REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Renata Mattos-Avril,
" De la voix qui crée l'écriture entre plis et spirales : la musique et le Baroque ",
Oxymoron, 5, ,
mis en ligne le 06 décembre 2015.
URL : http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3701

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepinière

OXYMORON

Actualités
Psychanalytiques
Brésiliennes



ISSN : 2107-691X Numéro 05 - Décembre 2015

De la voix qui crée l'écriture entre plis et spirales : la musique et le Baroque

Renata Mattos-Avril

Psychanalyste, Docteur en Recherche et Clinique en Psychanalyse de l'UERJ (Brésil), post-docteur de l'Université Nice Sophia Antipolis.

Résumé

Un reste musiquant de voix – de la voix maternelle, de la voix de l'Autre –invoque la constitution du sujet comme une réponse jamais complète ou univoque. La voix crée la voix, par la perte, par l'écriture, entre plis et spirales, comme dans le Baroque. Le savoir-faire avec la voix mise en place par la musique baroque donne des pistes au psychanalyste sur comment réel, symbolique et imaginaire peuvent s'entrelacer et résonner chez le sujet. Il est alors possible de proposer une éthique du sujet sous la tonique de musiquer la vie.

Mots clefs

Voix ; Musique ; Baroque ; Écriture.

Abstract

A musical rest of voice – the maternal voice, the voice of the Other – that invocates the constitution of the subject as an answer never complete or univocal. The voice creates the voice, by the lost, by the writing, between folds and spirals, as in the Baroque. The savoir-faire with the voice, to which we can listen in the baroque music, gives indications to the psychoanalyst of how real, symbolic and imaginary can interlace each other and resound in the subject. It is possible thus to propose an ethic of the subject based on the direction to music life.

Keywords

Voice ; Music ; Baroque ; Writing.

De la voix qui crée l'écriture entre plis et spirales : la musique et le Baroque

Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie. Il faudrait une fois – je ne sais pas si j'aurai jamais le temps – parler de la musique, dans les marges. Je parle seulement pour l'heure de ce qui se voit dans toutes les églises d'Europe, tout ce qui s'accroche aux murs, tout ce qui croule, tout ce qui délice, tout ce qui délire. Ce que j'ai appelé tout à l'heure l'obscénité – mais exaltée.
Jacques Lacan

La musique peut m'apprendre qu'elle entend en moi un incognito inouï et que, en l'entendant, elle le fait résonner et exister.
Alain Didier-Weill

Tout ce qui crée, tout ce qui procrée fait entendre l'origine.
Une bonne interprétation musicale donne l'impression d'un texte originaire.
D'un signifiant qui précède le langage.
Son astre imminent.
Pascal Quignard

De la rencontre de différentes voix s'adressant et se répondant potentiellement à l'infini, l'opéra surgit au début du XVIIe siècle en donnant corps musical au style baroque. Une nouvelle manière de représenter l'Homme, en rupture avec la pensée classique de la Renaissance, est engendrée et exprimée par le dispositif qui cherche à faire entendre par la voix – humaine ou des instruments musicaux – un au-delà des significations et des images partagées ou attendues. La représentation en elle-même est mise en échec par les tensions crées par la musique, ce qui produit une recréation de son langage et de son écriture. L'inouï et l'énigme transmis par la musique baroque mettent aussi en évidence une manière de jouir de la musique qui déborde les limites du simple plaisir ou de l'amusement. L'auditeur est convoqué à ouïr et à jouir à partir du point même où il peut se faire entendre comme sujet.

Avec la psychanalyse lacanienne, on pourrait dire que ce point est celui d'où la voix du sujet en sa singularité radicale peut être émise et, en retour et sans symétrie, écoutée. Le Baroque et les déploiements de la voix musicale peuvent indiquer à la psychanalyse une voie de penser autrement la voix immatérielle qui fait émerger un sujet ainsi que les résonances entre les registres en cause dans ce processus, c'est-à-dire, le réel, le symbolique et l'imaginaire. Est-ce que le trait baroque ne montrerait pas une tonique plus réelle de l'imaginaire qui exigerait une nouvelle harmonie possible pour le symbolique ou plutôt une nouvelle position du sujet dans l'acte de faire avec ces trois hétérogénéités toujours en tension ? Ne serait-il pas possible pour le sujet de se servir de cette tension pour composer une réponse à la voix énigmatique de l'Autre qui soit plus harmonieuse avec son désir ? Le Baroque nous montre que l'harmonie n'est pas sans tension, qu'elle est au contraire créée à partir de la résolution de dissonances et de différentes voix. La façon dont la musique baroque travaille la dynamique entre les éléments constitutifs du langage musical ainsi que la temporalité et la représentation peut nous faire avancer en tant qu'analystes. Comment pouvons-nous écouter le savoir-faire avec la voix que le Baroque met en œuvre pour faire basculer le savoir théorique de la psychanalyse en nous permettant d'écouter le sujet en analyse d'une manière inédite et à partir de sa propre vérité ? C'est notre défi et direction.

La voix, le sujet… La psychanalyse à l'écoute du Baroque

Il y a un peu plus de cinquante ans, Lacan faisait le pas définitif pour une écoute de la dimension immatérielle et musicale présente dans

la constitution du sujet : il s'agit de l'invention conceptuelle de l'objet a, ainsi née au cours du séminaire L'angoisse, de 1962-1963, et plus spécifiquement de l'objet voix. L'approche lacanienne à l'égard de cet objet privilégie à ce moment un instrument sonore-musical de la culture judaïque, le schofar, dans son utilisation rituelle de rénovation des liens entre l'homme et Dieu. Joué trois fois le jour du Pardon juif – le Yom Kippour –, cet instrument produit un son qui ressemble à un rugissement grave et résonnant. La voix de Jahvé, dieu le père originaire. Une voix qui, sans mot, rend possible l'avènement de l'homme. Une voix qui invoque le surgissement de l'homme et qui instaure le mouvement de l'adresse et d'une réponse passible d'être donnée à partir d'une position singulière. Le schofar comme métaphore, ou même allégorie, de la voix et de la pulsion invocante.

Il ne s'agit pas encore proprement du champ de la musique mais de celui du sonore qui s'inscrit comme possibilité d'engendrer la parole et l'au-delà – ou l'en deçà – de la parole, incluant la possibilité que le musical puisse devenir, pourquoi pas ? , musiqué. La musique, de ses expressions les plus simples aux plus travaillées nourries par un savoir musical, se présente comme un mode, faisant abstraction de la parole, de toucher et évoquer un point original du langage qui insiste et qui a encore des effets sur le sujet. Un reste musiquant, une origine sans mot qui peut précipiter mot et musique. Une antériorité logique de la dimension d'invocation transmise par la voix en relation au langage articulé, à la parole, au signifiant.

C'est avec une telle démarche, une telle écoute de la voix, que la musique peut gagner un terrain fertile et jusqu'alors peu exploré dans le dialogue avec la psychanalyse. Ou mieux, la psychanalyse, lacanienne en particulier, peut s'ouvrir et se mettre à l'écoute de ce que la musique transmet par ses jeux entre son et silence, résonance et rythme, geste et mouvement, consonance et dissonance, et même consonnes et voyelles, qui s'expriment – voire sans parole, comme dans la musique instrumentale – dans la continuité ou coupure du sonore.

Lacan, dix ans plus tard, dans le Séminaire Encore, a fait un autre pas fondamental pour l'instauration et le soutien d'un lien entre psychanalyse et musique, indiquant la nécessité de parler de cet art à partir d'une perspective analytique, comme nous pouvons le lire dans la première épigraphe de cet article. Cela certainement pour faire avancer la psychanalyse dans ce qu'elle peut entendre ou dire de la voix – que ce soit dans la constitution du sujet, dans les déploiements qu'elle exigera à chacun de nous ou dans sa manœuvre clinique par l'acte analytique que Lacan rapprochera de l'acte poétique dans les années 70.

Il faut parler de la musique, nous dit Lacan. Et pourquoi faire une telle proposition justement quand il analyse une période que nous connaissons aujourd'hui comme le Baroque ? Cela ne me paraît pas être le fruit du simple hasard… C'est à ce moment historique que la musique s'est imposée comme langage artistique autonome – qui n'est plus rattaché aux mathématiques ou à l'architecture, comme jusqu'à la Renaissance. L'expression poétique et de création, même en présence de mots, devient essentiellement fondée sur le langage et la pensée musicale, et acquiert un raffinement notable, une rigueur, une précision jusqu'alors inconnue. De plus, c'est à partir du Baroque, au dix-septième siècle, que la conception de la musique cherche exactement l'expression des affects, des passions, et cela au travers de la représentation et du figuralisme, des figures du discours, s'approchant de la parole et de la rhétorique pour se servir d'elles.

C'est le Baroque, encore, qui inaugure le genre de l'opéra – en 1600 avec Eurydice de Jacopo Peri et en 1607 avec Orfée de Claudio Monteverdi –, mettant en scène une dimension de théâtralité et de dramatisation narrative. Ou plus clairement d'une logique dans laquelle adresse et réponse sont mises en jeu. Parmi les diverses inventions de la musique baroque, je considérerai celle-ci comme un point privilégié pour penser, en ce moment, la dimension de la voix qui invoque. L'opéra surgit à partir d'une série de ruptures avec la musique vocale, plus spécifiquement le madrigal, et avec le système musical

polyphonique, que le musicologue et écrivain français Philippe Beaussant (2006, p. 45) appelle « une architecture du son ». Dans la polyphonie, d'innombrables voix – instrumentales et/ou vocales – peuvent se superposer et se développer parallèlement dans l'espace temporel sans dialoguer proprement. Chaque voix possède une ligne mélodique propre, indépendante. Et de leur superposition résulte une harmonie régulière, linéaire et horizontale, visant une perfection formelle, une beauté constante et durable.

La musique baroque se fonde sur une nouvelle logique. Elle instaure des relations verticales entre les différentes voix, un dialogue – explicite ou dérobé – qui peut devenir vraiment complexe. Il ne s'agit pas d'une voix qui en appellerait intentionnellement une autre pour en obtenir une réponse. Même si cela peut apparaître dans diverses compositions, ce qui se présente est l'ouverture et la possibilité d'une nouvelle harmonie à partir des voix qui s'écoulent et s'entrelacent dans un même temps, en y incluant le dissonant.

En abordant ici la musique et la transition de la Renaissance au Baroque, nous parlons également de la rupture et de l'instauration de conceptions distinctes de l'Homme et de sa relation au monde, qui s'expriment dans les arts. Si la musique se met à inclure ce qui détonne, c'est qu'elle a connu une rupture avec l'idée de complémentarité et de ressemblance entre l'image de l'Homme et de quelque chose de plus élevé que lui, comme par exemple le ciel dans sa conception scientifique ou divine. Une rupture avec la corrélation entre notes et nombres, entre sons et étoiles, planètes, constellations… L'"harmonie des sphères" pythagoricienne et postérieurement platonicienne – qui proposait une musique linéaire et parfaite, consonante, à partir des trajectoires des planètes transcrites en intervalles sonores, dans une équivalence et une similitude exacte entre ciel et Terre, entre le cosmos et la raison humaine – tombe à terre. Il n'y a plus de relation stable et mesurable entre l'Homme et l'univers ; ce qui se présente est l'incommensurable, ce qui échappe à la compréhension, l'excessif, l'infini.

Quant au passage d'une pensée renaissante à une pensée baroque, j'ai recours au musicologue allemand Heinrich Wölfflin :

> *La Renaissance est l'art de la beauté paisible. Elle nous offre cette beauté libératrice que nous ressentons comme un bien-être général et un accroissement régulier de notre force vitale. Dans ses créations parfaites on ne trouve aucune pesanteur ni aucune gêne, aucune inquiétude ni aucune agitation. (…) Le baroque se propose d'opérer autrement. Il fait appel à la puissance de l'émotion pour empoigner et subjuguer directement. Ce qu'il apporte n'est pas animation régulière, mais émoi, extase, ivresse. (…) Le baroque exerce momentanément une forte action sur nous, mais nous abandonne bientôt en nous laissant une sorte de nausée. Il n'évoque pas la plénitude de l'être, mais l'insatisfaction et l'instabilité. On se sent non pas délivré, mais entraîné à l'intérieur de la tension d'un état passionné (WÖLFFLIN, 1989, p. 81-82).*

La logique baroque est donc orientée non plus par la complémentarité qui apaise, mais par la rupture qui fissure, par l'irrégularité, par ce qui dépasse, par la dissonance, par ce qui émeut. Plus qu'une période artistique et historique, le Baroque se présente comme un style, comme une « catégorie esthétique » (TEYSSEDRE, 1989, p. 13). Ce qu'Eugenio d'Ors (apud BELTRANDO-PATIER, 1998, p. 386) définit comme un "style de culture", mettant en évidence que le Baroque se trouve « en tout lieu où sont réunies en un seul geste des intentions contradictoires ». Et ce qu'il présente est d'une telle radicalité face à la conception du monde qui le précède que l'art ainsi créé, dans un premier temps, choque les oreilles et les yeux de ses contemporains. Dans l'histoire de la musique, un tel effet est vécu de nouveau avec la révolution du post-tonalisme d'Arnold Schönberg qui a rompu avec les règles et la logique du langage musical tonal qui justement commence à être formalisé et écrit à partir du Baroque.

L’objet voix et le Baroque : plis et spirales

Tout comme la signification du terme « baroque », l’allusion lacanienne à la musique, la mettant en relation avec ce mouvement artistique, me paraît une véritable « perle irrégulière ». Parler de la musique, dans les marges… Dans quelles marges ? Dans celles du propre langage, dans les marges de l’articulation imbriquée entre réel, symbolique et imaginaire, dans les marges de la jouissance, dans les marges de ce que la musique contourne : l’objet voix, exalté presque de manière obscène dans le Baroque. Cette invitation que Lacan (1972-1973/1985) nous lance en 1972 n’est pas vaine. Au contraire, il s’agit surtout d’une invocation et même d’une convocation : écouter ce qui du corps parlant, du sujet de l’inconscient, chante et musique, mettant en évidence la dimension invocante de désir et de jouissance, d’extase presque, et même d’enthousiasme éthique, éveillé par les rencontres du sujet avec le réel poétisé par l’art du son.

Le sujet parlant se fonde à partir de la rencontre d’hétérogénéités : le réel du corps, le symbolique du langage et l’imaginaire dans sa consistance toujours faible et en reconstruction permanente, continuelle. Lors d’une première rencontre entre l’excessif du réel et la précarité équivoque du symbolique – étant donné le trou structurel entre les deux, simultanément cause et effet de cette rencontre –, il existe une perte fondamentale dans le vivant qui le met dans un état radical de désaide (Hilflösigkeit). C’est seulement avec l’attention d’un autre, son prochain (Nebenmensch), qu’il pourra contourner l’impossibilité de mettre en équation les exigences entre ce qui l’afflige et ce qu’il peut intégrer visant une satisfaction momentanée. L’imaginaire aura là une fonction primordiale ; également troué surgissant dans et de la précipitation de la résonance entre réel et symbolique, il donnera quelque consistance à ce qui peut, à chaque fois – et même de forme plus ou moins prolongée –, devenir une résolution qui articulera simultanément les trois registres et leurs réverbérations constitutives. Une résolution telle que la pensée musicale la conçoit, comme une voie pour créer une résolution à partir d’une tension.

Dire « oui » à cette invocation proposée par Lacan, c’est donc également dire « oui » à l’acte d’écouter et travailler l’énigme que la musique baroque émet vers le savoir-y-faire spécifique avec l’objet voix qu’elle transmet, invoquant et rénovant le point d’où le sujet de l’inconscient peut émerger. Cette évocation musicale concernant la voix peut agir sur l’auditeur qui jouit de la musique à la limite et dans les marges du langage comme une nouvelle invocation pour répondre à la question fondamentale de l’Autre (et de sa voix) au sujet : « Che vuoi ? » (« Que veux-tu ? »). Question à laquelle il est impossible de répondre de manière définitive mais qui met le désir en mouvement par la possibilité de parcourir le circuit pulsionnel en ses temps passif, actif et réflexif.

Dans le cas de la voix, être écouté, écouter et se faire écouter (ou être entendu, entendre et se faire entendre), en y incluant la dimension que l’infans devra parier qu’il existe un Autre non sourd qui peut l’écouter et pour lequel il devra, en partie, s’assourdir, comme le propose Vives (2002). Avec ceci s’ouvre la voie possible d’adresser et de réadresser la voix, en principe, de manière infinie. Ou encore à partir des propositions de Gilles Deleuze dans sa relecture de Leibniz, de plier et déplier la voix, coupant – pouvons-nous ajouter – le continu du réel avec les plis que chaque registre fait en lui-même et avec les autres, résonnant dans les autres. D’après Deleuze (1988, p. 5) : « Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. (…) Il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c’est le pli qui va à l’infini ».

Si Deleuze met en évidence le pli comme fondamental du Baroque, Beaussant (2006) identifie – à partir de la peinture de Tintoret et de Véronèse – la spirale. La torsion dissonante des sons que Monteverdi instaure dans la musique serait également de l’ordre de la spirale dans le temps, tendant vers l’infini en ses deux extrêmes. Un temps qui ne se déploie pas sans la dimension de l’espace à partir des relations établies entre les

différentes voix musicales, horizontalement et surtout verticalement. Ou encore spiralement, créant entre ces voix une liaison qui avance impulsée par un souffle dans le temps et l'espace. Ce que Beaussant indique c'est que, par la spirale, on trouve dans la peinture l'inclusion précisément du temps et, plus que cela, la possibilité de parcourir les opposés qui, dans ce mouvement spiralé, se révèlent comme un passage, une action en train de se réaliser, un dédoublement. Je le cite directement :

> *Comment concilier ce qui fut et ce qui tourne sur soi ? Comment traduire, comment transcrire la fuite irréversible du Temps et ses éternels recommencements ? Quelle image, quelle métaphore inventer pour montrer en un seul mouvement ces deux inconciliables indissociables ? Une forme le peut, celle que Tintoret vient d'utiliser : la spirale. Elle tourne sur elle-même et pourtant elle avance. Elle se dirige vers on ne sait quoi et ne cesse de revenir au même point, mais un peu plus loin. Elle fait semblant de ne rien changer, mais ne cesse de fuir. Le cercle et la ligne droite résumaient à eux deux la perfection néoplatonicienne de la Renaissance. La spirale, qui est à la fois l'un et l'autre, mais ni l'un ni l'autre, toujours en mouvement et jamais aboutie (toujours passage, et jamais être), s'insinue dans la peinture avec Tintoret, image et métaphore du monde en mouvement et du temps qui passe (BEAUSSANT, 2006, p. 31).*

Ce trait double du Baroque – pli et spirale – peut nous amener à écouter de manière plus précise la façon dont le symbolique engendre une écriture possible de l'excès que chaque objet pulsionnel met en jeu, proposant ainsi éphémèrement – ce qui dénonce l'échec propre au langage – un traitement du réel. Le dépliement infini et spiralé de la structure musicale baroque – dans son adresse et sa réponse, dans les arias et les opéras où la voix humaine peut faire des mouvements nouant le grave et l'aigu, dans sa dynamique de point et de contrepoint entre autres – écrit qu'il y a de la voix et que celle-ci est causée par l'excès de la voix de l'Autre. Adresse et réponse d'origine qui fondent le sujet et la voix qui cause la voix, mais jamais de forme finie ou complémentaire.

Le Baroque – et plus directement l'opéra – présente, voire dévoile, la dynamique de l'invocation de façon presque idéale. L'adresse de l'Autre et l'adresse à l'Autre sont toutes deux impliquées et en circulation dans les créations baroques, en laissant toujours un aspect énigmatique, une inconnue, un reste qui cause le désir et le mouvement invoquant. Le sujet et l'Autre sont déjà établis en tant que champs séparés et le langage musical vient nous rappeler cela. Si dans une expression musicale l'Autre peut éphémèrement donner une réponse qui va relancer l'énigme sur le désir du sujet, c'est parce que il ne parle pas de sa place : il parle, ou il chante, au sujet et non pour le sujet. Il réinvoque donc avec sa voix la voix du sujet parlant.

Selon Vives (2012, p. 121-122) :

> *L'opéra serait alors compris comme la mise en scène des positions que peut prendre le sujet dans le circuit de l'invocation. (…) La musique devient appel à l'Autre divin et conduit celui-ci à répondre. Le paradigme de l'opéra tel qu'il est pris à ses origines se déploie ainsi : appel du sujet en déréliction et réponse de l'Autre tout-puissant. Ce modèle se retrouve jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.*

Ainsi, l'opéra serait témoin d'une possibilité d'être avec l'Autre et les autres où le sujet peut conjuguer sa voix dans les trois temps pulsionnels, passif, actif et réflexif – pas nécessairement dans cet ordre, une fois que le circuit a été originellement construit pour le sujet lors de son émergence. Ce qui est important est le côté vivant et créationniste qui s'ouvre dans le « dialogue » entre deux champs ou deux singularités différentes. Autrement dit, un rapport avec l'Autre qui ne soit pas vécu comme une nouvelle aliénation, angoissante et mortifiante ; un rapport avec l'autre sans tomber dans une spécularité également mortifiante (« ou un ou l'autre »).

Voix et allégorie : l'écriture

La voix de l'Autre pourrait donc être comprise comme une voix de passage qui fonde le déroulé

de la voix du sujet dans une écriture jamais conclue mais qui peut se diriger chaque fois plus en accord avec le désir. L'écriture de la voix qui, en marge du langage, dans l'excès qu'elle renvoie, indique et invoque la jouissance de l'objet voix, la rend présente et absente. C'est le propre excès de la voix qui cause et force l'écriture, faisant que la voix musicale soit l'allégorie de l'objet, dans ses dépliements, qu'elle dévoile et revoile par une élévation, une exaltation.

Le langage (et la recréation et réécriture du langage dans la musique baroque) surgit comme effet d'une tentative de systématiser le chaos sonore – et même musical – qui le précède dans des formes musicales prédéterminées qui sont pourtant variables et infinies en soi. Avec cela, le Baroque promeut une élévation de « l'objet à la dignité de Chose » (LACAN, 1986, p. 133) assez particulière : la voix musiquée est l'allégorie de l'objet voix dans sa radicalité en tant que fonction d'adresse, et ceci dans les marges du langage. La relation entre le sujet et l'Autre mise à l'écoute dans les plis du langage, c'est-à-dire dans les plis du langage sur lui-même et sur ce qui le fonde.

Les plis dont il s'agit ici sont les résonnances des plis de chaque registre psychique sur lui-même mais aussi des plis du lien des registres noués borroméennement, ce qui fait surgir une « nouvelle harmonie » qui est la voix du sujet comme réponse à l'Autre et à sa voix éternellement énigmatique. Et nous pourrions même penser et proposer une nouvelle configuration pour l'image du nœud borroméen dans lequel chaque corde – chaque registre – serait formée non pas par un tore avec un vide en son centre, mais par une superficie qui se plie sur elle-même, coupant sa propre continuité et tendant vers des plis infinis, sachant que les trois plis devenus anneaux, cercles, seraient unis par un quatrième pli circulaire, avec une torsion, pour devenir une bande de Möbius. Plis qui en se pliant résonnent sur eux-mêmes et sur les autres. Un nœud borroméen baroque : allégorie du sujet.

C'est ici que la conception d'allégorie baroque de Walter Benjamin (1985) peut nous faire cheminer. Chez Benjamin, plus clairement, l'allégorie est fondée sur le deuil du manque d'un référent ultime qui puisse représenter la chose et à partir de ce vide – sur le jeu de création des sens éphémères et pour cela ouverts – donnant à voir l'impossibilité d'une identité entre signifiant et signifié. L'allégorie au baroque vient ainsi d'une impossibilité de dire qui utilise justement cette construction allégorique pour écrire le monde en mouvement continu de création et de dépliements – dépliements du signifiant, pourrions-nous ajouter, du symbolique dans son ouverture noué à l'imaginaire et dans sa précarité à dire le réel.

L'antinomie qui est attribuée communément au Baroque, pourrait bénéficier d'une nouvelle lecture si nous la reflétons sur la triade pli-spirale-allégorie : non seulement une lutte entre oppositions fondées et soutenues dans cet affrontement (telles que mort et vie, lumière et obscurité, visible et invisible, ouï et inouï), mais fondamentalement une tension résonnante entre réel et imaginaire, réel et symbolique, symbolique et imaginaire, faisant resurgir le symbolique par la création artistique d'un langage offert comme une résolution, comme une nouvelle harmonie. J'ai recours ici à l'image de Deleuze et Leibniz du concert baroque, que nous pouvons comprendre comme une image du concert humain du sujet avec l'Autre et les autres…

> *Il y a concert ce soir. C'est l'événement. Des vibrations sonores s'étendent, des mouvements périodiques parcourent l'étendue avec leurs harmoniques ou sous-multiples. Les sons ont des propriétés internes, hauteur, intensité, timbre. Les sources sonores, instrumentales ou vocales, ne se contentent pas de les émettre : chacune perçoit les siens, et perçoit les autres en percevant les siens. Ce sont des perceptions actives qui s'entr'expriment, ou bien des préhensions qui se préhendent les unes les autres : « D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme un commencement du monde… » Les sources sonores sont des monades ou des préhensions qui s'emplissent d'une joie de soi-même, d'une satisfaction intense, à mesure qu'elles se remplissent de leurs perceptions et passent d'une perception à l'autre. Et les notes de la gamme sont des objets*

éternels, pures Virtualités qui s'actualisent dans les sources, mais aussi pures Possibilités qui se réalisent dans les vibrations ou les flux. « Comme si les instrumentistes beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût… » Mais voilà que, à cet ensemble, Leibniz ajoute les conditions d'un concert baroque : si l'on suppose que le concert se répartit en deux sources sonores, on pose que chacune n'entend que ses propres perceptions, mais s'accorde avec celles de l'autre encore mieux que si elle les percevait, en raison des règles verticales d'harmonie qui se trouvent enveloppés dans leur spontanéité respective. Ce sont les accords qui remplacent les connexions horizontales.

Si nous pensons explicitement au sujet, il est important de souligner le caractère d'une certaine surdité constitutive, d'un point sourd, selon Vives (2005), rendant la voix de l'Autre partiellement inaudible pour que la voix du sujet puisse émerger. La musique et le paradigme allégorique du Baroque nous donnent à écouter un savoir-faire avec la voix dans lequel la dimension équivocante (de l'équivoque et de l'invocation – l'invoquant pulsionnel) du langage puisse ressurgir pour une nouvelle voie créant une nouvelle harmonie avec la voix. La manœuvre de la voix et de la jouissance présentée par le Baroque – et réactualisée dans la contemporanéité par le néo-baroque – transmet un effet de réel, de vérité, résonnant borroméennement sur le symbolique et l'imaginaire évoquant le moment de l'origine du sujet. Un moment d'un commencement toujours à recommencer qui se fait entendre comme une invocation utopique pour musiquer la vie de manière éthique, esthétique et poétique.

Etre donc à l'écoute de ce que le Baroque transmet peut nous faire écouter différemment les concepts déjà établis par le champ de la psychanalyse, surtout la représentation et l'imaginaire en ses dynamiques résonantes avec la voix et l'invocation. Il faut rappeler que dans son séminaire Encore, Lacan avait approché la psychanalyse du Baroque à partir des notions de la jouissance et du corps, plus explicitement en disant : « je me range plutôt du côté du baroque » (LACAN, 1972-1973/1975, p. 136). Ce que Maurano et Jorge (2001, p. 101) ont aussi indiqué : « Si on pense le baroque non pas comme style situé dans le temps, mais comme modalité assez particulière de sensibilité, on peut soulever l'hypothèse que là opère une éthique qui a peut-être une structure proche de celle de la psychanalyse ».

Par contre, au-delà de la structure de la psychanalyse et par conséquent de la clinique et du l'acte analytique, le trait baroque peut nous révéler quelque chose de plus proche de la structure du sujet et de son désir. La dimension allégorique établie par le Baroque en fait non seulement un mouvement culturel, artistique et social d'une période historique déterminée, mais un paradigme, un champ conceptuel dont la tonique tourne autour d'un vide pulsant d'où surgissent la création et sa structure discursive et dont les effets sont aujourd'hui encore ressentis. La musique baroque – dans ses plis infinis et spiralés de la manœuvre de la voix et de l'adresse à l'Autre – pourrait donc indiquer un trait constitutif du sujet lié à l'écriture et à l'inscription de la voix en ses déploiements. C'est en ce sens qu'elle intéresse la psychanalyse.

Bibliographie

BEAUSSANT, Philippe, Passages – De la Renaissance au Baroque, Paris, L'Harmattan, 2006.

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, « Naissance de l'art vocal baroque », in : BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (dir.), Histoire de la musique, Paris, Larousse, 1998, pp. 225-252.

BENJAMIN, Walter, Origine du drame baroque allemand, Paris, Flammarion, 1985.

DELEUZE, Gilles, Le pli – Leibniz et le Baroque, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

DIDIER-WEILL, Alain, Un mystère plus lointain que l'inconscient, Paris, Aubier, 2010.

LACAN, Jacques, Le séminaire Livre VII – L'éthique de la psychanalyse [1959-1960], Paris, Seuil, 1986.

LACAN, Jacques, Le séminaire Livre X – L’angoisse [1962-1963], Paris, Seuil, 2004.
LACAN, Jacques, Le séminaire Livre XX – Encore [1972-1973], Paris, Seuil, 1975.
MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte, História da música ocidental, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
MATTOS, Renata, A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise, Tese de Doutoramento, Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
MAURANO, Denise ; COUTINHO JORGE, Marco Antonio. « Torsions : du modernisme au baroque », Essaim, 2001/1 no7, pp. 83-102.
QUIGNARD, Pascal, Vie secrète, Paris, Gallimard, 1998.
TEYSSEDRE, Bernard. « Présentation », in: WOLFFLIN, Heinrich, Renaissance et baroque, Paris, Le Livre de Poche, 1989, pp. 7-28.
VIVES, Jean-Michel, « Pour introduire la question de la pulsion invocante », in VIVES, Jean-Michel (dir.), Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure, Grenoble, PUG, 2002, pp. 5-20.
VIVES, Jean-Michel, « Pour introduire la question du point sourd », in VIVES, Jean-Michel (dir.), Psychologie clinique – La voix dans la rencontre clinique, Nouvelle série n. 19, Paris, L’Harmattan, 2005, pp. 9-20.
VIVES, Jean-Michel, La voix sur le divan – Musique sacrée, opéra, techno, Paris, Aubier, 2012.
WOLFFLIN, Heinrich. Renaissance et baroque. Paris : Le Livre de Poche, 1989.