporaines, mais plutôt de partir de cette œuvre du répertoire classique, *La Grande Fugue* de Beethoven, pensant gagner en pertinence pour développer l'idée d'interprétation comme acte, précisément à une époque où domine La Grande Forme musicale dans le système tonal. Qu'entend-on dans certaines interprétations de *La Grande Fugue* de Beethoven où, poussée à son extrême, l'écriture semble *dérailler* ?
Reprenons rapidement[20]…
Dès 1824, Beethoven compose l'opus 130 et *La Grande Fugue* est le sixième et dernier mouvement de ce *Quatuor à cordes*. Lors de sa création en 1826, soit un an avant la mort du compositeur, cette œuvre suscite une telle incompréhension et un tel rejet du public que Beethoven est contraint de la retirer de l'opus à la demande de son éditeur. Il compose alors un autre final pour ce quatuor, mais *La Grande Fugue*, conservée à l'identique, devient dès lors l'opus 133, et restera un mouvement isolé, avec un statut à part. On peut donner quelques éléments à l'origine du rejet par le public. J'ai déjà évoqué la saturation de la forme que Beethoven atteint dans cette fugue au point de faire « dérailler l'écriture », au point également de dérouter l'auditeur qui n'apprécie pas la nouveauté et se rebelle :

---

[19] Aussi bien dans les versions pour quatuor à cordes (par exemple du Quatuor Alban Berg, EMI) que dans les versions pour orchestre à cordes, celles notamment de Klemperer (EMI), de Karajan (DG), de Scherchen (Tahra).
[20] Le travail sur *La Grande Fugue* de Beethoven est un travail d'écriture en cours entre Uranie Michet, doctorante, et moi-même, qui fait suite au Colloque de Cerisy sur Spinoza en août 2016, *in* MICHET, PETIT, à paraître.

> « Le devenir discontinu de l'œuvre rend caduques toutes notions antérieures d'ordre dans le temps, contredit les tentatives d'anticipation de l'auditeur, l'oblige à se créer au fur et à mesure de nouvelles notions de temps et de formes »[21].

Boucourechliev ira jusqu'à parler de « monstre musical »[22]. À la fois structurée et en même temps parcourue de déchirures et de points de ruptures, la partition va d'ailleurs jusqu'à rendre visible cette « non-structure du réel »[23]. Or pour reprendre les mots de Lacan,

> « C'est tout de même extraordinaire que ça fasse cet effet ["faire une maladie"] quand on atteint un bout de réel. Mais c'est le signe même de ce qu'on a atteint le trognon. C'est de là qu'il faut partir »[24].

Atteindre le trognon, c'est-à-dire la limite du processus infini de répétition pour ouvrir enfin, grâce aux déchirures de l'écriture et dans l'écriture, au silence.
Si le sens se trouve au carrefour entre le symbolique et l'imaginaire, la mise hors circuit de l'élément imaginaire par la faillite du symbolique entraîne un désaveu du sens :

> « Verleugnung s'apparente à démenti, nous dit Lacan. Quelque part, je l'avais traduit par "désaveu" ; ça paraît une imprudence. Le démenti a, je crois, un rapport avec le réel. Il y a toute sorte de démentis qui viennent du réel »[25].

Ainsi, le réel « attaque » la règle, l'écriture. Le réel c'est ce qui ne se relie à rien selon Lacan[26], « le vrai réel implique l'absence de loi […] Le réel n'a pas d'ordre »[27] insiste-t-il. Ainsi, cette opération consiste en un désaveu de « l'ordre de la Loi » et tout se passe alors comme si *La Grande Fugue* venait « profaner »[28] l'ordre du symbolique. La *verticalité*[29] naît de ces discontinuités, crève le son pour atteindre le silence, signant ainsi l'*acte de profanation*. La réaction violente de rejet par les auditeurs lors de la création de l'opus 130 témoigne de ce vécu de « profanation » dans le dernier mouvement, devenu ensuite *La Grande Fugue*.

---

[21] BOUCOURECHLIEV, 1963, p. 98.
[22] *Ibid*., p.143.
[23] PETIT, RASSIAL, 2016, p.139.
[24] LACAN, 1975-1976, p.123.
[25] LACAN, 1975, p. 36-37.
[26] LACAN, 1975-1976, p.123.
[27] *Ibid*., p.137-138.
[28] Le terme de « profanation » est le choix d'Uranie Michet et vient en complément du terme de transgression.
[29] Sur cette notion, se référer à l'HDR de Laetitia Petit, Dispositifs et interprétations dans le champ de la musique et e la psychanalyse, 6 décembre 2017, soutenue à Aix-Marseille Université.

Mais le silence aussi connaît des limites. L'opération de désaveu du sens[30] n'est pas soutenue par l'ensemble des musiciens, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, et le sens qui était chassé réapparaît par de multiples procédés. On découvrira ainsi l'orchestration de *La Grande Fugue*, un siècle plus tard en 1920 par le chef néanmoins prestigieux Felix Weingartner, qui fait disparaître l'esprit de *La Grande Fugue* par le pouvoir restitué à la mélodie. Par ailleurs, l'écoute comparée de l'œuvre est très instructive, car on décèle très vite le parti pris de chaque interprète-chef d'orchestre. Ainsi, l'interprétation de *La Grande Fugue* par Karajan (rapportée plus haut en note avec la Philharmonie de Berlin) est éloignée de l'esprit du génie de Beethoven, celui des derniers quatuors, où plus que jamais, l'écriture atteint le réel de la mort, ainsi que l'avait remarqué Thomas Mann[31].

Conclusion

Il convient alors de bien comprendre ce qui, dans le champ de la musique, différencie le signifiant musical qui tenterait d'évoquer la mort du corps, de l'amour, ou l'impossible de l'amour, du signifiant musical qui serait *au service* de la mort. En effet, la conception que j'ai défendue ici n'est audible que si l'on admet les hypothèses freudiennes, lorsque dès 1915[32] la pulsion sadique, ou pulsion d'agression, est définie comme primaire. Dès lors, la pulsion érotique ne peut plus se penser sans son moteur dialectique qu'est la pulsion de mort. Le vivant est ainsi dans une tension continuelle entre la pulsion sexuelle et la tendance mortelle à son extinction. Ou bien le sujet est plongé dans une jouissance mélancolique et le désir se trouve anesthésié, ou bien liberté est donnée au sujet d'opérer un *dépassement* qui ouvre soit à la dimension du sublime dans la musique, soit à la dimension du Réel. La seule alternative est celle du jeu considéré comme acte : si le jeu naît du non rapport, alors tout sujet vivant joue. Comment et à quoi joue-t-il ? Il joue sur le fil des dimensions du sexe et de la mort. Et ce sont ces deux points qui organisent, qui désignent les opérateurs de ce qui nous agit dans le

---

[30] Le compositeur continue de défendre son œuvre : « Ça leur plaira bien un jour » affirme-il à l'un de ses fidèles, Gerhard Holz (*in* BOUCOURECHLIEV, 1963*,* p. 174). Pour satisfaire à la demande de son éditeur qui lui propose finalement de publier cette Fugue à part, en piano à quatre mains, une transcription de *La Grande Fugue* est demandée par Beethoven au pianiste A. Halm. Ce dernier quoique enthousiaste quant à la Fugue, n'a pas satisfait Beethoven qui refera entièrement le travail. C'est finalement son propre arrangement qui sera publié en 1827 (opus 134).

[31] S'étant grandement documenté sur la musique du compositeur à l'occasion de l'écriture de son *Docteur Faustus* (notamment auprès d'Adorno), Thomas Mann repère à quel point chez le dernier Beethoven « le subjectif et le conventionnel nouaient un nouveau rapport, un rapport déterminé par la mort » – au plus près d'une dimension de réel donc. *In* MANN, Thomas, 1995, p. 74.

[32] FREUD, (1915), 1968.

jeu, l'autre dimension étant la répétition qui est en fait une conséquence de l'impossible du sexe et de la mort (ça ne s'écrit pas).

Bibliographie :

BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

FINK, Eugen, *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

FREUD, Sigmund, (1901), Psychopathologie de la vie quotidienne, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2004.

FREUD, Sigmund, (1900), *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1987.

FREUD, Sigmund, (1915), « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, Paris, Folio essais, 1968.

LACAN, Jacques, (1945). « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, Le Séminaire (1953-1954), Livre I, *Les écrits techniques de Freud,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, Le Séminaire (1957-1958), Livre V, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

LACAN, Jacques, Le Séminaire (1969-1970), Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, (1972-73), *Encore*, Le séminaire XX, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques, « Conférences et entretiens dans les Universités nord-américaines », *Silicet,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LACAN, Jacques (1975-76). *Le Séminaire* (1975-1976), Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

MICHET, Uranie et PETIT Laetitia, *Le réel dans la grande Fugue ou le monstre sublime de Beethoven*, à paraître.

NIEZTSCHE, Friedrich, (1887). *Pour une généalogie de la morale*. *Pamphlet*, Paris, Flammarion, 2000, 1, §13.

PERRIER, François, *Les corps malades du signifiant. Le corporel et l'analytique. Séminaire 1971/72*.

PETIT, Laetitia et RASSIAL, Jean-Jacques, « On ne s'improvise pas improvisateur », *Cliniques*

méditerranéennes, 2016, n° 93, p. 131-143.
MANN, Thomas, *Le docteur Faustus*, Paris, Poche, 1995.
MOLINO, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, janvier 1975, n° 17.
RASSIAL, Jean-Jacques, PETIT, Laetitia et LENORMAND, Marie, « Playing and gaming dans le psychodrame psychanalytique individuel », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2012, p. 179-186.
RASSIAL, Jean-Jacques, *La (dé)négation – Sigmund Freud,* Paris, In Press, 2017.
RASSIAL, Jean-Jacques, « Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan », *Insistance,* avril 2011, n° 5, p. 35-42.
RICŒUR, Paul, *De l'Interprétation*. *Essai sur Freud,* Paris, Éditions du Seuil, 1965.
RICŒUR, Paul, « Arts, langage et herméneutique esthétique », *Prétentaine*, n ° 6 (« Esthétiques »), décembre 1996.
WOTLING, Patrick, « Le sens de la notion de pulsion chez Nietzsche. " Une facilité que l'on se donne ?" »*, La pulsion*, (sous la direction de Jean-Christophe Goddard), Paris, J. Vrin, 2006, p. 73-112.

Résumé :

Je défends ici l'idée que l'interprétation, quelle qu'en soit sa définition et de quelque champ qu'elle surgisse, ne saurait se résumer à une herméneutique. On peut montrer que les liens entre interprétation et l'herméneutique épousent fidèlement l'histoire de la musique et du langage, ou plutôt de la musique conçue comme langage, et ce indépendamment d'un acquiescement ou non à ce modèle de « langage musical ». Ainsi, les liens entre l'interprétation et l'herméneutique répondent à une conception de la représentation.
Ma thèse est la suivante : l'interprétation ne consiste pas en une exécution qui révèlerait un sens latent de la partition, que l'auditeur devrait à son tour découvrir, mais en un acte d'invention dont le sens est exclu, pour laisser place à l'insensé des signes.