

**Des petits cris du bébé au chant du *fort-da***  
**(psychanalyse et musique 2)**

Anchyses Jobim Lopes

Traduction: Sieni Campos

... Quand j'entends la musique, je *m'écoute* à travers elle; et [que], par un renversement de la relation entre âme et corps, la musique *se vit* en moi.

(C. Levi-Strauss; *Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme*, dans *Anthropologie structurale* deux, Paris Plon, 1973.)

**Résumé**

La polémique sur ce qui est venu en premier: musique ou parole. Reprise de la question à partir de l'observation d'un bébé âgé de trois mois et demi et de la transformation de ses pleurs en petits cris de plaisir, au moyen desquels est exercée une modulation de voyelles et accents associée à des mouvements de tout son corps. La transformation des pleurs en petits cris interprétée comme passage du son à la voix humaine, non plus une expression prédominante de besoin, mais plutôt de désir, avec l'excédent qu'apporte la pulsion. Le récit fait par Freud au sujet du garçon âgé d'un an et demi et son jeu du Fort-da, dans la mesure où la séquence des voyelles est taillée par un son dur de consonne et que l'expression n'était pas simplement dite, mais chantée. L'apparition de cette taille en tant qu'expression de la répétition et de la pulsion de mort. Le jeu et le chant en tant que sublimation ancrée dans le sadisme et la perversion polymorphe de l'enfant. Les petits cris et le Fort-da en tant qu'invocation du symbolique, ancré dans un signifiant dont l'origine est musicale, qui ensuite se dédouble en une face de poésie et une autre de prose. Fondateur d'un symbolique instaurée par une affirmation (*Behajung*) ayant eu lieu à un moment premier d'introduction au symbolique, avant l'apparition du sujet barré, antérieur à la négation verbale et au refoulement. Ce phénomène fait que la musique en tant que mélodie soit une condensation et ait « cent fois plus d'énergie que la parole même » (Rousseau). L'harmonie déjà interprétée comme fruit du refoulement. Le rythme comme domestication de Thanatos par Eros, faisant de toute musique une source bénéfique de compulsion de répétition. La musique comme phénomène unissant corps et esprit.

**Mots-clé:** Psychanalyse et musique. Absence maternelle. Compulsion de répétition. Pulsion de mort. Sujet barré. Sublimation.

## Introduction : parole ou musique?

Qui est venu en premier? L'œuf ou la poule? Cette très vieille anecdote résume un des dilemmes qui se sont posés lors dans un article antérieur (LOPES, 2006) lorsque nous avons essayé de faire une psychanalyse de la musique: la musique est-elle l'origine de la parole ou vice-versa? Sur une des pistes – celle tracée par Schopenhauer, Nietzsche et Didier-Weil (jusqu'à un certain point) –, c'est le langage musical qui crée le verbal. Sur la piste apparemment opposée – esquissée de Hegel à Lacan en passant par Heidegger –, c'est le contraire. Pour Hegel, la poésie est aussi bien à l'origine de la pensée que la condition de possibilité de tous les autres arts. Heidegger et Lacan, à leur tour, proposent plus fermement la parole, pas nécessairement poétique.

Sur un autre versant, il n'y a pas moyen d'échapper à la lignée de pensée de Freud, qui aimait tant à tracer un parallèle entre l'anthropogenèse et la phylogenèse, et à les redécouvrir chez l'adulte. Que la musique précède et conduit la parole, c'est ce qu'on peut observer au cours des deux premières années de vie d'un enfant: dans ce cas, nous rejoignons la première piste. Chez les enfants plus âgés et les adultes, on peut défendre la seconde: le mode de compréhension lorsque nous sommes devant un quelconque objet artistique a le langage verbal comme prototype nous permettant de le saisir. Dans une des directions, il y a temps chronologique; de l'autre, provient un temps logique. Quoiqu'il en soit, il y a toujours temps, tout langage se constitue à partir d'un discours dans le fleuve du temps. Non pas le temps des différentes sciences, comme la physique, mais plutôt le temps dans l'acceptation de la subjectivité humaine, c'est-à-dire, de la temporalité.

Nous allons prendre de risque d'aller un peu plus loin sur le chemin entrepris dans l'article précédent. A cette époque-là, nous ne connaissions par l'œuvre d'un compositeur d'opéra d'il y a plus de deux siècles, également un penseur de renommée dans d'autres domaines, y compris l'éducation des enfants, dont les œuvres théoriques sur la musique et le théâtre constituent un volume de près de deux mille pages en papier bible: Jean-Jacques Rousseau (1995). Nous n'avons pas non plus eu l'occasion d'observer un objet scientifique primordial pour la psychanalyse: un bébé.

Par ailleurs, au cours des dernières années, d'autres collègues qui se consacrent, eux aussi, à déceler les mystères de la musique au moyen de la psychanalyse, ont créé des textes porteurs de nouveaux raccourcis. De nouveaux écrits de Didier-Weil (2010, 2011); des livres et des articles de Bertelli (2012), Chaves (2012), Mattos (2011) et Vivès (2009; 2012).

Je dois également à une collègue du CPMG la suggestion, offerte dans une de ses conférences, d'un *l'œuf de Colomb* existant dans l'œuvre de cette personne à mauvaise oreille qui était Freud lui-même: le fameux *fort-da* répété par son petit fils âgé d'un an et demi, n'était pas dit, comme il serait naturel chez un enfant de cet âge, mais plutôt entonné comme si c'était un chant (MELLO, 2012), une élégie ou une ode à l'absence de la mère. Une autre

collègue – ancienne étudiante – a suggéré qu'on creuse les utilisations du *fort-da* au cours des séminaires de Lacan.

Sur ce parcours, néanmoins, nous sommes directement revenus à plusieurs reprises au texte freudien dans sa première topique, surtout à son aspect économique.

Avec tant d'indices, on risque de soulever davantage de doutes et problèmes, ou de voir disparaître la nouvelle piste dans la terre échaudée du *sertão*. Ou, comme le dit une autre anecdote, la poule ne serait-elle pas juste le moyen qu'a trouvé l'œuf de produire un autre œuf?

### **Des pleurs effrayants aux petits cris de bébé**

Au cours des deux premiers mois de vie, les pleurs d'un bébé sont désespérés: des cris et des hurlements très forts, souvent jusqu'à l'épuisement ou jusqu'à ce que le bébé lui-même en soit étouffé. Ceci reflète ses malaises et gênes physiques. À la naissance, ses intestins sont stériles et doivent être peuplés de bactéries symbiontes. Bébé éprouve toute sorte de coliques. Il s'agit d'une étape normale, indispensable, du développement des êtres humains. A quoi s'ajoutent éventuels problèmes alimentaires, otites, pharyngites, erythèmes fessiers, entre autre pathologies. Melanie Klein a signalé comment, pour un petit bébé, sans notion de la continuité dans le temps, douleurs et gênes sont vécus comme absolus, ressentis comme des menaces d'anéantissement venues du dehors et potentialisées par la pulsion de mort venue du dedans.

Pour un bébé sain et élevé dans un environnement dont le *holding* et le *handling* soient minimement satisfaisants, ces expériences terrifiantes sont moins intenses et plus courtes que celles de plaisir qui renforcent la pulsion de vie. Parmi ces dernières, l'appel continu à la vie lancé par la mère et par d'autres personnes qui s'occupent du bébé. Câlins, étreintes, l'odeur de la mère, la chaleur de son corps, touchers, soins de nettoyage, toutes les formes narcissantes de contact physique. Sans oublier le regard constant de ceux qui l'entourent. Tactiles ou visuels, ces contacts sont toujours accompagnés de voix: berceuses, appel du bébé par son nom ou surnom, ou même expression de défoulement de l'irritation ou désespoir des personnes donnant des soins. Même dans ce dernier cas, qui, lui aussi, est synonyme d'investissement affectif, il s'agit d'un appel à la vie. Appel de la voix maternelle et d'autres qui l'entourent et que nous pouvons nommer pulsion invocante, « l'expérience la plus proche de l'inconscient » (LACAN, 1998)

Une fois passés ces premiers mois de vie, le bébé se met à présenter de nouveaux types de « pleur » et de qualités vocales : pleurnicherie, entêtement, contrôle, attirer l'attention d'autrui même lorsqu'il est satisfait. Néanmoins, des épisodes des pleurs désespérés du début continuent de se produire. Chez un bébé âgé de trois mois et demi, nous avons personnellement observé l'apparition d'un autre style vocal, dont l'existence depuis un certain temps a été confirmée par sa mère. Même en présence d'autres personnes et d'un chien, le bébé s'est mis à pousser des petits cris fréquents et successifs sans

l'intention d'attirer l'attention de qui que ce soit. Toujours assez content de lui-même, sans ressentir le besoin de regarder les autres (y compris le chien), le bébé était heureux, peut-être dû à la découverte que maintenant il était le possesseur, ou au moins l'associé, de la pulsion invocante.

La passivité devant l'absence de sa mère, que des pleurs ou un cri bien fort et angoissé ramenaient concrètement à ses côtés, avait été remplacée par l'activité de pousser les petits cris. L'introjection de l'objet lui permet dorénavant de le garder à l'intérieur de lui indépendamment du fait de regarder ou d'être concrètement regardé par quelqu'un qui serait au même endroit. Dans sa description du *fort-da* de son petit-fils, Freud nomme ce passage de la passivité à l'activité devant l'absence de la mère pulsion d'emprise (*Bemächtigungstrieb*) (FREUD, 2010; p.173). Dorénavant le bébé est puissant. Au moins pour un petit temps et, quoiqu'il en soit, se sachant entouré d'autres personnes dans le même espace.

Faisant attention, on pouvait remarquer que les petits cris étaient faits d'une succession de voyelles, sans sons palataux, linguaux ni même labiaux qui les couperaient. Succession de voyelles exécutées à intensités et accents variés. Il serait une exagération que d'appeler les petits cris du bébé un chant.

Ceux-ci n'avaient pas la caractéristique essentielle d'un langage : celle d'être une combinatoire infinie d'éléments finis. Cela ressemblait plutôt à une espèce d'entraînement vocal d'une leçon de chant. Mais cela nous a fait réfléchir sur la thèse esquissée ci-dessus par rapport à la chronologie de l'origine de la parole à partir de la musique.

### **Sur la naissance de la voix**

Dans le but de fonder cette thèse, nous avons fait appel à un auteur que nous ne connaissons pas lors de la production du premier article : Rousseau. Son *Essai sur l'origine des langues* (2008), le plus long des nombreux textes de Rousseau sur la musique, est souvent cité comme ayant soutenu que la musique est à l'origine de la parole. La lecture attentive de ce texte nous montre que Rousseau ne l'a pas affirmé. Il a écrit:

‘(...) la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune (...) Dire et chanter étaient autrefois la même chose (...) l'une et l'autre eurent la même source et ne furent d'abord que la même chose (...) (ROUSSEAU, 2008, p. 145-146)’.

Mais si dire et chanter étaient d'abord la même chose, nous pouvons suggérer qu'avant deux termes il en existe un autre. Derrida fournit, dans le long commentaire de sa *Grammatologie* (2011), cette interprétation à l'*Essai*: « Il n'y a pas de musique avant le langage. La musique naît de la voix et non du son. Aucune sonorité pré-linguistique ne peut, selon Rousseau, ouvrir le temps de la musique. A l'origine il y a le chant (DERRIDA, 2011, p.239). » Cet auteur semble confondre chant et voix. Selon le concept commun à tout langage, le chant se constitue dans le temps à partir d'une combinaison infinie d'éléments

finis. Voix qu'étant plus qu'un simple son, comme c'est le cas des bruis de la nature ou ceux émis par d'autres êtres vivants, le chant est, à son tour, déjà accueilli par tous dans la connaissance que l'émetteur en est un être humain : cet être humain spécifique, et non pas n'importe quel autre, chez qui les pleurs des premiers mois étaient beaucoup plus proches d'un son. Cependant, la voix, considérée de façon isolée, est composée d'éléments plus simples que ne serait un chant, simples comme les séquences de voyelles et accents des petits cris d'un bébé. En plus du temps et de la combinatoire, il lui manque encore un autre élément essentiel pour devenir chant.

En observant le bébé, nous avons aussi remarqué que les petits cris étaient accompagné d'une légère secousse de son tronc, ainsi que de mouvements des bras et jambes. Ceci avait déjà été observé chez des enfants âgés de plus d'un an, qui, en plus de la mimique faciale, faisaient des gestes et souvent contractaient tout leur corps lorsqu'ils ébauchaient un parler plus éloquent. Donc, on peut en conclure que chez le petit enfant il n'y a pas encore de chant uniquement vocal isolé du reste du corps. Le pharynx n'existe pas encore en tant que substrat indépendant. De même, l'expression corporelle généralisée porte à croire qu'il s'agisse là de l'origine de la danse. La préférence des auteurs pour l'étude de la pulsion invocante à partir du chant (Vivès) ou de la danse (Didier-Weil) découle plutôt d'un choix individuel de ces psychanalystes, dont les études sont complémentaires. La même critique s'applique aux citations de Rousseau et Derrida ci-dessus. D'abord n'était pas seulement la voix, mais la passion « qui fait parler tous les organes » (ROUSSEAU, 2003; p.145). Ou plutôt, d'abord c'était la pulsion invocante.

Un certain nombre de chapitres avant d'affirmer l'origine commune du dire et du chanter, Rousseau ouvre son *Essai* en dissertant sur l'importance de la passion pour la naissance du langage humain:

‘(...) si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais, et nous entendre parfaitement par la seule langue du geste (...).

Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix (ROUSSEAU, 2008, p. 97 e p. 104)’.

Glosant sur cette citation au moyen des concepts freudiens, on peut l'interpréter comme étant la différence entre besoin et désir, entr'instinct et pulsion. En plus de se satisfaire de façon auto-érotique ou narcissique, comme l'a si bien découvert Freud dans ses *Trois Essais* (FREUD, 1978), la pulsion laisse un excédent, un reste qui est indépendant du besoin physique qui la réactiverait. Ce reste est également responsable des excès de la passion, l'*hybris* qui tant terrifiait les anciens grecs. Ultérieurement, Freud conclut, au moyen du concept de dépendance (anaclise) que, dans notre espèce, besoin et désir se contaminent toujours l'un l'autre. On ne mange pas rationnellement rien que pour se nourrir, le tigre le fait peut-être, nous mangeons parce que c'est savoureux, normalement beaucoup plus que le corps n'en a besoin. Il y a aussi chez les humain l'opposé, dont un tigre vivant dans la nature ne souffrira jamais: anorexie et boulimie. Lacan va plus loin, et non pas par hasard dans un de ses extraits au sujet du *fort-da*, ajoutant le terme de désir en vue de mettre en relief:

(...) qu'il n'y a pas d'état originel ni d'état de pur besoin. Dès l'origine, le besoin est motivé sur le plan du désir, c'est-à-dire de quelque chose qui est destiné chez l'homme à avoir un certain rapport avec le signifiant. (LACAN, 1999; P.227).

Et les petits cris, c'étaient quoi? Peut-être un peu auto-érotiques, motivés par le pur plaisir dans la production de sons, et non plus uniquement de pleurs d'angoisse et privation, par le pharynx. Peut-être un peu narcissiques, car ils esquissent le début de l'unité d'un je corporel (les mouvements associés de tout le corps) qui, comme le postule Freud, c'est le modèle du je psychique. Une espèce d'auto-narcissement aidant à constituer un tout. Et comme pour Klein le développement du je et de l'objet ont lieu parallèlement, les petits cris seraient, eux aussi, un peu objectaux par le fait qu'ils contiennent un peu de pulsion invocante, c'est-à-dire, un peu de la mère internalisée. Non plus un simple son, mais le produit d'une voix, c'est-à-dire, d'une subjectivité, déjà un peu objectale et non plus juste pré-objectale, une fois que la mère ne serait déjà plus juste le sein kleinien ou une fonction, mais qu'elle serait perçue comme quelqu'un qui serait co-émetteur de la pulsion. La répétition continuelle, à son tour, nous renvoie au *fort-da* et à la domestication de la pulsion de mort en faveur de la libido.

### De la voix au chant

Dans *A-delà du principe de plaisir*, Freud (2010) décrit de façon détaillée l'origine de l'expression *fort-da* chez son petit fils âgé de dix-huit mois. Il écrit qu'« Il s'agit là de quelque chose de plus qu'une rapide observation, car j'ai, pendant plusieurs semaines, vécu sous le même toit que cet enfant et ses parents » (FREUD, 2010; p.171). Ainsi, le récit justifie qu'avant le jeu de la bobine accompagné de ce double terme, séparé en deux syllabes par une consonne forte, il observe que l'enfant réalise un acte plus simples, accompagné d'une séquence exclusivement vocalique:

Cet excellent enfant avait cependant l'habitude d'envoyer tous les petits objets qui lui tombaient sous la main dans le coin d'une pièce, sous un lit, etc., et ce n'était pas un travail facile que de rechercher ensuite et de réunir tout cet attirail du jeu. En jetant loin de lui les objets, il prononçait, avec un air d'intérêt et de satisfaction, le son prolongé *o-o-o-o* qui, d'après les jugements concordants de la mère et de l'observateur, n'était nullement une interjection, mais signifiait le mot «*Fort*» (loin). Je me suis finalement aperçu que c'était là un jeu et que l'enfant n'utilisait ses jouets que pour « les jeter au loin ». « Un jour je fis une observation qui confirma ma manière de voir (...) » (FREUD, 2010, p. 174).

Les expressions « je me suis finalement aperçu » et « un jour » nous amènent à conclure que Freud est passé un bon temps à observer le comportement de son petit-fils, peut-être plus que quelques semaines, et il est également possible que l'enfant était, peut-être, âgé de bien moins que dix-huit mois. Quoique certainement âgé de plus de trois mois e demi. Ce qu'ont en commun le récit de Freud et celui du bébé mentionné ci-dessus, c'est le premier exercice de la voix au moyen des voyelles. Dans le cas du bébé,

exercice associé à des mouvements diffus de tout le corps, tandis que chez un garçon bien plus âgé, il y avait déjà un choix d'une voyelle et d'un acte moteur spécifique. Ceci renvoie au commentaire de Rousseau selon lequel « dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées; les cris, les gémissemens sont de simples voix ; (...) » (2003; p 107).

Finalement, le jeu de la bobine apparaît chez le petit-fils de Freud. Tout d'abord, l'objet était jeté dans le berceau garni d'un rideau, de sorte qu'il était hors de la vue du gamin, ce qui était accompagné de l'*o-o-o-o*. Ensuite, en un deuxième moment, le garçon ramène la bobine vers lui et dit *da*. Voici donc le *fort-da* complet, avec la caractéristique « qu'il ne fut pas douteux que le plus grand plaisir s'attachât au deuxième acte » (FREUD, 2010, p. 174). Donc, le problème consiste, comme le signale Didier-Weil à: « examiner en quoi consiste la mutation introduite par le passage du couple sonore « O-A » au couple phonématique « Fort-Da » (DIDIER-WEIL 2011, p.12).

L'observation de l'enfant par Freud, son seul récit direct sur un petit enfant, au départ à peine sorti du stade de bébé, a été mille et une fois commentée au cours de l'histoire de la psychanalyse. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'écoute attentive d'une collègue psychanalyste, écoute faite d'une lecture qui dit que le *fort-da* n'était pas dit, comme il serait naturel chez un enfant de cet âge, mais entonné comme s'i s'agissait d'un chant (MELLO, 2012), d'une élégie ou d'une ode à l'absence de la mère.

Les simples séquences de voyelles et accents des petits cris d'un bébé sont beaucoup plus qu'un son, il s'agit de quelque chose de décidément humain: une voix. Non pas que l'aboïement d'un chien soit moins un son que les petits cris d'un bébé, mais ce dernier crée des séquences variées de voyelles et accents, tandis que le premier ne varie que la hauteur et la durée du son émis.

Néanmoins, il lui manque encore quelque chose pour devenir chant: la taille. Pour éviter toute confusion avec d'autres termes psychanalytiques, nous en avons créé un à nous. Nous appelons taille de la voix ce que, dans la prose d'un adulte, sont les sons des consonnes, le *da* du « *fort-da* ». Le « f » de *fort*, labial, reste une différentiation très ténue de la voyelle, tandis que le « d » de *da*, fait de langue et palais, coupe durement le son, produisant ainsi une intensité de mélodie et rythme beaucoup plus forte que celle des voyelles toutes seules. Avec l'*o-o-o-o*, au moyen de la pulsion invocante, le « f » permettait à l'enfant de maîtriser l'absence de la mère de telle sorte que, comme le rapporte Freud, « il ne pleurait jamais pendant les absences de sa mère, absences qui duraient parfois des heures, bien qu'il lui fût très attaché, parce qu'elle l'a non seulement nourri au sein, mais l'a élevé et soigné seule, sans aucune aide étrangère » (FREUD, 2010, p. 173).

Mais c'était en saluant le retour de la bobine par un joyeux « da » (« voilà ! ») qu'avait lieu un bouleversement total. L'absence de la mère avait été complètement déplacée par un autre objet, qui, activement sous son contrôle, faisait toujours l'envers, revenait toujours. L'élégie lui permettait de supporter l'absence de la mère. L'ode exécutait la pulsion d'emprise en transformant le manque en triomphe, une des trois défenses maniaques décrites par Klein. Plaisir plus durable et ne demandant pas la présence de quelqu'un d'autre, comme l'a défini Winnicott (1998), l'internalisation d'un objet bon ou

la possession d'un objet transitionnel permet à l'enfant d'être capable d'être et de jouer tout seul.

Il a été dit que, dans le cas du bébé, il y avait déjà exercice de sons vocaliques et apparition d'une subjectivité qui transforment le son en voix. Mais un autre élément manque toujours qui puisse changer la voix en chant. Tel que Freud l'a décrit lorsque l'*o-o-o-o* est taillé par le *da*. L'insertion de la taille constitue l'élément qui change la voix en chant. Mais d'où viendrait la force qui coupe une séquence vocalique, d'abord de façon plus douce et puis avec la violence du *da*? Et qui transforme l'absence externe en présence interne?

### Un chant d'Éros et Thanatos

La première consonne, c'est le « m », son labial dont l'origine est la succion du sein. Mais d'un sein qui s'éloigne de plus en plus. Entre la source et l'objet de la pulsion, où de la distance ressentie par le bébé naît la consonne, a lieu la taille initiale de la voix. Dans toutes les langues, ont dit également que le premier mot, c'est « man », et ensuite la répétition de la syllabe en *ma-man*. Ce qui représente aussi la reconnaissance de la mère en tant qu'un tout et séparée du bébé. Quoiqu'il s'agisse encore plutôt d'une fonction qui supplée à tout, pas du concept d'une autre personne indépendante. Cette fonction, les bébés la transfèrent très facilement à d'autres au cas où une absence plus prolongée de leur soignante principale leur y oblige. Le *man* apparaît autour des cinq ou six mois de vie, mais il est évident que, chez les enfants de tous les âges, les stades de développement peuvent varier beaucoup dans un sens ou dans l'autre.

L'apparition des autres sons consonantiques a lieu de façon parallèle à l'éruption des dents, qui procède des incisives centrales inférieures, à six mois, aux deuxième molaires supérieures, à deux ans. Toujours avec de fortes variations individuelles. Il y a des nouveaux-nés qui ont déjà quelques dents, ainsi que des enfants dont la dentition commence à trois mois, etc.

La dentition fait partie de l'impressionnant développement humain ayant lieu au cours des deux premières années de vie. À six mois, les bébés contrôlent déjà la musculature de leur corps comme un tout et se mettent bientôt à se retourner et à ramper. Lorsque nous parlons de musculature, ceci concerne ce que leur permet d'affiner leur contrôle et d'exercer - mieux et davantage - leur agressivité sur l'environnement. Peu-ont parler d'un perfectionnement de la pulsion d'emprise? Cette expression n'est d'ailleurs pas sans rappeler la volonté de puissance nietzschéenne.

Coïncidence ou non des termes, quoiqu'il en soit nous sommes dorénavant dans le département, si cher à Freud, du sadisme: musculature – sadisme anal. Parallèlement, s'ajoute l'éruption des dents, ce qui permet l'ingestion d'aliments de plus en plus solides: sadisme oral. Sadisme: pulsion de mort défléchie en agressivité au service de la libido. Donc, les consonnes



autres que le « m » appartiennent à une addition d'Éros et Thanatos. Le fait de jeter ses jouets hors du berceau, ainsi que la morsure et la taille consonantique ne sont possibles qu'à partir de la fusion des pulsions. Le chant du *fort-da* était triomphe sur la mère, mais aussi vengeance mortelle parce que, comme l'écrit le poète Mario Quintana dans *Da paz interior (De la paix intérieure)*: (...) rien ne procure un sommeil aussi tranquille que le plaisir d'une vengeance bien exécutée.

Dans le bref récit fait par Freud sur son petit-fils, on peut voir le jeu et le chant, ainsi que les relations entre ces dernier et un certain nombre de processus sublimatoires. En dépit du sadisme implicite et du triomphe sur la mère, la déflexion de la pulsion de mort et la transformation de la passivité en activité signifient que la libido prévaut. Comme l'écrit Bertelli (2012), en mettant en question des clichés tels que « la musique est le plus spirituel des arts » ou « quelque chose de sublime qui procure la paix de l'âme », il faut laisser de côté les théorie déssexualisantes de la sublimation. A l'origine, ce point de vue a été proposé par Freud lui-même, qui plus tard a fait volte-face et affirmé l'envers. Il faut l'ancrer dans le pervers polymorphe qui est l'enfant.

« C'est dans son essai sur Léonard de Vinci que Freud a amorcé son virage. Il y a annoncé que la sublimation n'implique pas déssexualisation de la perversion polymorphe mais que celle-ci serait, au contraire, la matière première de la production sublimatoire (BERTELLI, 2012, p. 62) ».

Par rapport à la prédominance de la composante libidinale de la parole et de la voix pour la déflexion de la pulsion de mort, on peut citer ce qu'a écrit Freud dans *Le thème des trois coffrets*: « il ne semble pas douteux que le mutisme dans ce rêve n'ait été une façon de représenter la mort » (1978, p. 295). Ainsi, la représentation de la prédominance du pur Thanatos serait l'autisme ou le mutisme, et non pas le chant du *fort-da*.

Mais la vengeance du petit-fils de Freud annonçait déjà l'importance de la pulsion de mort lorsque celle-ci est domestiquée par la vie en vue de la sublimation. De même que le sadisme oral/vocal pervers polymorphe du garçon d'un an et demi pourrait laisser prévoir tout aussi bien un personnage psychopathe assassin de sa propre mère, comme le fameux Norman Bates du film *Psychose* de Hitchcock (basé sur un cas réel), que le plaisir qu'ont un baryton à chanter et le public à l'entendre dans l'*Otello* de Giuseppe Verdi la terrible aria en défense d'un mal absolu - *Credo in un Dio crudel* – chanté pour Iago, le méchant shakespearien qui intrigue Othello jusqu'à en délirer et assassiner sa femme. Ce qui ne s'est heureusement pas passé dans le cas d'Ernst Freud Halberstadt, le garçon du *fort-da*, le seul des petits enfants de Freud à devenir psychanalyste, métier qu'il a exercé et au sujet duquel il a publié jusqu'à près de sa mort à quatre-vingt-quatre ans (BENVENISTE, 2008).

### **Symbolique chanté?**

Le jeu du *fort-da* est commenté par Lacan dans non moins de neuf de ses séminaires: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 et 14. Par ailleurs, Mélanie Klein et Winnicott, aussi bien que d'autres auteurs, sont très souvent cités dans les cinq premiers de ces séminaires. Il y a tout un parcours lacanien, dont le point de départ est le récit de l'observation de Freud sur son petit fils, vers la conceptualisation du symbolique et de l'entrée de l'enfant dans celui-ci. Mettons en relief ce qui nous intéresse ici.

Tout d'abord, dans le *Séminaire 5 - Les formations de l'inconscient*, l'utilisation de l'expression « l'existence d'une invocation » (LACAN, 1999; p. 342) pour évoquer le jeu de présence et absence du garçon, six ans avant les brèves observations sur la pulsion invocante au séminaire 11, et signalant que :

(...) dès que l'enfant commence à pouvoir opposer deux phonèmes, ce sont déjà deux vocables. Et avec deux, celui qui les prononce et celui auquel ils sont adressés, c'est-à-dire l'objet, sa mère, il y a déjà quatre éléments, ce qui est assez pour contenir virtuellement en soi toute la combinatoire d'où va surgir l'organisation du signifiant. (LACAN, 1999; p. 231)

Il est évident que Lacan évoque toujours le modèle linguistique saussurien, fondé sur l'analyse du langage verbal. Peu avant l'extrait ci-dessus, l'auteur avait également signalé que malgré le signifiant, le truchement « absolument essentiel », c'est « la voix » (op. cit. p. 231). C'est la voix intrinsèquement humaine qui rend possible le chant du *fort-da*. On peut critiquer ce chant comme étant très simplet et répétitif, mais il contient déjà virtuellement toute la combinatoire du symbolique, et il ne faudra qu'un peu d'entraînement pour qu'il ne devienne une musique plus complexe.

Lorsqu'on pense à la pulsion invocante, on évoque aussitôt aux chansons maternelles et aux berceuses. En fait, tous ceux qui, ayant des liens affectifs avec lui, s'approchent d'un bébé, accentuent le ton et la mélodie de leur voix même s'ils ne disent que des sottises. L'Autre ne s'approche pas d'un bébé en lui parlant de façon incolore et mécanique ; si son environnement était comme ça, le symbolique ne pourrait pas s'instaurer. Et on peut encore spéculer sur comment seraient écoutés dans l'utérus la voix de la mère et toutes les autres voix, ainsi que les sons de l'intérieur du corps maternel, surtout le rythme de son cœur. Comment le fœtus accueille-t-il ces sons lorsque sa mère est angoissée? Il s'agit ici d'un des nombreux doutes suggérés par les premières études de psychologie prénatale.

L'invocation du symbolique par l'Autre, suscitée par le chant maternel, a comme réponse des expressions vocalique et finalement des petits cris, avec l'invocation du symbolique par le bébé lui-même. Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan signale qu'au moyen de l'articulation du *fort-da*, l'enfant « commence l'incantation » (LACAN, 1998; p.63).

Dans *Invocations*, Didier-Weil commente que « par une question didactique, nous serons initialement menés à présenter l'invocation musicale comme séparée de l'invocation signifiant (...) (1999; p.10) ». Faisons l'inverse et mettons-les ensemble. Si le *fort-da* n'était par dit, mais chanté, dès le départ, et si, à l'origine du langage, la voix est indissociable aussi bien de la parole que de la musique, nous sommes bien obligés de déployer le concept de

symbolique au-delà du purement verbal. Le même auteur écrit ensuite que « l'autre face par laquelle le signifiant s'empare de l'invocation musicale, c'est la face par laquelle le langage, en se soustrayant à la prose, se fait poésie (...) » (DIDIER-WEIL, 1999; p.11).

L'origine du poétique à partir de la musique est débattue depuis Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* (1872). Donc, le point de départ, c'est l'invocation musical, similaire aux hermas de Janus, sculpture d'un seul dieu à deux faces: signifiant à face prose et face poésie, toutes deux assises sur une colonne de musique. Parce que, à condition qu'il ne s'agisse pas du manuel d'un réfrigérateur ou d'un traité de logique, le plus la prose est littéraire, le plus poussée est sa musicalité. Encore moins peut subsister de poésie sans le rythme de la sonorité des paroles (melopée), le rythme de la présentation des images (phanopœia) et le rythme de la succession des idées (logopœia) (LOPES, 1995; p. 98). D'Homère à Sylvia Plath, la grande poésie est faite pour être dite à haute voix comme une formule magique, et même les bons conteurs d'histoires infantiles, avec qui nous avons eu le plaisir de travailler, envoûtent les enfants et encore plus les adultes au moyen d'une apparente prose.

### **Un « oui » plus grand que tous les « ouis »**

Il est souvent dit que l'oreille est le seul orifice qu'on ne puisse boucher, quoique, sans les doigts, c'est également le cas du nez. Mais Freud lui-même a signalé que notre odorat a subi une atrophie. Didier-Weil (1997) signale que lorsqu'on écoute de la musique, il n'est pas possible de ne pas lui dire un « oui » radical. « Étrangeté de ce oui (...) qui ne se déduit pas d'une délibération interne qui me fait choisir de dire « non », qui nous met sur la piste du véritable sens de la *Bejahung* (DIDIER-WEIL, 1997; p.237) ». Dans l'œuvre de Freud, « le sens de la *bejahung* est de dire « oui », c'est un assentiment, acquiescement » (HANNIS, 1996; P.47), même si le *fort-da* révèle comment l'affirmation (*Bejahung*) serait précédée d'une absence ou refus primordial, et si contre cette toile de fond faite de manque dans la fonction signifiante s'élabore le symbolique. Freud ne pouvait pas ne pas écouter son petit-fils. Il pouvait quitter la chambre, ou dire à l'enfant de se taire, mais il a préféré comprendre ce que signifiait ce chant.

Dans son texte sur la dénégation, Freud souligne qu'on ne peut pas concevoir de langage verbal, au moins pas dans le système conscient/préconscient sans le « non ». On peut dire, en suivant Lacan, que la musique, en tant que symbolique et langage, a besoin d'une absence, d'un manque originaire, de l'interdit, du Nom-du-père, du phallus, mais ne comporte pas le « non » du langage verbal. Un « non » qui, décrit par la première topique freudienne, peut aller de la censure morale au « non » inconscient du refoulement en passant par le refus conscient. Il y a donc un symbolique ancré dans une affirmation (*Bejahung*), dans un « oui » plus profond que celui qui instaure le signifiant compris uniquement comme verbal. C'est la face avec laquelle le signifiant s'empare de l'invocation musical qui le soumet à tous les interdits jusqu'à en arriver à la négation verbale. Quoique la taille soit une

blessure dans la continuité du son des voyelles des petits cris, la musique est l'autre face d'un signifiant qui est pure affirmation et qui ne dit pas « non ».

Faisons appel à un autre extrait de Lacan qui nous intéresse. Dans *Le désir et son interprétation*, séminaire suivant *Les formations de l'inconscient*, il est dit que:

« le Fort-da (...) ce moment que nous pouvons considérer comme théoriquement premier de l'introduction du sujet dans le symbolique pour autant que c'est dans l'alternance d'un couple signifiant que réside cette introduction » (...) (LACAN, s.d.; p. 302).

Cette introduction se fait par un petit objet, explique dans le même séminaire le psychanalyste français, le même que Winnicott désigne sous le terme d'objet transitionnel, et que c'est « quelque chose qui est juste avant l'apparition du sujet barré, c'est-à-dire le moment où le sujet barré s'interroge par rapport à l'autre en tant que présent ou absent » (op. cit. p.302). « Juste avant l'apparition du sujet barré », donc, celui-ci n'existait pas auparavant. « Il s'agit, donc du « moment premier de l'introduction du sujet au symbolique juste avant l'apparition du sujet barré » (KRUTZEN, 2003; p.242).

La recherche de l'origine de la musique conduit à un moment, peut-être instantané, un moment uniquement mythique, où il y a une affirmation inconditionnelle, un sujet non encore barré ou scindé, et chez qui il n'y a pas encore de « non » verbal. Que le « non » soit celui d'une négation logique, ou de celle, consciente ou préconsciente, qui met en évidence une condamnation morale et/ou quelque chose de refoulé (*Verneinung*), celui du refus d'une réalité (*Verleugnung*), qu'il s'agisse du « non » inconsciemment réalisée par le refoulement (*Verdrangung*), du « non » de ce que je refuse complètement en moi et projette sur la réalité externe (*Verwerfung*).

### Mélodie et mimésis

Il y aurait-il une autre variante entre la face avec laquelle le signifiant s'empare de l'invocation musicale et celle du langage verbal? Il est intéressant de revenir à un auteur très antérieur à la psychanalyse et suivre d'autres pistes à partir de *l'Essai sur l'origine des langues*. Rousseau (2008) établit plus d'une différence entre musique et parole ;

La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort (...) elle n'imité pas seulement, elle parle ; et son langage (...) a cent fois plus d'énergie que la parole même (ROUSSEAU, 2008; p.154-155). Il y a ici une curieuse utilisation du terme d'« énergie » renvoyant à l'association avec des textes métapsychologiques freudiens écrits plus d'un siècle et demi plus tard. Qu'est-ce qui donne tant de force à la musique et qui serait si fortement soustrait au langage verbal? Dans *l'Essai*, différentes réponses sont formulées.

Rousseau (2008) compare la musique à la peinture. Naturellement, il parle de la peinture figurative qu'il connaissait au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout comme une couleur toute seule, un son solitaire, ne représente rien, tout comme la peinture n'est pas que l'art d'agencer des couleurs agréables, ainsi la simple combinaison de sons agréables ne signifie rien non plus. Alors, pour mettre en relief la fonction de la mélodie, il reprend le concept de l'esthétique aristotélicienne d'imitation (mimésis). Un des deux concepts clé de la *Poétique* d'Aristote (ARISTOTLE, 1987), l'imitation n'est pas une simple copie, comme l'envisageait Platon, mais une synthèse qui enlève le superflu, atteignant l'essence de l'objet, qu'elle universalise.

« La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture ; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs.

(...) Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. (...) Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? c'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie.' (ROUSSEAU, 2008; p.149-151).

Si dans la peinture, telle que celle-ci était reconnue au siècle des Lumières, le dessin forme des images visuelles permettant au spectateur d'être frappé et ému par l'art, dans la musique:

(...) Les sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image (op. cit. P157).

Le dessin est à la peinture ce que la mélodie est à la musique, c'est la forme qui octroie l'unité à l'œuvre.

L'identité est complétée au moyen de la *Poétique*. C'est la mimésis qui permet à l'œuvre de réussir la deuxième étape indispensable à l'art: la catharsis. Pour Aristote, c'est une décharge affective intense suscitée par ce qui est vu sur la scène de la tragédie ancienne, au moyen de laquelle le spectateur sortait du spectacle reconcilié avec lui-même. Freud connaissait les écrits de l'oncle de Martha, Jacob Bernays (ARISTOTLE, 1987; p. xvi), illustre helléniste du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a proposé une lecture psychologique de l'effet de catharsis ayant été recyclée par la psychanalyse suite aux *Etudes sur l'hystérie*, d'où l'explication de l'origine de l'interprétation selon laquelle la catharsis serait le fruit de l'identification du spectateur avec le contenu de l'œuvre, lui permettant une forte décharge pulsionnelle. Celle-ci serait une des explications de pourquoi, en tant que mimésis, la mélodie apporte cent fois plus d'énergie à la musique que la parole, au moins que la parole purement informative, non poétique – dont la caricature est toujours le manuel d'un réfrigérateur –, dépourvue d'image et de musicalité.

Là où Rousseau, à l'instar d'autres penseurs de la musique, ne prend pas de risque, c'est par rapport à ce que, dans la musique, serait représenté au moyen de la mimésis. D'une manière générale, des auteurs venant après lui ont produit des clichés et des généralités qui expliquent peu ou prou, tels que: « états d'âme essentiels », « l'affect en potentiel », « non pas la représentation,

mais la volonté elle-même ». Peut-être arrive-t-on à une autre série de platitudes au moyen de la psychanalyse : « affirmation (*Bejahung*) essentielle », « absence ou refus primordial », « moment premier d'introduction du sujet au symbolique, juste avant le surgissement du sujet barré ».

Mais les clichés d'hier et ceux d'aujourd'hui ont ceci en commun : ce qu'évoque la musique, ainsi que tout art, chacun le remplit, le complète ou le représente pour soi-même faisant appel à ses propres souvenirs. L'art déclenche des séries d'associations conscientes et inconscientes qui se déploient comme un filet. Celui-ci serait infini comme l'inconscient si la condition humaine, les exigences pratique de la vie et le refoulement ne lui imposaient par de limite (LOPES, 1995).

Il y a un autre concept de la poétique aristotélicienne, auquel Rousseau ne fait pas appel, dont on peut tenir compte : le *mythos*, traduit en français comme « intrigue ». C'est la forme au moyen de laquelle on obtient l'unité et qui permet la mimésis. Ainsi, toute mélodie narre au fil du temps et semble raconter une espèce d'histoire. Laisant de côté toute tentative musicale se voulant directement descriptive, il y a récit, mais d'un autre type, différent de celui raconté verbalement, mais disposant, lui aussi, de début, milieu et fin. Un récit plus synthétique, plus condensé. C'est comme le *fort-da*, dont Freud se rend compte qu'il s'agit de beaucoup plus que d'un jeu niais d'un enfant avec une bobine ; c'est plutôt la synthèse de toute une histoire de la relation entre deux êtres humains.

Le *fort-da* était à la musique ce que nos rêves individuels sont aux symboles les plus universels. Nos rêves n'intéressent que nous-mêmes et notre psychanalyste. Ils sont très ennuyeux pour des tiers ; ils n'ont pas été réunis en un *mythos*, en une synthèse qui les universaliserait, ainsi déclenchant des filets d'associations conscientes et inconscientes qui rattacheraient l'histoire de chacun à l'universel (LOPES, 2007). En enlevant le superflu et en condensant l'énergie libre en une décharge beaucoup plus intense, le *mythos* permet la production de la catharsis chez un public plus vaste qu'un grand-père et son petit-fils.

### **Harmonie et refoulement**

Et en parlant du rôle que joue le refoulement dans la distinction entre prose non poétique et poésie, la lecture du texte de Rousseau peut, encore une fois, nous aider à établir une analogie avec l'origine du refoulement. Il n'est pas nécessaire de répéter tout ce que Freud et ses successeurs ont écrit à ce sujet. Ajoutons uniquement un certain nombre de points à une des découvertes les plus originales du fondateur de la psychanalyse

Après avoir mis en relief l'importance de la mélodie, qui « a cent fois plus d'énergie que la parole même » (ROUSSEAU, 2008; p.155), l'auteur prend une position virulente contre la fonction et l'utilisation de l'harmonie.

Pour Rousseau, critique passionné qu'il était de la musique française de son époque, et de Rameau en particulier, les excès de l'harmonie, quelque chose qui en soi est déjà si artificielle et intellectualisée, seraient une des causes de la dégénérescence de la musique en France. L'harmonie:

(...) en donnant aussi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie et l'expression ; elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique (...) elle efface et détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système (ROUSSEAU, 2008; p.155).

L'observation personnelle d'enfants âgés entre un et trois ans a montré comment l'acquisition du langage oblige l'enfant à suivre de nombreux dérivés du refoulement. Spontanément, l'enfant donne des sens propres et originels aux sons et paroles, sens qui doivent être interdits au profit de ceux acceptés socialement. L'enfant joue avec la sonorité des paroles (melopée), les répétant par pur enchantement dans leur musique et non pas en vertu de leur utilité pour la communication, il invente de nouveaux mots et crée des sens autres pour les anciens. Mais ceci est interdit par les adultes. Pour les enfants, la représentation de la parole possède la même énergie que la représentation de la chose, et l'enfant doit également apprendre que l'une n'est pas l'autre, sous peine de rester dans la pensée concrète. De même, on apprend aux enfants que certains mots et expressions sont chargés de sens péjoratif et qu'il y a des comportements qui doivent être interdits: « ceci n'est pas bien », « un garçon ne fait pas ça ». Il est naturel que la grande force expressive du langage enfantin doive être domestiquée et ainsi perdre une grande partie de l'énergie et de la créativité spontanée de l'enfant.

Tout ceci est précédé d'une source plus primordiale de refoulement. Il faut réunir ce qu'on sent et pense dans des ensembles de sons venant de l'extérieur qui, plutôt que de jamais s'adapter entièrement à l'affect et à la pensée, aide à les séparer l'un de l'autre. Comme l'a décrit Freud, le refoulement en son sens économique entraîne une forte perte d'énergie. Une partie de l'énergie refoulée n'est libérée que lorsque s'instaure un type de langage verbal plus flexible, dont le sens reste partiellement ouvert, pouvant être consciemment ou inconsciemment complété par celui qui le lit ou l'entend, et qui récupère un peu son origine commune avec la musique. Nous sommes donc dans le domaine de la poésie, de sa fraternité avec le mot d'esprit et avec le langage psychotique. Nous sommes dans le domaine commun au symbolique et à l'imaginaire (LOPES, 2007).

Il faut le comparer à la remarque de Rousseau au sujet du caractère artificiel de l'harmonie, qui exclut une multitude de sons. Par ailleurs, il faut également nous adapter au système musical qui nous est offert et qui est socialement accepté. Chaque culture et chaque époque produisent des conventions pour réglementer la musique. Si, d'un côté, ceci rend possible l'approfondissement et la créativité dans l'exercice de cette convention, d'un autre côté, ceci, en plus de son caractère artificiel, conduit à considérer comme négatif tout ce qui ne s'adapte pas au système. Au point de ne pas comprendre d'autres modes de réglementation musicale. C'est comme la perception d'un occidental, pour qui la musique d'une autre culture, comme l'hindoue (légitime, non pas celle des pastiches occidentalisés), est souvent

incompréhensible ; et même des expérimentations menées en Occident, comme le sérialisme ou le dodécaphonisme, sont plus qu'inaudibles, sont des sources d'angoisse. Même au sein de la tradition occidentale, où on dit que la post-renaissance est, en grande partie, en continuité avec l'antiquité gréco-romaine, le peu qu'on a pu retrouver de la musique grecque ancienne a un son très étrange et non musical pour les oreilles contemporaines.

### **Conclusion: répétition, rythme et sexe**

Laissant de côté les clichés du genre « la musique est le plus spirituel des arts » ou « quelque chose de sublime qui procure la paix de l'âme », et en établissant sa source dans la sexualité infantile avec sa perversion polymorphe, il y a de nombreuses autres possibilités de compréhension de l'importance de la musique pour la sublimation. Mais si nous étions en plein privilège d'Éros, tournons nous à présent vers son frère Thanatos.

En décrivant le *fort-da*, Freud a également offert au regard des psychanalyste le lien entre la répétition exécutée par un enfant dans son jeu et celle qui a lieu lorsque les enfants demandent qu'une même histoire préférée leur soit répétée à l'infini dans ses moindres détails. Sur la base de ces descriptions, Freud a approfondi ses recherches sur la compulsion de répétition, source plus aiguë et clinique de son idée de l'existence de quelque chose au-delà du principe de plaisir: une pulsion de mort.

Or, on constate que, quelque soit son goût personnel, tout auditeur entend ses musiques préférées à plusieurs reprises. Ce serait d'ailleurs une fonction essentielle de la musique: celle d'être toujours répétée. Mais ce n'est pas ici une répétition venant d'une *psyché* déjà scindée par le refoulement ; une répétition qui serait donc presque toujours étiquetée comme pathologique. Il s'agit plutôt d'une répétition dont un versant se trouve dans la pulsion de mort, et donc dans ce qui est manifestation du non-être ; c'est aussi une répétition du moment premier de l'introduction du sujet au symbolique, juste avant l'apparition du sujet barré. Et, comme tout moment mythique originaire, c'est une source de la pulsion de vie.

La répétition explique-t-elle peut-être également l'importance d'une composante essentielle de la musique, au sujet de laquelle Rousseau ne parle curieusement pas: le rythme. Élément essentiel de la musique, le rythme a déjà été interprété aussi bien comme une remémoration des battements du cœur de la mère entendus par le fœtus et par le bébé que comme étant associé au caractère rythmique de l'acte sexuel. Mais il s'agit avant tout de répétition. Celle où Éros se superpose à Thanatos, le domestiquant, sans nier ce que tout le sexuel a également de pulsion de mort.

Quoique nous ayons laissé de côté la relation entre musique et mythe, décrite dans ses *Mythologiques*, nous nous sommes appropriés une citation de Levi-Strauss (2013) dans son texte sur Rousseau mis en exergue à ce travail. Dans cet extrait, la musique est vue comme celle qui surmonte la dichotomie



entre corps et âme, qui n'a cessé de s'élargir en Occident depuis Platon, a été renforcée par le Christianisme et par Descartes et coexiste avec toute culture depuis la Grèce ancienne. Dichotomie en fait universelle, vue que l'être humain et sa culture ne peuvent pas exister sans refoulement. Tout ce qui, ne fut-ce que pour un instant, surmonte ce refoulement remémore la sexualité originaire. Même dans la plus chaste des cantates de Bach. Ce n'est pas un hasard si, depuis Platon, passant par de nombreux auteurs fondateurs du Christianisme et par tous les intégrismes de nos jours, tous les dualismes craignent et censurent un certain nombre de modalités musicales ou même la musique comme un tout.

L'épigraphe nous aide à conclure que, puisque elle constitue un moment avant la scission, avant le refoulement, avant le sujet scindé, la musique est aussi remémoration, reviviscence du moment mythique où corps et âme étaient un seul tout, un tout de pulsion.

## BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTLE. *Poetics*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.

AZEVEDO, R.M. *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*. Rio de Janeiro: UERJ – Instituto de Psicologia, 2011 (Tese - doutorado).

BENVENISTE, D. W. Ernst Freud (1914-2008). In *IPA Newsletter*, December 2008). [www.benvenistephd.com/Articles.html](http://www.benvenistephd.com/Articles.html); acessado em 12.1.2013.

BERTELLI, F.E. Música, arte e sublimação. In *Reverso*, publicação do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais. Belo Horizonte, nº 63, junho 2012; p. 59-65.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDIER-WEIL, A. *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DIDIER-WEIL, A. Quelques remarques sur le passage du son au sens. *Insistence n° 5 – l'inconscient et ses musiques*. Toulouse: Editions érès, juin 2011.

FREUD, S. The theme of the three caskets. In: *The standard edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud*, v. XII. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1978.

FREUD, S. Three essays on sexuality. In: *The standard edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud*, v. VII. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1978.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: *Freud – obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HANNS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. São Paulo: Imago, 1996.

KRUTZEN, H. *Jacques Lacan – séminaire 1952-1980, index référentiel*. Paris: Éd. Anthropos, 2003.

LACAN, J. *O seminário – livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LACAN, J. *O desejo e sua interpretação – 1958-1959 Traço Freudiano Veredas Lacanianas Escola de Psicanálise*, s. d. (texto mimeografado)

LACAN, J. *O seminário – livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEVI-STRAUSS, C. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem, *in Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cossac Naify, 2013.

LOPES, A.J. Afinal o que quer a música. *Estudos de Psicanálise*, publicação semestral do Círculo Brasileiro de Psicanálise. Rio de Janeiro, n°29, setembro 2006; p. 73-82.

LOPES, A.J. Psicanálise, poesia e educação: a imagem furo e a linguagem poética. *Estudos de Psicanálise*, publicação semestral do Círculo Brasileiro de Psicanálise. Salvador - BA, nº30, agosto 2007; p. 17-27.

LOPES, A.J. *Estética e poesia – imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

MELLO, M.H.R.L.B. Apontamentos de leituras – o encantamento do jogo (entre Fort e Da). *Os impasses da clínica psicanalítica - XXX Jornada de Psicanálise do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2012 (apresentação oral).

NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUSSEAU, J.-J. *Oeuvres complètes V – écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Éditions Gallimard, 1995.

ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

WINNICOTT, D. W. A capacidade para estar só. In: *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

Sur l’Auteur:

### **Anchyses Jobim Lopes**

Psychanalyste et Membre Efectif du Cercle Brésilien de Psychanalyse – Section RJ, Président du Cercle Brésilien de Psychanalyse 2004-06; Médecin et Bachelier en Philosophie (Université Fédérale de Rio de Janeiro), Maître en Médecine (Psychiatrie) et Maître en Philosophie (Université Fédérale de Rio de Janeiro), Docteur en Philosophie à (Université Fédérale de Rio de Janeiro); Professeur Titulaire au cours de Psychologie de l’UNESA.

Adresse pour contacter:

Rua Marechal Mascarenhas de Morais, 132/308 – Copacacabana

22030-040 – Rio de Janeiro/RJ

E-mail: [anchyses@terra.com.br](mailto:anchyses@terra.com.br)