



**Hygie**

Institut de Recherche  
et de Formation

## **L'Acte Psychanalytique**

*Petite Introduction à une anthropologie  
structurale générale*

**Séminaire de Marc LEBAILLY**

*Le 01 JUIN 2024*

## SOMMAIRE

De la musique avant toute chose : reprise et suite .....	2
De la musique, de la fugue et de l'ordre symbolique culturel .....	7
La musique baroque ou l'invention de la laïcité véritable .....	10
De la musique baroque et de la promotion généralisée de la voix instrumentale .....	13
De la musique baroque et de la destitution radicale de la dimension para- sémantique portée par le mélodique sonématique .....	16
De l'affirmation péremptoire comme expression de la tension constante nécessaire à l'actualisation de la dimension subjective dans le collectif .....	20
De la musique, du plaisir et de la jouissance .....	22
Petit insert épistémologique .....	25

## DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE : REPRISE ET SUITE

Dans le dernier séminaire j'ai tenté de démontrer que l'avènement de la musique baroque n'était pas seulement une affaire de novation dans l'art de composer la musique savante. Évidemment, des innovations dans la technique de composition, il y en a. **J'ai émis l'hypothèse que cet avènement faisait rupture du côté de l'intention ontologique de cette musique. La musique baroque, de manière asémantique, affirme et promeut un humanisme universaliste inouï qui se distingue, et s'oppose, d'une part d'avec l'humanisme universaliste chrétien - fondé sur la transcendance du dieu créateur, une fable disait Badiou - et d'autre part se sépare, et n'adopte donc pas, le nouvel humanisme universalisme rationaliste, réflexif, qui apparaît à cette époque.** Humanisme qui se déduit du fait que puisque tous les hommes sont doués de raison et sont pensants (Descartes), alors tous les hommes sont semblables dans leur capacité à comprendre réflexivement et rationnellement les mystères du monde. Certains (les civilisés) plus que d'autres (les sauvages ou les primitifs, les barbares pour les grecs). Cet universalisme se substitue, et s'oppose, à l'universalisme théologique qui fait de tous les hommes, parce qu'ils sont fils de dieu en Jésus-Christ, des « **FRERES** ». L'universalisme rationaliste, issu des lumières, fait de l'homme un « **SEMBLABLE** » en raison objectivante. Si on voulait caricaturer, on pourrait dire que l'idéal humaniste des lumières s'actualise dans la science. Si on considère ces deux universalismes, le chrétien et le rationaliste, à la lumière d'une approche anthropologique, force est de constater qu'ils ne sont pas universalistes. Ils recèlent chacun une contradiction dans leur affirmation. Il y a ceux qui croient en dieu et ceux qui ne croient pas, et qu'il faut convertir ou éradiquer. Il y a ceux qui croient en la raison raisonnante et en font une raison de vivre, et ceux qui non seulement n'y croient pas mais ne sont pas capables d'y accéder et, ces derniers, il faut les combattre, les convaincre, les assujettir ou les éradiquer. Bels universalismes que ces universalismes-là. Un universalisme réservé à ceux et seulement ceux qui partagent les mêmes présupposés idéologiques ou mythologiques. Hannah Arendt s'en était avisée bien avant l'anthropologie structurale dans *L'origine du totalitarisme*<sup>1</sup>. Combien d'horreurs a-t-on commises au nom de ces caricatures d'universalismes.

Ainsi donc, avant d'être artistique la rupture entre la musique baroque et la musique de la Renaissance est ontologique et peut être qualifiée d'ethnologico-psychique. Je vais vous rappeler synthétiquement, outrageusement synthétiquement d'ailleurs, quelle intention ontologique anime la musique de la Renaissance (clandestinement). Il m'arrive quand je relis certains textes de ce séminaire d'avoir honte des réductions prétendues synthétiques dont j'abuse dans la présentation de la complexité. Ainsi, on peut dire que cette intention ontologique universelle épouse l'universalisme théologique des sociétés chrétiennes

---

<sup>1</sup> In *L'Impérialisme*, A. Harrendt démontre déjà que les prétendus droits de l'homme (censés être universels) valent seulement pour une société de citoyens et non pas pour tous les humains. De fait non seulement les droits humains n'existent pas mais ne peuvent exister en droit.

occidentales. Elle participe à son actualisation dans la réalité sociale de son temps. On peut même dire que seule la musique a la capacité de faire entendre concrètement cette ontologie chrétienne. Plus précisément, j'ai fait dans le précédent séminaire un long détour pour faire entendre qu'il y avait deux universalismes chrétiens. Celui de Paul, que l'on peut qualifier de subjectif, où la mort et la résurrection du Christ signifie, pour tout humain, que l'accès à la dimension subjective n'est pas déplacé après la mort mais possible dans la vie terrestre. C'est, dans une autre perspective (anthropologique), la position de la psychanalyse structurale. Et il y a l'universalisme de Pierre et de Jacques, de la secte chrétienne de Jérusalem, qui considère, on pourrait dire à l'inverse, que les hommes sont semblables dans le fait qu'ils sont toujours tributaires du péché originel. Ce qui leur interdit d'accéder à la position subjective et au vivre. C'est dire que ce qui fait la fraternité des humains c'est le fait qu'ils soient tous tributaires de la faute originelle (l'accès au fruit de la connaissance) et que du fait de la crucifixion du Christ et de sa résurrection, à la fois sacrifice et prototype de la rédemption, l'accès à l'Ex-Sistence subjective advient, par grâce divine mais, après la mort. C'est la position de la psychanalyse classique : la guérison n'existe pas (entendez l'accès à la subjectivité) et nous sommes condamnés, nous les humains, à survivre moïquement sans espoir de rédemption ni de vie éternelle. D'où les positions tout à la fois stoïque et sceptique de Freud et de Lacan, après celle de Nietzsche et de Heidegger, au travers de ce mythe de la pulsion de mort et du culte du tragique. Sur le tragique je reviendrai ultérieurement.

Je ne suis pas sûr d'avoir été clair quant à la position ontologique de la musique sacrée de la Renaissance. Je suis même certain de ne pas l'avoir été. Ce qui rend peu clair la novation ontologique qui advient avec la musique baroque. Je vais tenter de clarifier ce qu'il en est. À me lire, on pourrait penser que la musique de la Renaissance, quand elle est religieuse, serait au service servile de cette croyance chrétienne concernant tout à la fois la perte de la vie terrestre pour tout humain et l'espérance d'une « Ex-Sistence » (« vie éternelle ») après la mort. Plutôt, d'ailleurs, du côté de l'espérance comme je vais tenter de le faire apparaître. Bien sûr, ni un musicologue, ni un historien de la musique, ni un théologien, ni un ethnologue, ni un philosophe n'aborderait ainsi l'approche de cette musique religieuse (mais pas seulement religieuse) au travers de cette dimension métaphysique.

Car Il ne s'agit pas seulement de transcrire et d'accompagner (par un agencement sonématique para-sémantique) la rhétorique des textes quelle semble supporter. Je pense là à des œuvres véritables. Pas à des compositions de circonstances élaborées par de bons faiseurs musicaux. Mais par de véritables compositeurs. Je pense à Palestrina, à Dufay, à Josquin des Prés... Et d'autres dont les noms ne me reviennent pas. Pour ce qui me concerne tout me conduit à penser que la composition musicale de cette époque, quand il s'agit d'œuvres, est censée, au-delà de seulement l'accompagner et de servir cet universalisme de l'espérance dont les textes font foi, mais d'en actualiser la réalité. D'abord, donc, magnifier le texte. Mais pas seulement. Il s'agit pour le compositeur d'aller au-delà de la magnificence.

On peut évoquer cet « au-delà » en en appelant d'abord à l'exaltation puis à **la sublimation**. L'intention est alors totalement différente. Il s'agit d'opérer une alchimie et une subversion entre la sémantique du texte, son système de signification, et la musique. Cette alchimie consiste à ce que la musique **imprègne**, et subvertisse, le texte de telle sorte que les sonèmes qui la composent se fondent avec les phonèmes constituant les signifiants, que le texte articule, et finissent par se confondre. Se confondre au seul profit de l'Acte musical. La sémantique s'évanouit et s'éclipse au seul profit du sonématique. La signification disparaît. Cette opération de « désémantisation » radicale débouche, au sens à la fois physico-chimique et psychanalytique, à ce que Freud nomme « **sublimation** ». Freud avait bien perçu qu'il y avait dans l'appareil psychique un processus particulier, autre que ceux dont il fait la description dans *Pulsions et destin des pulsions*. Processus qui ne répondait pas exactement au principe de plaisir. Pourtant la sublimation, il tente de la conceptualiser et de la théoriser à partir de ses présupposés énergétiques et du refoulement. Sans succès. La sublimation reste une énigme dans la théorie freudienne. Lacan, par d'autres chemins, celui de la **jouissance**, tente d'en rendre compte théoriquement. Sans plus de succès. Quoiqu'il ait pourtant trouvé la réponse : **la sublimation est une affaire de jouissance. Il me semble que le modèle de la psychanalyse structurale permet de la théoriser. La sublimation est une opération de « désobjectalisation » en cela qu'il n'y a d'objet que de représentants (sémantique imaginaire) de la représentation<sup>2</sup> (sémiologico-sémiotique = symbolico-réelle). C'est-à-dire imaginaire de la représentation neuronale « symbolique » de l'a-chose. La sublimation est donc un effet « concret » quand il s'agit de la musique, de retour au hors-sens dont procède l'émergence subjective comme éprouvé d'Ex-Sistence. Mais la sublimation ne se résout pas seulement à la désémantisation du texte. Elle est déclenchée consécutivement à une « désémiologisation » qui éclipse la dimension symbolique que le texte contient. On peut donc écrire :**

---

<sup>2</sup> Sur le représentant de la représentation (manifestation pulsionnelle inconsciente) voir « *L'Inconscient* » Freud 1913. Concept éminemment énigmatique chez Freud mais tout à fait pertinent dans la psychanalyse structurale. Cf. Aussi l'article que Laplanche et Pontalis lui consacre dans leur dictionnaire de la psychanalyse.

De fait il semble que les neurosciences apportent un éclairage, et donnent une consistance, à cette intuition géniale de Freud et permettent sa modélisation structurale par la psychanalyse structurale. Si on schématise l'avancée structurale on peut dire qu'il n'y a d'objet que « sémantique » (et non pas sémiologique comme le pensait Lacan sous les espèces du signifiant). En d'autres termes, que l'objet est le résultat de l'actualisation dans la langue de la représentation neurobiologique (sémiotique) de la réalité perçue. Dehaene approche ce processus à l'aune de l'expérimentation par l'imagerie neuro-cérébrale. Il part du concept d'espace de travail global neurocérébral réputé « conscient » postulé par Changeux ; c'est-à-dire, dans les termes de la psychanalyse structurale, **intentionnel** et débouchant sur **des actions adaptatives efficaces**. Il postule qu'Homo sapiens se différencie des autres animaux par une aptitude neuro-cérébrale nouvelle advenue à notre espèce et due à l'avènement du langage (de la langue syntaxique dans les termes de la psychanalyse structurale) qui permet qu'un signal perçu venant de l'extérieur alerte d'abord les aires occipitales de la vision et embrasse l'ensemble des zones du cerveau en particulier les aires préfrontales et du langage. C'est de cet embrasement qu'advient la conscience de la conscience. Il me semble qu'il y a là un début d'une connexion entre la théorie neurobiologique et la théorie psychanalytique structurale.

Sublimation = [(désémantisation => « désimaginarisation ») => (désubjectualisation) + (désémiologisation => désymbolisation)] => retour à l'hégémonie sémiotique sonématique = accès à la pure subjectivité

Il faut alors entendre que la sublimation opérée par la grâce de la musique permet, pour l'auditeur (et parfois pour l'interprète), le retour à la jouissance originaire (vocalique) qui, dans cet instant, permet à tous ceux qui l'entendent d'accéder à l'éprouver d'Ex-Sistence. Par le fait de quoi, l'auditeur, le fidèle, dépasse, de manière éphémère, son addiction à la croyance pour accéder à la dimension de la foi. Accès éphémère s'il en fut, mais qui agit comme prémice d'une raison concrète d'espérer. À cet instant en effet il accède littéralement au sublime qui, dans sa radicalité, ouvre la dimension du **surnaturel**. **Et le rend réel**. Manière de faire accéder la musique à la dimension du **Sacré**. Sacré qui dans la musique de la Renaissance évoque la musique séraphique des anges. Mais par grâce et intercession divine. Comme si dieu lui-même avait « inspiré » le compositeur. À ce **moment**<sup>3</sup> sublime de sacrement dans le collectif, ceux qui accéderaient, de manière éphémère à ce sacrement et en feraient l'expérience, participeraient à cet événement de la révélation de cet universalisme subjectif que théorise Paul. En tout état de cause, c'est **un moment** où le croyant accède à la dimension de la foi. La musique réalise, pour suivre Paul, en cet **instant**<sup>4</sup> la promesse de la crucifixion et de la résurrection. À savoir l'expérience partagée du réel de la dimension subjective qui atteste, dans le collectif, de l'humanité de l'homme. L'expérience d'Ex-Sistence. **À ce moment, tous sujets par la grâce de la musique**. Par son truchement, elle rend réelle, sur cette terre de misères, la possibilité d'un collectif. C'est-à-dire une église véritable hors culte de la transcendance. Un collectif constitué de sujets. Pas une communauté qui rassemble des « frères ». Bien qu'il en soit ainsi, cette finalité éphémère est détournée par le catholicisme du côté de la confortation de la croyance. Comme si la musique, dans son Acte où la jouissance surgit, donne un avant-goût aux malheureux humains de ce qui les attendrait à jamais après la mort, l'Ex-Sistence : « *Tu peux croire parce que grâce à la musique je t'ai fait entrevoir les félicités subjectives de l'au-delà* ». Seuls les mystiques sont appelés à la foi permanente. Pas le commun des mortels auxquels on enjoint de croire et de survivre dans l'espérance. **La musique baroque s'inscrit en faux contre cette usurpation et cette condamnation**. Elle est paulinienne.

Ce petit sermon vient à point nommé puisqu'il a été écrit au moment de Pâques et des péripéties qui lui succèdent, en écoutant, par intermittence, *La Passion selon Saint-Mathieu*

<sup>3</sup> Moment qui correspond au moment de conclure dans la cure

<sup>4</sup> Instant qui correspond à l'instant de voir dans la cure

de Bach (dirigé par Pichon). Si on traduit tout ce qui précède en termes métapsychologiques triviaux, on peut dire que déjà cette musique sacrée de la Renaissance, comme rituel, permet le passage de l'imaginaire sémantique du texte au réel sémiotique grâce aux modalités d'écriture contrapuntique. Cette écriture contrapuntique<sup>5</sup> subvertit ici la dimension mélodique<sup>6</sup>, qu'elle soit monodique ou polyphonique<sup>7</sup>, par une infrastructure harmonique. Jusqu'au moment où cette dimension harmonique prévaut et tout se passe comme si, par retournement, le mélodique pseudo-sémantique avait alors la fonction d'actualiser et de rendre prévalente la dimension sémiotique première. Je ne suis pas sûr que toutes ces considérations qui mêlent théologie, psychanalyse, ethnologie et composition musicale intéressent grand monde. Dans ce développement qui, il faut bien le dire, m'a vivement intéressé parce que jamais je ne m'étais autorisé à dire ces choses de manière si explicite et si théorisée, ce qui est soutenu c'est que la dimension subjective (sémiotico-sonématique) de la musique de la Renaissance n'est pas affirmée par elle-même et pour elle-même mais pour servir l'universalisme théologique empêtré dans son impasse sémantique de la mythologie catholique. Métaphorique. Fable de l'espérance en l'âme immortelle et la résurrection des corps. Il faut tout de même noter qu'à la Renaissance, et concomitamment à cette musique vocale vouée au sacré, advient une musique purement instrumentale qui ne s'étaye sur aucun texte (religieux ou profane). Première émancipation de la musique quand elle est purement harmonique sonématique. Quoique cette dimension harmonique sonématique s'intrique à une dimension mélodique pseudo-sémantique. Deuxième indice, ou prémisse de la rupture dans la continuité, qui allait advenir avec la musique baroque.

Ce que je voulais faire apparaître dans ce petit développement c'est que la dimension sémiotico-sonématique, subjective donc, de la musique s'élabore déjà de manière ontologique dans la musique sacrée de la Renaissance. Mais comme en contrebande puisqu'elle paraît être au service de la croyance théologique du christianisme ordinaire (pas celui de Paul). Les compositeurs baroques mettront fin à cette contrebande et affirmeront cette fonction de l'Acte musical (sublimatoire au sens de la psychanalyse structurale). Il n'est plus question de l'assujettir à quelque mythologie qui soit. L'Acte de composition musicale sera dévoué à faire apparaître, par l'agencement des sons où fusionnent sonèmes et phonèmes, la dimension subjective qui fait effet d'humanité de l'homme quand ils sont adressés à chacun des membres d'un collectif. De telle sorte que se déploie un universalisme à la fois profane et laïque. Sans avoir à sacrifier à une quelconque idéologie ou mythologie

---

<sup>5</sup> Système d'écriture musicale qui a pour objet la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques

<sup>6</sup> En jouant des sons l'un après l'autre, on obtient ce qu'on appelle une mélodie. En jouant des sons en même temps, on obtient ce qu'on appelle une harmonie.

<sup>7</sup> On dit qu'une musique est monodique quand on n'entend qu'une seule mélodie, qui peut être ou non accompagnée. On dit qu'une musique est polyphonique quand on entend plusieurs mélodies différentes, jouées ou chantées en même temps, avec ou sans accompagnement

qui, quelle qu'elles soit, se présente toujours comme universelle contre toutes les autres. La vraie foi, dit-on. Les autres étant fausses et pernicieuses. À abattre.

## DE LA MUSIQUE, DE LA FUGUE ET DE L'ORDRE SYMBOLIQUE CULTUREL

J'ai dit que la rupture entre la musique de la Renaissance et la musique baroque ne tenait pas tant à l'évolution du mode de composition des œuvres qu'à son intentionnalité culturelle nouvelle. Bien sûr, à l'ère baroque il y a des innovations à la fois « techniques » et dans les formes. Je pense à la forme sonate, aux partitas, aux concertos. Mais surtout à la fugue. Quoique l'esquisse de la fugue, « La Fuga »<sup>8</sup>, date du XVe siècle. Mais elle devient centrale dans la composition musicale et se fixe à la fin du XVIIe siècle. Bach contribue à cette actualisation de la fugue et en fait une démonstration implacable dans : *L'Art de la fugue*, *Le Clavecin bien tempéré*, *Les Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale* (où il s'essaie à une fugue à six voix, dédiée en offrande à Frédéric II de Prusse). Je ne dirais cependant pas que Bach, dans cette discipline, soit indépassable. Il me semble que Beethoven dans son dernier *Quatuor à cordes*, avec *La Grande Fugue* (interprétée par le Quatuor Ebène), en produit une véritablement indépassable. Également dans *La Sonate opus 106* et dans *Les variations Diabelli* (interprétées par Sokolov). Il y a dans ces œuvres subversions et surpassement de la fugue baroque. Elles dissonaient et subvertissaient le mélodique.

Reste que la fugue dans la musique baroque a une place particulière non seulement comme innovation formelle mais aussi comme nouvelle intentionnalité ontologique. Certainement en phase avec la révolution culturelle rationaliste dans laquelle son déploiement musical s'inscrit. L'écriture combinatoire d'une fugue nécessite une rigueur réflexive de composition toute mathématique, scientifique pourrait-on dire. Cette forme musicale est donc dans la continuité de l'air du temps dans sa redoutable logique et son implacable rationalité qui ne sacrifie à aucune exigence mélodique, fusse au risque de la dissonance ou de la discordance, comme je viens de l'évoquer. Elle manifeste, paradoxalement et intentionnellement, le caractère stochastique de cette forme d'organisation en ce sens que le mélodique, qui est toujours censé « faire sens », quoique purement sonématique et absolument pas sémantique au sens linguistique du terme, est subverti par l'ordre harmonique de la composition fuguée. Auparavant j'avais fait remarquer, autrement qu'analogiquement, que l'effectuation, l'interprétation, de la fugue renvoyait, ou était le prototype, de ce qui pourrait être l'organisation structurale d'un collectif de telle sorte qu'il intègre les différences

---

<sup>8</sup> Forme d'écriture musicale « fuga » (du latin : *fugere*, « fuir ») une composition entièrement fondée sur ce procédé : « fuir », parce que l'auditeur a l'impression que le thème ou sujet de la fugue fuit d'une voix à l'autre. C'est une forme de composition parmi les plus exigeantes, exploitant les ressources du contrepoint et le principe de l'imitation.



instrumentales et vocales dans un ensemble dynamique cohérent. Dans cette perspective l'ordre symbolique sémiologique répond à l'ordre harmonique et réciproquement. L'un se représente à l'autre. C'est en cela que Lévi-Strauss n'avait pas tout à fait tort. Le mythe et ses transformations se structurent de la même manière.

En effet, si on reprend la fugue et si on la considère d'un point de vue ethnologico-psychanalytique, on peut considérer qu'elle transmet quelque chose de la nécessité coopérative et cohésive dans les relations humaines. Ce qui va suivre est peut-être une interprétation abusive. Quoique je ne le pense pas. La musique polyphonique de la Renaissance faisait cohabiter plusieurs lignes mélodiques hétérogènes pour des voix ou des instruments. Ces lignes mélodiques se succédaient dans le déroulement de l'œuvre. Cette manière de succession est encore explicite dans l'oratorio et dans les premiers opéras baroques. Comme si, chaque tenant d'une ligne mélodique hétérogène par rapport à une autre, manifeste une « **confession** » singulière de la croyance commune. Elle explicite, accompagne et supporte le texte religieux qui sert de prétexte à l'œuvre. Au sens ethnologique, cela spécifie, non pas un collectif, mais une communauté fondée sur l'identification<sup>9</sup>. La communauté des croyants. La solidarité des croyants en Christ fils de dieu. On peut considérer que la Fugue (mais aussi dans une moindre mesure le Canon et l'Imitation), utilise les ressources de la polyphonie d'une autre manière. La ligne mélodique d'une fugue obéit à une syntaxe spécifique (« l'exposition du thème » : « tête », « corps », « terminaison » qui sont la base fondamentale de la fugue). Elle peut alors se développer de manière diatonique, chromatique et porte des effets de renversements, d'augmentation, de strettes. Ceux qui interprètent la fugue sont d'ailleurs regroupés en ensembles homogènes. Par exemple par pupitre quand il s'agit de fugue vocale (soprano, alto, ténor, basse) ou par ensemble homogène d'instruments (cordes, bois, cuivre, ou par classe d'instruments) quand il s'agit de fugue orchestrale. Chaque ensemble homogène constitue une « voix », chaque voix intervient dans l'œuvre successivement et au fur et à mesure elles s'intriquent de manière complexe. Ce type de composition musicale me semble être le reflet, ou bien plutôt le prototype, d'une organisation structurale symbolique qui a pour finalité de faire « vivre ensemble » de multiples entités sonores et de timbres différents de telle sorte de faire naître une cohérence totale à partir de l'absolue hétérogénéité initiale (chaotique). Passer du chaos sonore à l'ordre de l'œuvre par coopération de chacun à cette œuvre. Plus la fugue comprend de voix, plus leur intrication progressive est complexe, plus la fugue opère une fascination incoercible. Elle parle. Il semble que le maximum de voix impliquées dans une fugue soit au nombre de six. Comme je l'ai déjà évoqué c'est le cas de la dernière fugue de *L'Offrande musicale* adressée à Frédéric II par Jean-Sébastien Bach à la fin de sa vie. C'est sans doute la fugue qui a fait dire à Lévi-Strauss que la musique baroque avait intégré la structure du mythe. Ce qui n'est pas tout à fait exact, la composition musicale comme l'élaboration du mythe sont tous deux tributaires, essentiellement mais pour partie seulement, de la fonction sémiotico-

---

<sup>9</sup> Cf. Freud *Psychologie collective et analyse du moi*

sémiologique neurocérébrale. La matière sonore mise en forme dans la musique et la matière linguistique mise en forme dans le mythe sont toutes deux d'abord déterminées par l'ordre « symbolique » sémiotico-sémiologique paradigmatique. Mais pas seulement. L'une ne remplace pas l'autre, et réciproquement. Dans la réalité sociale elles s'avèrent complémentaires.

Mais pour y revenir, ce que la musique baroque expose de manière complexe c'est, effectivement, plus les structures de l'ordre symbolique (sémiologique) que la nécessité sémiotique sous-jacente. Cette structuration sémiologico-symbolique, il semble que toutes les musiques du monde y soient soumises. Ce n'est donc pas une caractéristique suffisante pour spécifier la musique baroque. Toutes les musiques du monde ont, au premier chef, cet attribut social para-mythologique en tant qu'elles relèvent toutes de processus taxinomiques paradigmatiques de traits sonores (les sonèmes) distincts et en nombre fini. On parle qu'une de ses fonctions serait de procéder à un phénomène d'imprégnation de circuits neurocérébraux. Quand on écoute la musique baroque, à l'instar de celles des chasseurs-cueilleurs actuels, on perçoit à la fois dans son agencement, sa structure et le moment où elle est donnée, qu'elle a d'abord comme utilité de représenter et d'actualiser l'ordre symbolique qui organise la vie collective de ceux qui la produisent. Chez les chasseurs-cueilleurs, c'est une pratique collective en cela qu'elle scande les moments cruciaux de la vie. Pour faire vite et simple : les moments où pour des causes internes ou externes la cohésion sociale est menacée et qu'il faut resserrer les liens entre les personnes appartenant à ce collectif. Elle est essentiellement **une pratique rituelle** (sacrée) nécessaire pour accompagner des épreuves ou des passages. Son utilité est alors de préserver ce que l'on pourrait appeler « le corps social ». L'organicité du corps social. Cette fonction perdue de manière caricaturale dans nos sociétés au travers de la musique militaire et des hymnes.

Il faut dire que les sociétés régies par l'ordre rationaliste croient pouvoir faire l'impasse sur l'ordre symbolique. En effet, elles substituent à l'ordre symbolique qui fait coopération et appartenance, les organisations fonctionnelles productives de collaboration. Pensant qu'elles sont plus efficaces et plus fiables. Bien évidemment la structuration par l'ordre symbolique demeure et est toujours première. Seul un éminent penseur du XVIII<sup>e</sup> siècle s'en était avisé. Montesquieu, dans *L'Esprit des lois*, constate objectivement que l'ordre symbolique (« inconscient » disait Lévi-Strauss) qui règle les mœurs et les coutumes, précède les lois. De la même manière que dans la conception musicale l'ordre harmonique (implicite) précède l'ordre mélodique. C'est en cela que l'écriture contrapuntique de la musique baroque prend une autre dimension que celle qu'elle a dans la musique de la Renaissance. Quoique l'écriture baroque utilise aussi certaines formes musicales anciennes, le canon ou l'imitation vocale et orchestrale, c'est bien l'invention et la formalisation définitive de la fugue « moderne » qui affirment quelque chose de la nécessité d'actualiser concrètement et gratuitement un ordre symbolique arbitraire et prégnant. Nécessité gratuite d'assurer par ces modalités psychiques,

la cohésion sociale et la coopération entre les personnes. Ordre arbitraire convenu qui n'a pas d'autre cause que lui-même et les règles de sa structuration qu'aucune idéologie téléologique ne justifie laquelle obligerait à une croyance partagée sans laquelle il n'y a ni appartenance ni coopération. Cet arbitraire, un théologien du début du deuxième siècle, Tertullien, s'en était avisé et avait bien reconnu le caractère mythologique de la doctrine chrétienne. Et que cette mythologie n'était pas fondée rationnellement. Il avait bien considéré que pour qu'il y ait **église** il fallait que les adeptes croient. La croyance était donc une nécessité. La croyance n'a en effet ni besoin de rationalité réflexive ni de preuves pour opérer. Cette absence de validation expérimentale est sans doute le fondement des phénomènes de croyance. C'est pourquoi il affirme à propos de sa foi : « *credibile est quia ineptum est* », « *il faut y croire puisque c'est absurde* ». Au-delà des interprétations qu'on a données à cette formule on peut y lire une réalité anthropologique universelle qui énonce **la nécessité de croire pour qu'il y ait collectif pérenne**. Mais sa formule ne dit pas exactement cela. Ce théologien sous-entend que les desseins de dieu sont incompréhensibles aux humains et paraissent absurdes. Les voies du seigneur sont impénétrables dit-on. La seule issue est de croire pour permettre la foi. Il voudrait mieux dire « *je crois parce que c'est d'une cohérence arbitraire mythologique absolue qui fait sens et justifie la foi* ». De la même manière ce n'est pas l'arbitraire des présupposés théoriques de la composition musicale qui fait sens. C'est la cohérence fomentée par l'organisation complexe des sons dans les dimensions synchroniques et diachroniques qui intrique pensée sauvage et pensée productive. C'est la cohérence fomentée par la pensée sauvage qui en fait la crédibilité. Mais pas seulement. Car, comme le mythe, la musique savante dans cette dimension mélodique est para-réflexive. Elle est donc tributaire d'une élaboration de l'aptitude « sémantique » qui génère la pensée réflexive. Et d'autre part la dimension mélodique de cette musique savante nécessite et utilise dans sa génération l'aptitude à organiser, disons pour là où j'en suis de ce séminaire, des éléments musicaux « pseudo-sémantiques » et « para-discursifs ». J'y reviendrai.

## LA MUSIQUE BAROQUE OU L'INVENTION DE LA LAÏCITÉ VÉRITABLE

Cette dimension ontologique qu'endosse la musique baroque, elle se situe donc dans la continuité de la musique de la Renaissance. Comme la musique sacrée de la Renaissance, elle affirme la dimension humanisante subjective universelle. Il n'y a pas, dans cette perspective, véritable rupture d'avec l'intention ontologique de cette musique antérieure. Il faut alors chercher la rupture ailleurs. Du côté d'une intentionnalité à la fois identique et transformée. Une intentionnalité dont la finalité devient téléonomique tandis que celle de la musique de la Renaissance était au service d'une finalité théocratique c'est-à-dire téléologique. Elle épousait et servait la théologie eschatologique catholique. Car, évidemment et de tout temps, la musique assumait cette fonction d'attester, grâce à l'expression sonématique ordonnée sémiotico-sémiologiquement, l'humanité subjective de

l'homme. C'est une fonction primordiale sociale (universelle) qui n'a pas besoin d'être avérée, consciemment et réflexivement, pour opérer.

Mais la révolution rationaliste matérialiste invente une nouvelle manière idéologique de définir et de promouvoir l'universalisme. Immanentiste pourrait-on dire et non plus transcendantale. L'homme est un être (le seul) doué de raison réflexive. Cette aptitude que tous les hommes partagent, comme nous l'avons vu, fait valeur différentielle universelle et fait de chacun, dans cette perspective, un semblable à tous les autres. Cette nouvelle définition de l'universalisme humaniste s'oppose et permet de sortir de l'universalisme chrétien. La spécificité de l'ontologie qui vectorise la musique baroque c'est que, quoiqu'elle se dépêtre, grâce à la révolution rationaliste, de l'universalisme chrétien, elle ne s'inscrit pas dans le courant de cette nouvelle idéologie universaliste.

Elle ne se convertit pas et ne se met pas au service de l'ontologie rationaliste. Je vous rappelle sur quoi je me fonde pour affirmer que les compositeurs de cette époque affirment, assument et font savoir, cette intentionnalité. *L'Orfeo* de Monteverdi en est le manifeste explicite (celui de Gluck redouble cette affirmation). La fin de l'opéra met en scène le triomphe de la musique. L'assomption d'Orfeo vers l'Olympe et son accueil comme un dieu auprès d'Apollon<sup>10</sup>. Métaphoriquement cela signifie que la musique n'est au service de rien d'autre que d'elle-même et de sa propre sacralité. Elle participe du sacré sans pour autant nécessiter une croyance à laquelle rendre un culte. Cette sacralité est intransitive, quoi qu'au service du collectif puisque, suivant l'hypothèse qui est la mienne, elle représente et actualise le subjectif, c'est-à-dire l'humanité de l'homme, dans le collectif, partout et de tous les temps. Dans toutes les cultures et dans toutes les époques. La musique est donc intrinsèquement laïque. Il y a conversion à la laïcité mais pas à l'idéologie ontologique rationaliste qui fait révolution dans la culture du XVIIe siècle en Occident. Mais pas seulement ; elle « **profane**<sup>11</sup> » ces deux idéologies. De telle sorte que le profane, paradoxalement, acquiert lui seul la dimension de sacralité authentique. Et le sublime est psychique et nie aussi le transcendantal surnaturel ainsi que l'immanentisme matérialiste. C'est de l'ordre de la jouissance.

À cet instant, il n'y a de sacralité véritable que profane. Sacralité qui se résout à actualiser cette aspiration universelle à attester de l'humanité de l'homme. Sans cette rupture ontologique, la musique serait alors ce que Pascal nomme « divertissement » (qu'il dénigre). Ou pire : ce qu'elle est pour le plus grand nombre dans ces différentes versions : une distraction. Parfois addictive. Objectale dans le pire des sens que cette expression peut avoir.

<sup>10</sup> C'est une variante parmi d'autres de ce mythe. Celui habituellement retenu se termine par la mort d'Orphée démembré par les ménades au prétexte qu'il ne considérait aucune femme (après Eurydice) et se consacrait à la musique.

<sup>11</sup> Elle « profane » ces idéologies en ce sens où elle les rend « profanes ». C'est-à-dire non assujetties à des sacralités mythologico-idéologiques. Triviale pourrait-on dire à l'extrême quand le phénomène de croyance s'éclipse.

C'est ce que Monteverdi et Gluck réfutent explicitement dans cette histoire d'assomption d'Orphéo vers l'Olympe : la musique est sacrée et profane. Elle est l'Art sacré par excellence. À partir de cette époque l'intention des compositeurs véritables n'est plus de mettre la musique au service de quelque chose ou de quelqu'un. Seulement au service de la musique elle-même parce qu'implicitement ils savent qu'elle ressort d'une nécessité qu'elle seule peut assumer. Avec, et secondairement, la poésie comme j'ai tenté de le montrer antérieurement.

Bien sûr, quand je dis « qu'ils savent que l'utilité de la musique est une « nécessité » c'est à la fois exact et imprécis. Savoir, en termes psychanalytiques, n'est pas « prendre conscience de ». Ils actent une intentionnalité qu'on qualifierait, si on était lacanien, de « à leur insu ». Intentionnalité qu'ils n'ont pas besoin d'explicitement réfléchir. Sauf indirectement en théorisant ou en composant. Par exemple, en pensant l'harmonie et le contrepoint. À ce titre J.-Ph. Rameau est un exemple que les psychanalystes structuraux devraient suivre. Avant de composer des opéras (il compose son premier opéra à cinquante ans), il a commencé par théoriser l'écriture musicale (contre Rousseau). C'est dire que l'Acte de « penser » le musical précède l'Art de la composition pris dans la pensée réflexive. Manière implicite, quand on pense à la composition musicale, de prendre en comptes la dimension de transmission humaniste de l'œuvre. Il y a des indices convergents qui vont dans le sens de cette hypothèse. Mais là où on est, on ne peut pas dire qu'elle soit étayée, articulée et modélisée.

On peut tenter d'approcher cette articulation à partir de la question de l'émergence et de la fonction de la « profanation » de l'opéra. Force est de constater que l'opéra baroque s'inscrit dans la continuité formelle des oratorios. Il y a toujours un ensemble instrumental qui soutient la partie vocale qui se constitue autour d'un récit. Dans l'oratorio le récit est religieux ; dans l'opéra baroque les récits profanes sont souvent mythologiques. Au premier temps de l'opéra baroque les solistes vocaux se succèdent comme dans l'oratorio. Mais l'ensemble instrumental n'est plus seulement un soutien mélodique, souvent en miroir avec le mélodique vocal. Il y a une dynamique qui s'installe entre le vocal et l'instrumental ce qui destitue déjà le vocal sémantique : il n'est plus premier. Et, implicitement, la voix est un instrument comme un autre. Il y a en quelque sorte « profanation » dévoilée d'une « banalisation » du statut musical de la voix. Ce faisant les compositeurs savent qu'ils commettent un sacrilège. Ils rejettent explicitement le rabaissement de la musique savante au rang de soutien du sémantique religieux. Les autorités ecclésiastiques voyaient ces transgressions d'un très mauvais œil. Et cette réprobation de l'opéra a continué à l'époque classique. L'archevêque qui était le mécène de Mozart (il ne s'en était pas tout à fait émancipé quoi qu'il en eût l'intention) s'inquiétait par exemple quand il apprit que ce dernier composait un opéra dont le livret était fondé sur l'histoire d'Idoménée, roi de Crète, et ses malheurs au cours de son retour vers sa patrie. Il lui reprocha son paganisme et l'éloge du polythéisme. Ce qui était le dernier des soucis de Mozart. Ce faisant il s'inscrivait dans la tradition des opéras baroques qui trouvent leurs arguments dans l'histoire ou la mythologie gréco-romaine. Comme s'il y avait là une parodie destitutive des récits religieux que l'oratorio sacralise. A l'époque

rationaliste, on ne peut croire sérieusement à la mythologie gréco-romaine. Les dieux apparaissent la plupart du temps comme « deus ex machina ».

Et cette destitution, implicite ou explicite, d'un point de vue ethnologique ou psychanalytique vient en renfort par la réduction de la voix à la dimension instrumentale à la destitution des significations et du sens. Il faut bien dire que ces histoires sont la plupart du temps assez abracadabrantes et rocambolesques. Il faut être naïf, comme la plupart des mélomanes, pour y trouver un intérêt quelconque ou même « un sens profond ». Ce recours est absolument l'inverse d'une idéalisation de la mythologie gréco-romaine. C'est plutôt une manière d'affirmer que le texte, l'histoire, n'est qu'un « **prétexte** », un support linguistique sans importance, qui donne l'occasion de composer une œuvre. Et qui à l'inverse de l'oratorio, n'est prosélyte de rien. En tout cas pas du polythéisme. Si on pousse le raisonnement à son ultime, on pourrait même dire que la musique baroque disqualifie de manière radicale l'importance du discours comme système de signification au profit de ce qui fait l'humanité de l'homme. À savoir la dimension sémiotico-sémiologique que l'écriture baroque magnifie. **« Magnification » du symbolique et du réel au détriment de l'imaginaire.** Si on voulait une preuve de plus de cette destitution, il n'est qu'à remarquer que quand Bach compose une passion, par exemple *La Saint Matthieu*, il utilise certains thèmes de ses cantates antérieures sur lesquelles il accomode un autre texte. C'est une manière de faire habituelle à cette époque. Comme les emprunts à d'autres compositeurs. Preuve en est qu'une œuvre musicale n'est plus, comme au temps de la musique religieuse de la Renaissance, une composition osmotique entre un texte et son support vocal et instrumental. C'est cela que j'appelle l'opération de désémantisation / désobjectivisation opérée par la musique baroque. Elle est décidément instrumentale.

## DE LA MUSIQUE BAROQUE ET DE LA PROMOTION GÉNÉRALISÉE DE LA « VOIX » INSTRUMENTALE

La « désémantisation » qui s'opère dans la musique baroque a une conséquence objective. À cette période on voit se développer de manière impressionnante la musique instrumentale. Premièrement instrumentale. On pourrait dire que le développement de ce genre musical instrumental est aussi un **événement** qui participe à la discontinuité entre musique de la Renaissance et musique baroque. A la fin de la Renaissance, Gabrieli écrit des œuvres qu'on nommait « *chœurs instrumentaux* ». Ce sont des ensembles d'instruments qu'il fait dialoguer polyphoniquement, comme il en est du chant choral. Il interprètera ses œuvres dans la cathédrale Saint Marc à Venise. Mais on ne peut pas dire qu'il y aura à proprement parler une acceptation de cette innovation instrumentale. Il s'agit plutôt d'une innovation singulière. D'autres compositeurs ont eu d'autres intuitions singulières qui semble anticiper ce qu'il

adviendra à l'époque baroque. Comme si ces compositeurs étaient des précurseurs. Il n'en est rien. Ils ne paraissent précurseurs que parce que la rupture baroque a eu lieu et que leurs innovations ont été reprises dans un contexte culturel favorable. Sinon leurs innovations seraient tombées, comme on dit, dans la poubelle de l'histoire. Ou aurait persisté au titre de curiosité. **Il faut un contexte idéologique favorable pour qu'une innovation, quelle que soit la discipline, trouve sa fonction et son utilité pour le collectif.** Faute de quoi, elle ne sert à rien. Peut-être les promoteurs de la rupture baroque, qui étaient tous érudits, ont-ils été sensibles à ces innovations incongrues au temps où elles ont été commises. En empruntant une métaphore physico-chimique on pourrait dire que ces théoriciens de l'ordre nouveau de la composition musicale ont « précipité » ces innovations éparses et singulières pour les incorporer dans une théorie générale nouvelle de la composition. Le théoricien qui les reprend pour les incorporer au thésaurus de composition musicale de son époque, est « neutre » quoique son intention soit déterminée. Mais il n'est que l'interprète et l'agent culturel de la transformation qu'il promeut. C'est dire que toute période musicale débute par un « précipité inouï » d'une manière de composer et se délite dès lors que cette manière de composer ne correspond plus à la fonction dévolue à la musique dans la culture où elle est interprétée. C'est ce qui arriva à l'œuvre monumentale de Bach qui parce qu'elle n'était plus à la mode est tombée durant un siècle dans l'oubli. C'est dire qu'il n'y a de précurseurs qu'a posteriori de la transformation. Mais il n'y a prétendues « anticipations » que parce qu'il y a eu transformation qui permet de les identifier. Une innovation qui n'est pas reprise dans une transformation ultérieure n'est qu'une impasse vouée à l'oubli. C'est le cas, comme dit précédemment, de la psychanalyse structurale. Si à terme elle n'est pas reprise et incluse dans le contexte d'une culture collective fût-elle minimale (une MSP, une CPTS) inscrite dans le social générique, il n'en restera rien.

Si on en revient à Gabrieli avec son histoire de « *chœurs instrumentaux* » on pourrait dire **qu'il affirme à sa manière ce que j'ai avancé tout à l'heure : il y a une équivalence entre « voix humaine » et « voie instrumentale ».** Et que la voix humaine n'est pas le véhicule d'un message dont on ne sait quel énoncé dans la langue qui fait sens ou vérité. **Elle ne communique pas, elle transmet. Comme la voix instrumentale.** D'un point de vue métapsychologique ces deux types de voix sont toutes deux équivalents au regard de leur fonction dans la culture. De fait on peut retourner la logique de cette équivalence : à l'époque baroque la voix humaine n'est qu'un instrument comme un autre et sa capacité à porter les significations de la langue perd de son importance (elle la regagnera à l'époque classique et romantique). De fait, pour un auditeur d'aujourd'hui il est quasiment indifférent de comprendre la langue dans laquelle une œuvre vocale est chantée. C'est tout à fait vrai dans l'opéra. L'histoire que l'opéra raconte n'a plus aucune importance. Sans doute sert-elle au chanteur d'indice dans l'interprétation de sa partition. Cela peut lui indiquer l'esprit et les nuances successives que cette interprétation doit réaliser. En fait, explicitement ou implicitement, les compositeurs utilisent, dans les paroles que le livret contient, les phonèmes

de la langue qu'ils associent à **des variations de sonèmes transformés en notes identifiables auditivement**.

Par ailleurs, on parle, à tort, de la musicalité de la langue. C'est sans doute ce que Mozart voulait dire quand il affirmait que le français n'était pas une langue qui convenait à l'opéra (il la trouvait trop « plate » et trop « arythmique » pour permettre de composer un opéra). En cela il avait tort : Debussy le dément avec *Pelléas et Mélisande*. Verdi a composé *Don Carlos* sur un livret français. *Le Voyage à Reims* de Rossini est aussi composé sur un livret français. Et je ne parle pas de *Carmen* de Bizet et d'autres compositeurs de la même époque. De fait, ce qui semble faire la musicalité d'une langue atonale, quand il s'agit d'œuvres chantées, résulte du fait d'une association entre les phonèmes des signifiants d'une langue et les sonèmes que l'on choisit pour leur expression<sup>12</sup>. Ce processus alchimique, dont je parlais tout à l'heure, permet cette osmose et procède à la sacralisation de cette confusion de phonèmes et de sonèmes qui constituent l'essence de la « voix humaine ». C'est le secret de son instrumentalité. Laquelle n'est plus, en dernière analyse, que de la matière sonore discrète mise en forme de manière complexe et consistante : concaténation oppositionnelle promue par le « penser » réel (réel : dimension harmonique), mise en ordre structural par la pensée sauvage (dimension symbolique) et développée par le para-sémantique mélodique que la pensée réflexive (dimension imaginaire) produit.

Ce qui ne veut pas dire pour autant que la ligne sonore d'une langue donnée, même si elle est atonale, ne compte pas. On peut en faire l'expérience quand on entend des chanteurs dont la langue maternelle n'est pas celle du texte qu'ils interprètent. Ils ânonnent les phonèmes de celle dans laquelle le texte est écrit. C'est aussi dérangeant que s'ils chantaient faux. Et ce n'est pas pour l'auditeur une question de compréhension du texte énoncé. La compréhension du texte, comme je l'ai affirmé, dans l'opéra mais aussi dans les madrigaux, les cantates, qu'elles soient profanes ou religieuses, les oratorios, les passions, les lieds... etc. n'a, dès cette époque, absolument plus d'importance pour un mélomane véritable. Il faut être bien peu musicien pour s'intéresser à la morale du *Don Juan* de Mozart, aux souffrances du Christ que relate la passion de Bach ou encore aux mythologies ou à la théologie de pacotille de certains opéras de Wagner. Pour ce dernier Nietzsche et Lévi-Strauss ont, chacun à leur manière, basculé dans l'idolâtrie. La langue devient alors un matériau sonore comme un autre. Concret pourrait-on dire au sens de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry. Bien sûr, la plupart des compositeurs et des musiciens démentiraient cette position radicale et extrême.

Mais c'est tout de même un fait observable. Là où je veux en venir, c'est ce que la musique baroque rend explicite avec cette désémantisation radicale, l'affirmation que la composition musicale s'opère à partir de trois aptitudes psychiques qui permettent le traitement de la

---

<sup>12</sup> Je ne fais que reprendre là ce que Saussure tente d'élaborer pour expliquer l'art poétique à partir d'une logique des phonèmes.



matière sonore dans trois dimensions : sémiotique, sémiologique et syntaxique. Et, qu'en dernière analyse, les deux dernières – sémiologique / sémantique- sont au service de la première aptitude - sémiotique - en tant qu'elle recèle et révèle l'intentionnalité finale de la musique savante, et de toute autre musique quand elle fait œuvre d'Art, d'attester dans la jouissance de l'universalité subjective de l'humain, au-delà des différences culturelles et de la singularité de chacun. Il n'y a d'universalité que subjective.

## DE LA MUSIQUE BAROQUE ET DE LA DESTITUTION RADICALE DE LA DIMENSION PARA-SÉMANTIQUE PORTÉE PAR LE MÉLODIQUE SONÉMATIQUE

Comme nous l'avons vu dans les précédents séminaires, il est illusoire de penser que la musique ait une fonction de communication à l'instar de la langue. Moi-même, au cours de ces développements, j'ai entretenu l'ambiguïté en parlant du versant mélodique de la musique comme pseudo-sémantique ou comme para-sémantique. Il y avait tout de même un progrès dans la clarification en employant la formule « para-sémantique » : à côté et en parallèle du sémantique linguistique. En effet, autant pour celui qui compose la musique que pour celui qui l'entend il y a disjonction, dans l'écriture baroque, entre le sémiotico-sémiologique sonématique harmonique et le « para-sémantique » mélodique. Cette disjonction renvoie du côté de la structuration de l'appareil psychique à la disjonction qui s'opère au moment où apparaît le module syntaxique qui ouvre le registre sémantique linguistique. De fait, cette disjonction qui permet à l'enfant d'entrer dans le réflexif (conscience de la conscience) entraîne une sorte de prévalence de ce registre. Il n'en n'est pas de même dans la composition musicale. Ces deux modalités sémiotico-sémiologique et para-sémantique non seulement cohabitent mais se répondent l'une l'autre. Cela s'exprime dans la musique baroque, quand elle est vocale où le sonématique mélodique est disjoint et autonome par rapport au sémantique du discours dans la langue. Séparation radicale mais dont les développements autonomes restent parallèles. Ce qui donne l'impression qu'ils sont toujours osmotiques. Illusion auditive s'il en fut. Comme quoi le terme para-sémantique (et non pas pseudo-sémantique) n'était pas si erroné que cela. La ligne mélodique se déploie bien « à côté » de la ligne sémantique... Tout en lui étant comme étrangère. Pour l'auditeur, il y a pourtant un effet de sens. Effet de sens qu'il semble ressentir réflexivement. D'où la facilité de l'amalgame courant. C'est pourquoi certains continuent de croire que la partie mélodique para-sémantique non seulement renforcerait le sémantique linguistique mais en quelques sorte le redoublerait et ferait effet de style : la redondance. Mais il n'en est rien car cet effet de sens est éprouvé et ressenti de la même façon, et avec la même intensité, quand l'œuvre est exclusivement instrumentale ou orchestrale. Les mélomanes, quand ils ne sont pas dupes, pour qualifier cette expérience de ressenti d'une œuvre musicale, qui ferait « sens », disent qu'elle est « bien écrite ». Il faut entendre que cet effet de compréhension d'un

sens est le résultat de la perception d'une cohérence, implacable quand il s'agit de la musique baroque, dans l'intrication du mélodique et de l'harmonique. Le « sens » dans la musique c'est la consistance de cette intrication. L'effet de sens quand il s'agit de la perception d'une œuvre musicale est totalement différent de l'effet de sens quand il s'agit d'un texte littéraire non poétique. L'effet de sens dans une œuvre littéraire vient du ressenti de compréhension réflexive que cette œuvre produit. On pourrait dire qu'il s'agit, en termes psychanalytiques, d'un plaisir qui alerte les circuits de la récompense neurocérébraux (endorphinique pour faire schématique). **L'effet de sens d'une œuvre musicale, puisqu'il concerne l'instance subjective, ne mobilise pas le ressenti de compréhension qui motive l'effet plaisir et les circuits neurocérébraux endorphiniques. Il est de l'ordre d'un ressenti de jouissance, qui, elle, s'oppose au plaisir, d'où, pour le dire caricaturalement, toute production d'endorphine est exclue. Plutôt production d'ocytocine qui fait lien.** Il faudrait vérifier cette hypothèse iconoclaste. Reste à prouver comment neurocérébralement la « grammaire » de la composition musicale n'émarge pas au registre sémantique linguistique. Ni pseudo ni para-sémantique.

Aussi, pour en terminer avec cette polémique stérile autour de la problématique de la sémantisation de la musique, il me semble nécessaire de réinterroger, ou d'entendre autrement, l'hypothèse princeps de Chomsky concernant l'apparition chez l'enfant, vers 24 mois, d'un module syntaxique neurocérébral génétiquement programmé. C'est-à-dire d'un réseau neuronal qui apparaît et se fixe dans certaines aires du cerveau. Lequel donne la possibilité de produire une langue à partir de phonèmes. Module syntaxique neutre qui permet de générer une infinité de grammaires structurant une infinité de langues. Tout se passe comme si, pour la communauté des linguistes et des chercheurs en sciences sociales et humaines, ce module syntaxique était exclusivement dévoué à la production de grammaire structurant les langues. Chomsky lui-même parle de **grammaire générative**. De fait aucun chercheur, peut-être à l'exception de Lévi-Strauss, ne s'est véritablement avisé que ce module génératif n'était pas **dédié** aux seuls phénomènes linguistiques mais à **l'organisation de l'ensemble des perceptions sensorielles que l'appareil neurocérébral humain traite**. Peut-être, après coup, sous l'égide de la langue. Mais ce n'est absolument pas sûr. Ce module syntaxique génératif peut être considéré comme une aptitude générale à **organiser** paragrammaticalement, c'est-à-dire **structuralement, toutes les perceptions émanant de nos organes des sens**. Fonction qui n'est pas seulement linguistique mais générative de la capacité de mise en ordre de multiples éléments perceptifs, dont ceux qui opèrent dans la musique (les sonèmes) ou dans la peinture (les pictèmes). Process « génératif » et non pas de mise dans un ordre immuable. Épigénétique et non pas génétique. Il y a des multitudes de « grammaires » musicales ou « picturales » de la même manière qu'il y a des multitudes de grammaires linguistiques. C'est donc une erreur et un abus de langage de réduire cette fonction « syntaxique » à la seule fin d'organiser les langues. Pour avancer, et anticiper, dans ce frayage, du côté de la dimension mélodique de la musique, qui, dans cette perspective,

se constitue avec l'émergence et la stabilisation de ce module syntaxique génératif universel, il faut la considérer comme une langue qui serait a-sémantique et sujet donc à transformation. Sa fonction n'est pas du côté du « sens » qu'il faudrait comprendre. Certains musicologues, historiens de la musique, mélomanes, continuent à s'y essayer : c'est pathétique. Comme je le rabâche, **l'effet de sens résulte de la cohérence et de la consistance d'une structuration diachronique superstructurelle de l'œuvre qui s'intrique de manière complexe à une structuration synchronique de l'œuvre. Cette mise en ordre synchronico-diachronique est généralement perçue comme ayant donc valeur « esthétique ».** Toute mise en ordre « syntaxique » est esthétique.

Bien sûr, si on considère l'hypothèse chomskienne comme valide, on pourrait aussi postuler, du côté de la psychanalyse structurale, l'hypothèse phylogénético-ontogénétique que la structuration de l'appareil neuro cérébral organise, précédemment au module syntaxique, un module « sémiotique » génératif d'un système phonématique et aussi un module « sémiologique » génératif d'un système de signifiants / symboles a-linguistiques. Cela serait cohérent avec le postulat initial de la psychanalyse structurale qui réfute la différenciation entre « psychique » et « organique ». C'est dire que la transformation de la structuration de l'appareil neurocérébral, du côté du traitement des effets perceptifs sensoriels, entraîne une transformation de la structuration de l'appareil psychique qui s'opère par disjonction d'avec la structuration antécédente. La mise en place génético-épigénétique des modules sémiotiques, sémiologique et sémantique entraîne la mise en place concomitante des registres : phonématique, réel ; des signifiants symboles, symbolique ; des significations, imaginaire. Étant entendu qu'en fin de structuration neurologico-psychique, ces trois registres s'intriquent pour constituer les aptitudes adaptatives dévolues à l'appareil psychique. C'est dire qu'aucun des registres sémiotique, sémiologique et sémantique ne se substitue à celui qui le précède. Ni que les registres sémiotique et sémiologique qui précèdent le registre mélodique syntaxique ne se réduisent à n'être, comme dans la métapsychologie freudienne, des stades, des reliquats ou des ersatz. Ils restent des registres à part entière.

C'est ce qu'affirme à sa manière la musique baroque qui dans son écriture privilégie les registres synchroniques sémiotico-sémiologico-sonématiques non pas exactement au détriment du registre syntaxique. Ils sont premiers sans exclusion. Nous verrons même que cette intention de composition contribue à l'émancipation véritable (a-sémantique) de cette dimension mélodique synchronique syntaxique. Mais cette prévalence apparente sémiotico-sémiologique participe aussi à la destitution de l'humanisme rationaliste fondé comme nous l'avons vu, sur la production d'un faux « sens » universaliste par l'opération, non pas du saint-esprit, mais de la réflexion consciente rationnelle.

Ce que la musique baroque développe aussi, plus qu'une autre, à l'exception comme je vous l'ai rappelé de la musique moderne ou contemporaine, de manière plus explicite et plus

intentionnelle, c'est le caractère sémiotique et la dimension synchronique qu'elle recèle. C'est-à-dire la dimension harmonique qui prend son expression la plus caricaturale pourrait-on dire, dans l'opéra avec des airs qui se déploient grâce à l'utilisation de vocalises sur un, deux ou plusieurs phonèmes. C'est tout à fait remarquable dans quelques opéras de Monteverdi ou de Purcell mais surtout dans certains opéras de Haendel. Je pense précisément à son *Sémélé* où Cécilia Bartoli excelle dans le rôle-titre. Mais aussi à *Jules César en Égypte*. Bien sûr, il y a d'autres solistes qui y excellent ou y excellaient aussi : Nathalie Dessay, Patricia Petibon, Sabine Devielhe, Eva Zaïcik et d'autres tout aussi talentueux mais moins célèbres. Et aussi des contre-ténors virtuoses : Max Emmanuel Cencic, Philippe Jaroussky, Andreas Scholl, Jakub Jozef Orłowski, Bruno de Sa et d'autres encore.

Cette particularité que je suppose à la musique baroque, quand elle s'oppose à l'universalisme rationaliste qui, au fond, contient en germe un déni d'humanité, affirme haut et fort la primauté du subjectif dans la réalité sociale grâce au développement de la dimension harmonique vocalique. Il arrive que cette affirmation advienne aussi dans la musique purement instrumentale. À l'époque baroque je pense aux suites, partitas et sonates pour instrument solos. Bien sûr, cette supposition n'est tenable que si on admet métapsychologiquement que l'instance subjective, qui le fait sujet, advient dans les vocalises sonématico-sémiotiques.

Il y a dans la musique une intention déterminée. Cette intention est déjà dans la musique religieuse de la Renaissance. Elle émerge parfois de manière fervente et sort de la clandestinité. Je pense au « *Miserere* » d'Allegri où est subverti et destitué l'intention téléologique religieuse pour accéder à la grâce sonématique parfaite par le fait de la désémantisation du texte support de la croyance où il ne s'agit plus d'atteindre au divin transcendantal mais au sacré profane. N'être plus la voix des anges, mais celle de la musique pure. Accéder à l'humanité de l'homme sans transcendance. Rien qu'humain, sans évocation d'une transcendance ou d'une immanence. Faire paradoxalement rétrograder le culte du divin à la seule Humanité de l'homme. Réelle. C'est-à-dire subjective.

Il me semble avoir dit dans le dernier séminaire que la musique baroque était à la fois réactionnaire et résistante. Il est possible maintenant d'explicitier cette formule obscure et définitive. La musique baroque est résistante en cela qu'elle destitue toute tentative idéologique de promouvoir un universalisme disons « moïque ». Et ce, qu'elle soit mythologique (religieuse) ou rationnelle (laïque). Réactionnaire parce que la musique baroque renoue, grâce à la mise en exergue du sonématique sémiotico-sémiologique synchronique, avec la musique des origines, celle des chasseurs-cueilleurs, de manière éminemment savante et sophistiquée qui est la caractéristique de l'Art. Dimension artistique absente chez Néandertal et Denisova pour cause d'absence neurocérébrale du module syntaxique. Leur musique ne peut donc pas être savante puisque la conscience réflexive leur manque. Ce qui

est le propre d'une fonction anthropologique universelle que d'être présente universellement avant même que la musique devienne un Art.

## DE L’AFFIRMATION PÉREMPTOIRE COMME EXPRESSION DE LA TENSION CONSTANTE NÉCESSAIRE À L’ACTUALISATION DE LA DIMENSION SUBJECTIVE DANS LE COLLECTIF

Mais dans la musique baroque, cette dimension d'humanité n'est pas affirmée par la seule dimension harmonique. Certes, pourrait-on penser, cette dimension harmonique, puisqu'elle est synchronique, représente à elle seule la subjectivité psychique dans la réalité sociale. Comme j'ai tenté de le démontrer cette dimension harmonique subjective est aussi présente dans la musique religieuse de la Renaissance. Je ne cesse de rappeler que cette dimension existe à sa manière dans cette musique mais elle est détournée, ou usurpée, par l'ontologie chrétienne. Et de facto se met au service de la croyance que cette ontologie génère. Pour le dire en termes psychanalytique structurale, elle se soumet et se met au service de cette ontologie transcendantale. La manière de composer révèle cette soumission et cette allégeance. J'ai aussi essayé de démontrer que la rupture qu'opère la composition baroque est son intention de s'émanciper de toute idéologie ontologique quelle qu'elle soit. Disons qu'elle émargerait à la dimension métaphysique sans transcendance ; elle a à voir avec le ressenti d'Ex-Sister et non pas avec la problématique philosophique moderne de la question de l'être. **Cette intentionnalité « métaphysique » nouvelle se transcrit dans la manière de composer de telle sorte qu'elle actualise à tout moment une tension Ex-Sistentielle constante.** À la fois dans la valence sonore (qui n'est pas seulement fortissimo) et sa rythmique. Rythmique particulière qui se caractérise par le recours à la syncope qui introduit une rupture et un conflit non pas seulement avec la mesure décidée pour l'œuvre mais aussi avec le mélodique. Comme un accident qui fait évènement. Ces moyens se mettent au service de l'expression de la dimension subjective qui imprègne toute œuvre véritable.

C'est en cela que l'écriture contrapuntique de la musique baroque prend un autre caractère, et une autre finalité que dans la musique de la Renaissance. **Elle se présente, d'un point de vue sonore et rythmique, comme implacable et comme insaisissable.** « Comme cela et pas autrement ». Comme si le compositeur manifestait, indiscutablement, une sorte d'indifférence engagée vis-à-vis de la manière dont son œuvre sera reçue par l'auditeur. La musique, peut alors s'entendre comme non seulement hors séduction mais aussi comme non adressée. De fait, elle s'avère, dans l'acte de composition, rétro-adressée au compositeur lui-même. Péremptoire pour le dire dans les termes de la psychanalyse structurale. Cette manière particulière et nouvelle d'écrire la musique, de telle sorte que son intention affirme le péremptoire subjectif, ne concerne plus seulement la musique vocale. Elle est commune à la musique vocale et instrumentale. Ce qui confirme que la « voix » en tant que vecteur d'un humanisme est tout aussi bien vocale qu'instrumentale. Cette généralisation de

l'intentionnalité métaphysique a pour résultat de permettre l'essor de la musique instrumentale qui devient aussi « sacrée » et primordiale que la musique vocale. On pourrait même dire qu'il y a renversement et radicalisation en faveur de la musique instrumentale pour porter cette intentionnalité métaphysique.

C'est vrai de tous les compositeurs baroques du plus humble au plus géniaux. Chez Bach ce péremptoire confine l'impitoyable. Il n'y a nulle place pour l'émotion affective ou le sentimentalisme. L'effet est tout autre. Cet effet autre tient à cette manière radicale de tenir en tension constante tout au long de chaque œuvre sans baisse d'intensité ni harmonique ni mélodique. Qu'on se réfère à des œuvres déjà citées :

- Le Clavecin bien tempéré
- Les Variations Goldberg
- L'Art de la Fugue
- L'Offrande musicale
- Les six Concertos brandebourgeois
- Mais aussi les sonates et partitions pour instruments seuls
- C'est aussi vrai dans la musique vocale : *L'Actus Tragicus* ; certaines autres cantates, *La passion selon Saint Mathieu* par exemple ... mais bien d'autres œuvres aussi.

Si cette dimension expressive de l'impitoyable apparaît avec la musique baroque, on la retrouve ultérieurement chez des compositeurs d'autres périodes (classique, romantique, post-romantique, moderne, contemporaine) par exemple chez Beethoven dans *La Grande Fugue* du dernier quatuor à cordes, dans la *Sonate pour piano opus 106* mais aussi dans les *Variations Diabelli*, déjà citées ; chez Berlioz, au début de l'époque romantique, en particulier dans des airs de son opéra « *Benvenuto Cellini* » ; chez Liszt ; chez Puccini en particulier dans son dernier opéra *Turandot* ou *La fille du Far West* ou encore *Madame Butterfly*. Puis, dans la période post romantique, chez Mahler, aussi bien dans des lieds que dans ses symphonies ; chez Prokofiev dans la cantate *Nevski* par exemple ; chez Chostakovitch ; chez le Stravinski du *Sacre du printemps*. Et bien d'autres. Et je ne parle pas de la musique contemporaine qui constitue un extrême quand elle est atonale et amélodique. Purement sémiotico sémiologique.

Pour revenir à Bach, il est probable qu'il n'ait pas, de son vivant, été considéré comme le génie qu'il était justement à cause de l'implacable et de l'irréfutable de sa manière de composer. Certains disent qu'il s'ennuyait à l'écoute de ses œuvres. Sans doute défense réactionnelle. Cela tient à la rigueur et à la complexité de son Art de composer. Mais aussi à une attitude « psychique » qui est transmise. Chez lui « rétro-adresse » dans l'Acte de composition. Ou pour le dire simplement, il ne s'adresse qu'à lui-même et de ce point de vue

il est sans concession. Il est seulement aux prises avec l'Art de composer. Il n'écrit pour personne. Si on fait l'analogie avec la psychanalyse structurale, on peut dire que son Acte de compositeur tient de l'indifférence engagée propre aux psychanalystes... quand ils le sont. Peu lui chaut que sa composition soit reçue ou non. Je vous avais rappelé l'anecdote (qui n'en est pas une) des *Concertos Brandebourgeois*. Sa réflexion « passionnante » est plus que rétro-centrée. Elle se concentre sur la complexité de l'expression que l'œuvre doit affirmer pour être de tension constante. Sans faille ni faiblesse. Son génie fait qu'il y réussit toujours. Aucune des œuvres, qui nous soient parvenues, n'est mauvaise. D'une certaine manière sa musique n'est jamais objectale en ce sens que ce n'est pas un objet dont la finalité serait d'être entendue et appropriée par un public. À la limite, elle peut être éternellement interprétée, si des interprètes de talent osent s'y risquer (dans cette occurrence, il était intransigeant et peu d'interprètes avaient grâce à ses yeux et ses oreilles). En tout état de cause, elle Ex-Sistait puisqu'il l'avait écrite. Cette impitoyable complexité de ses compositions était, quoique sans doute incompréhensible pour ses contemporains, inséparable de son intention. Ultime témoignage de l'humanité de l'homme. C'est pourquoi il n'a pas fait école comme d'autres musiciens... Mais il a transmis puisque non seulement Mozart, Beethoven et Mendelssohn mais tous les compositeurs véritables qui lui ont succédé, tous sont issus de Bach. Bach est la musique incarnée. Bach le métaphysicien en Acte.

## DE LA MUSIQUE, DU PLAISIR ET DE LA JOUISSANCE

Cette manière de traiter et d'analyser la musique peut apparaître comme désincarnée. Ou purement intellectuelle et abstraite - alors que l'on parle d'un Art sensible s'il en fut. Comme si le compositeur s'adressait uniquement au fonctionnement psychique tel qu'un psychanalyste structural le conceptualise. Il est habituel d'associer la réception de la musique aux impressions psychologiques qu'elle ne manquerait pas de provoquer. Antérieurement je m'en suis longuement expliqué. Comme vous le savez, on en appelle aux sentiments (de joie, de tristesse...) ou aux émotions **indicibles** éprouvées. A contrario, parfois la musique n'est perçue que comme une distraction agréable ... Et ce, malgré les intentions que j'attribue aux compositeurs authentiques. Tout ceci est effectivement observable psycho-socialement. Mais au fond n'intéresse ni la psychanalyse ni l'ethnologie. En revanche ce qui peut être théorisé c'est l'effet strictement psychique que la musique déclenche selon la structuration de l'appareil psychique de l'auditeur. De fait, d'un point de vue psychanalytique la musique peut être non seulement éprouvée mais essentiellement ressentie de deux manières. Soit dans le registre économique de la jouissance (le réel), soit dans le registre économique du plaisir (l'imaginaire). Cela dépend de la structuration psychique de celui qui écoute. Et en particulier de la prévalence ou moïque ou subjective de l'auditeur.

Bien sûr aujourd'hui tout le monde, dans le mondillo psychanalytique et depuis Lacan, fait la différence entre jouissance et plaisir. Encore que cette dichotomie, tant dans son acceptation triviale que psychanalytique, ne va pas de soi. Il est bien rare que cette distinction soit correctement faite. On emploie souvent l'un à la place de l'autre et réciproquement. Ou encore on considère la jouissance comme l'acmé du plaisir. Dans le registre économique de la métapsychologie de Freud, cette distinction, n'existe pas. Il n'y a que le plaisir, sous forme de pulsion et de principe, qui le régit dynamiquement. Mais Freud tente véritablement de rendre compte théoriquement de ce qu'il en est du plaisir. Le concept de plaisir bénéficie d'une véritable tentative de modèle théorique fondé sur une analogie énergétique d'abord électrique dans *L'Esquisse* puis thermodynamique où l'énergie est pulsionnelle. La pulsion constitue le registre économique sur lequel se greffe une dynamique particulière à partir de la notion de refoulement. Pour faire simple, le plaisir est défini comme produit par l'abaissement des tensions psychiques, consécutives à l'accumulation de libido dans l'appareil psychique, grâce à l'appropriation imaginaire d'un « objet ». Le modèle physiologique est celui de l'orgasme tel qu'il se produit dans la relation sexuelle où le partenaire est vécu comme l'objet manquant cause du désir. Puis, il déclenche par son appropriation l'abaissement de la tension sexuelle au niveau le plus bas. Implicitement cela renvoie sans doute au circuit bio-cérébral de la récompense. Il y a dans la relation sexuelle, quelle qu'elle soit, une possession réciproque du corps de l'autre, et dans la majorité des cas des organes sexuels. Corps et organe sexuels de l'autre constituent le représentant (imaginaire) mais concret de l'objet cause du désir libidinal. Objet, qui parce qu'il est manquant, provoque l'envie (et non pas le « désir » pour reprendre le terme de Mélanie Klein) de réappropriation. « L'objet » est, dans cette perspective économique pulsionnelle, ce qui va combler le manque cause de l'accumulation pulsionnelle et de la tension qu'il faut « abaisser » à son niveau le plus bas. Cycle infernal et sans fin qui dans le pire des cas dysfonctionne et débouche sur la répétition et l'addiction. Ou dans le meilleur des cas est régulé par l'affection.

Ce qui implique un postulat implicite, et pierre angulaire de la théorie des pulsions : la dynamique de l'appareil psychique est fondée sur un **manque structurel** génétiquement programmé. Manque qui, d'un point de vue psychologique, se traduit par un « manque de quelque chose ». Lacan s'en était avisé. Dans l'interprétation qu'il fait de la théorie de Freud, le manque, du point de vue psychique, n'est pas un manque de quelque chose. C'est un effet de structure, dû à la « dénaturation ». Le manque est essentialiste : il en est de la nature humaine d'être en manque comme originairement. Qu'il théorise comme de l'a-chose puis par l'objet petit « a ». Cet objet petit « a » représente le point zéro où le manque s'affiche. Avec Lévi-Strauss il considérera d'un point de vue structural que toute structure s'organise autour d'un point zéro qui en permet l'organisation et la dynamique. Ainsi l'un et l'autre interprètent le mythe de l'interdit de l'inceste et de la horde primitive telle que Freud les imagine à l'usage de sa théorie. Comme si ces mythologies révélaient qu'il faut un point zéro



pour qu'une structure opère : le meurtre du père, l'interdit de l'inceste qui en découle, par exemple. Il ne s'agit donc plus, comme chez Freud, d'un manque d'objet imaginaire libidinal mais d'une nécessité structurale. Mais Lacan continua à croire en même temps à la pulsion. Ce qui est incompatible avec l'hypothèse structurale et ce à quoi Lévi-Strauss n'adhère pas. Destin d'Homo sapiens à la fois implacable mais aussi chance adaptative. Chance adaptative dans la mesure où ce manque originaire, qui est ce sur quoi se structure l'appareil psychique, nécessite pour être comblé l'activation de l'aptitude à la quête. Quête, moteur de l'insatiable curiosité d'homo sapiens et cause de son hégémonie sur les choses et les êtres. Ce que je viens de rappeler là de manière très schématique, je vous l'accorde, et un peu irrespectueuse il est vrai, c'est le sacro-saint principe de plaisir. Vous me direz que je suis coutumier du fait. Et vous aurez raison. Mais cet apparent irrespect n'en est pas un.

## PETIT INSERT ÉPISTÉMOLOGIQUE

C'est une manière de faire entendre un principe épistémologique propre à la lecture structurale de toute œuvre qu'elle soit scientifique ou mythologique. Y compris celles de Freud et de Lacan aussi géniales fussent-elles par bien des aspects. Principe épistémologique très sérieux qui part du principe qu'il n'y a en science aucune icône qui pourrait faire exception à une lecture épistémologique critique. Toute lecture est fondamentalement fondée sur l'objectivité qui teste la cohérence des développements et le bien-fondé des hypothèses sur lesquelles l'élaboration se constitue. Autre manière de dire ce qui est déjà énoncé dans l'ouverture de mon premier opus : *« lire c'est faire advenir l'insu autour duquel un édifice (pseudo) théorique s'élabore comme masque »*.

Il faut être vigilant. Et cette attitude est salvatrice notamment si une démonstration se complique à l'extrême au point que son auteur doive sortir de son chapeau un nouvel élément prétendu conceptuel pour en faire tenir une cohérence apparemment bancaire. Dans cette occurrence il y a « aporie sous roche ».

Cette modalité de lecture s'oppose à une démarche érudite (académique) qui consiste à faire l'exégèse réflexive, et si possible exhaustive (ce qui n'est jamais possible) d'un texte ou d'un ouvrage. On tente d'en trouver la genèse et les aboutissements. Certes, on peut lui faire le crédit d'une dimension qui n'apparaît pas dans une lecture littérale (littéraire) ordinaire. Elle nécessite d'être documentée sur le contexte intellectuel dans lequel le texte ou l'ouvrage s'inscrit et qui aurait pu être en connexion avec ce que traite l'auteur. Mais aussi dans des œuvres d'autres auteurs qui traitent de près ou de loin du même sujet. À partir d'analyses réflexives de tous les textes se rapportant à un sujet, on fera apparaître les subtilités de ces montages pour en faire ressortir l'inventivité et la profondeur, non seulement pour en permettre une meilleure compréhension mais surtout, implicitement ou explicitement, pour en valider le bien-fondé. Du genre : plus le texte est difficile à la compréhension immédiate, parce que compliqué, plus on lui fait le crédit d'être profond. Donc digne d'intérêt et recelant une vérité qu'il faut débusquer. Plus un texte est sophistiqué dans son élaboration, plus la chose dont il traite est supposée valide. Les psychanalystes sont passés maîtres dans ce type de lecture. Et même s'ils débusquent une aporie, ils feront crédit à l'auteur étudié d'une « vérité » qui malgré leur effort n'a pu être clarifié. Une énigme qui ne fait qu'ajouter à l'inaffabilité de l'auteur idolâtré.

Je m'inscris en faux contre cette manière de faire. Je considère, au contraire, qu'un texte, en sciences humaines, même s'il présente une réelle complexité, doit s'avérer comme découlant de l'évidence à celui qui en prend connaissance. Les mathématiciens parlaient à propos d'une conjecture énigmatique de solution « élégante ». C'est un peu mon intention.

Je sais que cette manière de faire, mais aussi de présenter les apories, a déclenché en 2024 des malentendus et des inimitiés. Aurais-je pu les éviter ? Peut-être, dans des conditions culturelles autres. C'est-à-dire si la nécessité de réflexion scientifique en matière de psychanalyse était admise et pratiquée par tous les psychanalystes. Ce qui n'est pas le cas.

Pour revenir à Freud et son principe de plaisir comme processus dynamique qui fait fonctionner l'appareil psychique, il s'aperçoit qu'il n'est pas suffisant pour rendre compte de l'ensemble des phénomènes psychiques. Ce que dénonce à sa manière l'hystérie (homme ou femme) : nulle relation d'objet jamais ne peut permettre le vivre, c'est-à-dire d'Ex-Sister subjectivement. Elle le dit de manière symptomatique dans une insatisfaction permanente qu'elle affiche à la face du monde de manière provocatrice ou dans la plus grande souffrance. Le cycle du plaisir objectal ne fait pas vivre mais survivre. Freud en tirera la même conclusion quand il prendra conscience que le principe de plaisir, aboutissement à la mise en tension au niveau le plus bas, confine à une position léthale. Il se trouvera obligé d'opposer une pulsion sexuelle de vie et une pulsion de mort. Mais avant d'en arriver à cette extrémité, il opposera au principe de plaisir le principe de constance. Une première dualité oppositionnelle. Ce qui est remarquable chez Freud c'est cette perception tout à fait juste, géniale, des modalités de fonctionnement de l'appareil psychique. En l'occurrence, ce qui le fait persévérer dans ses apories successives c'est l'intuition que pour que l'appareil psychique fonctionne il faut deux modalités économiques et dynamiques. Et non pas une seule. Et c'est ce qui manque à la théorie freudienne, à la mythologie freudienne. Freud ne trouve pas l'autre modalité dynamique qui crédibiliserait son modèle car pour qu'il y ait deux modalités économico-dynamiques il faut qu'il y ait deux instances topiques véritables et non pas une seule. Et ses variations du registre moïque de suffisent pas.

Lacan très tôt s'en avise. Il invente le Sujet comme instance psychique opposée au Moi. Lequel trouve son économie non pas du côté de la libido mais de l'agressivité (cf. *L'Agressivité en psychanalyse*). Agressivité **constante** qui anticipe ce qu'il en est de la jouissance. Par la suite, il abandonne cette voie et tentera de définir le concept de Sujet de manière hybride en le référent à la fois à l'économie de la pulsion et à celle du signifiant : chimère s'il en fut. D'autant plus improbable que cette intuition de placer l'économie du Sujet du côté du langage, il la situe du côté sémiologique du signifiant mais non du côté sémiotique du phonème. Ou plutôt phonématico-sonématique. Il s'empêtrera dans le registre sexuel jusqu'à proposer une « autre jouissance » qui ne serait pas phallique mais féminine. Ce qui n'est pas une intuition si inconséquente que cela. En effet, si, du point de vue de la psychanalyse structurale, la jouissance est neutre et comme silencieuse, il arrive qu'elle s'actualise, et soit ressentie, dans certains Actes : l'Acte artistique (et principalement la musique), l'Acte mystique, l'Acte dit sexuel aussi. Dans cette dernière occurrence, elle se manifeste et est ressentie, dans ce qu'il est convenu d'appeler le ressenti d'Ex-Stase. Et quoique la jouissance ne soit ni genrée, comme on dit maintenant, ni objectale, il apparaît que seule « **la femme** » peut la ressentir comme ouverture universelle au monde. Et le mystique. J'y reviendrai, peut-être, à l'occasion d'un hypothétique développement sur la métapsychologie du mystique et de l'Ex-Stase.

Pour le dire de manière à la fois schématique et synthétique :

- La jouissance est présente dans l'appareil psychique comme l'expression d'une tension constante indestructible. L'inverse du principe de constance freudien lequel confine à l'absence de tension. Elle s'inscrit, ou s'actualise, dans le temps toujours présent maintenant. Elle est le moteur de l'intentionnalité péremptoire et par voie de conséquence du vivre dans la vie. Je vous rappelle, comme Lacan l'avait pressenti, que cette intention subjective exprimée par la jouissance prend son énergie originaire dans l'agressivité neurobiologique génétiquement programmée qui se transforme en intentionnalité « d'être au monde », d'Ex-Sister, au moment de la subjectivisation sous les espèces de la vocalisation phonématico-sonématique. Cet être au monde, dont la jouissance ressentie est l'expression, s'avère irrépressible. Mais pas immortel. « Il est » comme disait Parménide. Sans plus. Pour rien. Sans Moi. Pour rien et pourtant d'une intensité psychique jamais démentie. Cette intentionnalité n'atteste d'aucune raison d'être. On comprend alors pourquoi la jouissance, parce qu'anobjectale, fonde le caractère téléonomique de notre présence au monde. J'avais évoqué du point de vue neurocérébral le circuit de l'ocytocine.
  
- Le plaisir objectal consiste dans une tension épisodique et cyclique causée, comme le disait Freud, par la quête et l'appropriation d'un « objet » imaginaire conjoncturellement manquant mais pas structurellement manquant. En termes freudiens l'objet est le représentant (dans la langue) d'une représentation (inconsciente). Dans la psychanalyse structurale, la représentation inconsciente correspond dans la théorie neurocérébrale de Changeux à « l'espace de travail conscient ».<sup>13</sup> Elle en est le concept limite d'avec le biologique. La « possession » de cet « objet imaginaire » « abaisse la tension au niveau le plus bas ». « Parce que ce n'est pas ça » dit l'hystérique dans sa grande sagesse. Ce n'est pas ça être au monde. Les avatars et les métamorphoses de ce principe de plaisir sont, en particulier, décrits et modélisés par Freud dans *Pulsion et destin des pulsions*. J'avais évoqué du même point de vue neurocérébral le circuit de l'endorphine.

---

<sup>13</sup> Pour ce concept freudien de « représentant de la représentation » voir chez Freud, *L'inconscient*, et l'article de Laplanche et Pontalis dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*.

Tout au long de ce séminaire j'ai tenté de montrer que la musique baroque tant dans sa métaphysique que dans son écriture (qui l'actualise) était arrimée par l'expression de cette dimension sémiotico-sémiologique subjective. C'est dire qu'elle fait entendre de manière primordiale, si ce n'est exclusive, psychiquement, par le truchement de la sensorialité auditive, la nécessité de la jouissance d'Ex-Sister pour actualiser un être au monde subjectif. Elle l'a fait ressentir au travers de cette tension péremptoire qu'elle manifeste.

Et voilà pourquoi votre fille est muette...

Marc Lebailly  
Paray-Vieille-Poste,  
Le 20/04/2024