

LA MUSIQUE ET LA VOIX

APRÈS LES JOURNÉES D'ÉTUDE DE L'ASSOCIATION FREUDIENNE

Jean-Philippe BRUN

« La musique et la voix » était le thème des Journées d'étude de l'Association Freudienne (avec la participation d'Atlante) qui se sont tenues le 16 et le 17 avril 1988 au Château Meyney dans le Médoc.

Une des façons ordinaires d'aborder l'explication du phénomène musical est de le considérer comme un langage. Dans cette conception, le musicien dispose d'un système de signes qu'il peut combiner en ensembles signifiants dont l'intelligibilité se transmet à l'oreille de l'auditeur par le biais de l'exécution musicale ; les émotions suscitées par ce que l'on entend, constituent le signifié.

Cette analogie est à courte vue : la musique n'est pas à considérer du côté du langage mais de celui de l'objet dans l'élaboration qu'en a fait Jacques Lacan et dans l'acception algébrique duquel il se voit désigné par la voyelle a.

C'est dans cette perspective qu'il convient de se situer pour appréhender le sens de la symbolique contenue dans la musique de Bach, et plus particulièrement dans la numérologie qui s'y trouve. Sur ce point, J.J. Duparcq a montré comment la structure du système tonal et les lois de son fonctionnement d'une part (importance du chiffre 7 et de ses multiples), la signature du compositeur associée au nom de Dieu qui s'y trouve incluse d'autre part (par exemple les initiales « J.S.B. » sont, dans ce système les équivalents numériques des initiales de la formule « Soli Deo Gloria »), sont représentés de façon énigmatique dans l'œuvre entière de Bach. Ces corrélations s'appuient sur des similitudes fortuites entre la transcription numérique du nom de Bach, de formules à la gloire de Dieu etc. et celle d'éléments qui définissent le système tonal, Bach a exploité de façon systématique certaines de ces similitudes, au point qu'elles semblent réunir trois termes : le nom de Dieu (ou celui de Jésus Christ), la musique, et la signature du compositeur, sous un même signifiant, comme l'a montré J.J. Duparcq, le canon BWV 1078 ou « super fa-mi » est particulièrement exemplaire sur ce point.

Ce texte dans le texte n'apparaît pas au prix d'un changement de « gestalt » comme on voyait autrefois, dans certaines images pour enfants, apparaître le facteur, la tête à l'envers, dans un arbre ; il n'est pas non plus une simple équivalence, ou une sorte de commentaire annexe que Bach se serait amusé à inclure dans son œuvre ; il est bien, comme écrit à l'encre invisible, le signe qui en explicite la dimension nouménale.

Belle illustration soulignée par C. Dorgeuille, de la problématique de l'objet dans le caractère d'absoluité que confère à celui-ci la théorie lacanienne du désir et de l'identification à cet objet. Illustration aussi de ce que la musique, en l'occurrence celle de J.S. Bach, est et n'est pas, dans le même temps, tout entière, ce que nous en entendons.

La voix, cette autre modalité de l'activité humaine, était l'objet de la deuxième de ces journées. Elle en était l'objet, c'est le cas de le dire, puisque c'est à ce titre que Jacques Lacan lui a fait une place dans la théorie psychanalytique des pulsions.

C. Dorgeuille a proposé un détour par l'analyse du geste respiratoire dans le chant, avec les implications anatomo-physiologiques qu'il suppose, pour introduire à la distinction du réel et de l'imaginaire dans la représentation que nous avons de notre corps.

Le geste respiratoire dans le chant peut être défini négativement sous les aspects suivants :

- il n'est pas naturel (il est lié à un travail, à un apprentissage).
- il est paradoxal dans son fonctionnement (il met en jeu de façon surprenante les masses musculaires concernées).

- il n'est pas maîtrisable dans ses déterminants (il est autre chose qu'un montage réflexe). À considérer plus particulièrement ce dernier aspect, on peut se demander si le geste respiratoire peut se transmettre par l'enseignement. Au vrai, l'enseignement du chant fonctionne, entre le maître et l'élève, comme un leurre puisque, mises à part quelques recommandations posturales de simple bon sens, le premier ne peut expliquer la façon dont il a abouti à son geste respiratoire et le second, à supposer qu'il reçoive quelque explication, ne peut la mettre en pratique stricto sensu, aussi impuissant que le maître à pénétrer l'opacité radicale du corps autrement que sur le registre de l'imaginaire. Or, l'existence de ce hiatus par lequel ce qui nous est le plus familier dans sa présence sensible, notre corps, nous est absolument inaccessible, fonde précisément la nécessité pour le chanteur du recours au professeur. Car celui qui chante ne s'entend pas. Ce n'est pas que sa voix lui soit trop familière mais c'est que, dans sa fonction imaginaire, elle est insaisissable, elle vient d'ailleurs.

Une autre oreille et une autre voix, celles de son -maître, permettent à l'élève, dans un travail qui est parfois celui d'une vie entière, de maintenir un geste respiratoire approprié, c'est-à-dire favorisant une intensité vocale optimale. Le professeur est ici le tiers, médiateur et support de la voix, du désir, instance de la mesure.

Délivrer des préceptes, des trucs, ne serait donc pas à entendre au sens dérivé dans un véritable enseignement du chant qui ne se prendrait pas au leurre de la référence au corps réel.

La variété des éléments entrant dans la construction du chant et de la musique en général se révèle en partie, comme l'a exposé A. Laporte au cours de la première journée, dans les amusies. Dans ces états pathologiques organiques, s'offre, d'une certaine façon, une décomposition du phénomène musical. Mais, ainsi que l'a fait remarquer C. Dorgeuille, l'étude des amusies voit son intérêt limité par les difficultés d'application de la méthode anatomo-clinique à la pathologie corticale.

Il paraît vain d'attendre de la neurophysiologie des amusies une analyse possible de la complexité du phénomène musical. En revanche, en ce qui concerne le phénomène vocal, l'approche clinique des dysphasies permet d'illustrer la fonction de la voix dans son lien au corps (exposé de J. Berges). Ce lien présente un double aspect. Il est instrumental dans la phonation, à travers le souffle et l'articulation. Il est aussi érogène dans la dimension pulsionnelle et signifiante par laquelle dans le corps les objets de la jouissance sont, selon l'expression de Lacan, isolés du métabolisme de leur fonction. Le premier aspect définit le champ des dysphasies de l'enfant, où le processus d'intégration de la phonétique se trouve en question. Le deuxième aspect définit la voix comme objet partiel (« partial » dit aussi Lacan) attaché au corps par un de ses orifices, séparable de lui comme le sont le sein et les fèces, lieu de la pulsion invocante, objet à référer au corps de l'imaginaire qui en est le véritable porte-voix.

L'analyse de certaines difficultés de lecture chez l'enfant peut ainsi se faire à partir du rapport de la parole et du regard dans leur position respective d'objet a.

Ces difficultés évoquées par J. Berges renvoient à la distinction entre les représentations de chose et les représentations de mot, dont l'origine se trouve dans les recherches de Freud sur l'aphasie.

Enfin, certains retards de langage dans lesquels l'enfant a une véritable phobie de sa propre émission vocale, -peuvent être reliés, d'une part, au statut de la voix comme objet séparable du corps et, d'autre part, à sa fonction de vecteur de la lettre.

M. Czermak a décrit ensuite dans sa communication comment voix et parole peuvent, en quelque sorte, se dissocier dans certains phénomènes psychotiques. C'est ainsi que le phénomène de la voix hallucinatoire fait apparaître, si l'on peut dire, une « voix pure », voix sans -parole, qui possède à tel point le sujet que celui-ci ne peut rien en dire autrement que dans l'après coup puisque, sur le moment, il est devenu cette voix même. Si l'émergence de cette « voix pure » correspond bien à ce qui constitue à l'ordinaire l'horizon de la voix et son caractère

d'objet a, voilà le sujet halluciné réduit à être sans voix, expulsé du symbolique, aspiré dans cet horizon, confondu avec lui. Du même coup se trouve annihilé ce qui, jusque-là, lui donnait sa qualité de sujet discontinu dans le réel.

À cette « voix pure » M. Czermak oppose les « paroles sans voix » qui se manifestent dans des situations d'automatisme mental, phrases porteuses de leur passage à l'acte correspondant. Dans ces phénomènes psychotiques, la dissociation de la parole et de la voix déplace la barre qui fait la frontière entre le signifiant et le signifié, la division se faisant alors entre l'objet a et le langage lui-même, au prix de la perte de la fonction symbolique et de la disparition du sujet.

Concluant ces journées, C. Dorgeuille a souligné la convergence de réflexion des divers intervenants. L'articulation de la musique et de la voix dans le champ de la psychanalyse fait apparaître dans le hiatus, la coupure, qui constituent le corps du côté de l'imaginaire, la place de l'objet a. à cette place peut émerger sous diverses formes quelque chose qui aura valeur de voix, et qui se révèle, du normal au pathologique, jusque dans les égarements hallucinatoires.