

Du chaos phonique au faunétique

Maurício Eugenio Maliska¹

Dans ce texte, nous souhaitons considérer la voix dans sa double relation, d'une part, son aspect réel de chaos et d'indéfinition, d'autre part, son ordonnancement rythmique, l'effet d'incidence du langage. La voix, sur ce chemin, oscillera entre le son pur, le corps dans lequel elle est soumise à un temps mythique de chaos et d'indifférenciation, sans ordre ni loi, dans lequel régnent le réel sonore, d'une part; et dans son articulation avec l'ordre signifiante, avec la parole, avec la loi, dans laquelle la langue et l'ordre prévalent, d'autre part. Entre ces deux polarisations, la voix émerge comme ce qui est au début et à la fin, ce qui marque le sujet au début de sa constitution subjective. Dans cette oscillation, l'élément rythmique émerge aussi comme ce qui donne parfois fluidité et enchaînement à la voix, mais qui met parfois la voix en dysrythmie et arhythmie.

La voix est un objet qui tombe, mais qui entre aussi en cadence, en rythme, faisant une poussée qui invoque le sujet, le sortant de la inerte position d'objet pour le mettre en position de sujet. L'invocation est cet appel, pas forcément sonore, qui fait que le sujet occupe sa place en tant que sujet et non en tant qu'objet de la jouissance de l'Autre. La voix peut précisément être cet élément de conduction, du passage de l'objet de la jouissance de l'Autre à la place de sujet du désir inconscient.

On peut partir d'un point initial en disant que *l'infans* est dans un pur chaos sonore, quelque chose de très proche d'un réel, impossible à définir. Ce chaos est la simultanéité de sons qui ne forment aucune cadence, qu'il soit rythmique ou mélodique. C'est un continuum synchrone de sons indéfinissables et inséparables. Au fur et à mesure que *l'infans* commence à être entendu par un Autre, cette nébuleuse sonore indéfinie commence à recevoir des coupures, ce qui fera la segmentation nécessaire à la production du langage. *L'infans*, une fois écoutés par l'Autre, pourra aussi entendre ce son de manière plus diachronique et ordonnée, et à partir de ce moment là, ce qui était un chaos sonore et indéfini de simultanéité commence à entrer dans une cadence temporelle arrangée de manière successive, et non plus simultanée. Cette successivité

¹ Psychanalyste, membre de Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica.

permet à l'*infans* d'échapper au chaos sonore vers la musicalité de l'invocation. Comme le souligne Didier-Weill (2003, p. 97): « [...] l'*infans* se révèle soudain apte à se dessaisir du chaos sonore dans lequel il baigne pour se saisir de la dimension musicale du sonore ». Ce n'est pas simplement le son qui est sorti du chaos et qui a été ordonné de manière cadencée pour former la musique, mais quelque chose de très particulier se passe dans l'intimité de ce *proto-sujet*, qui le fait commencer à écouter la succession temporelle des sons et, par conséquent, la musique. Tel est le sens du questionnement que fait Alain Didier-Weill (2003, p.98) sur ce passage subjectif du chaos sonore à la musique. « Comment comprendre, donc, que l'*infans* puisse advenir apte à entendre, un jour, que les bruits peuvent dispenser des sons musicaux ? ».

A partir de ce moment logique de la constitution subjective, on trouve une séquence rythmique de sons qui permet la cadence pulsante de l'invocation, cadence qui sera plus tard coupée par la discontinuité diachronique du langage. C'est le moment logique d'un passage du vocal au vocable, dans lequel ce qui était un réel sonore, chaotique et désordonné, commence à faire métrique, rythme, cadence et dans cet ordre il trouve le vocable comme un élément minimum indispensable à la formulation du sens. Pour reprendre les mots de Harari (2006, p.205): « Ainsi, cette récurrence - pour laquelle la coupure, le discontinu, est indispensable - commence à ordonner le chaos phonique, circonscrivant, à la manière d'un archipel d'îles, l'introjection pulsionnel invocante de l'Autre, à travers les spores et les atomes phoniques ». En d'autres termes, la pulsion invocante est d'un ordre rythmique capable d'invoquer le sujet dans une continuité / discontinuité sonore qui rompt avec le chaos phonique.

Avec cela, le sujet est alors mis en cadence. Le signifiant vient de produire des coupures dans la cadence rythmique, engendrant diachronie, pause, discontinuité, ce qui permet l'avènement du langage et du sens. C'est dans la pause, dans la discontinuité que le langage prend forme. C'est ici que les sons, qui n'étaient plus chaotiques, ne sont plus seulement rythmiques, mais aussi signifiantes. Ainsi, pour Didier-Weill (2003, p. 89): « Perdant ce rapport de continuité musicale, il [le sujet] acquiert, par le pouvoir des mots, l'accès à une discontinuité signifiante dont la structure diachronique va donner à son désir l'occasion de pouvoir s'articuler dans une nouvelle temporalité ».

Ce qui est en jeu est l'articulation temporelle, car autant dans le changement subjectif qui permet la sortie du chaos sonore vers la musicalité de l'invocation, comme dans la sortie de celle-ci pour l'entrée dans le langage, ce qui s'observe est un changement dans la temporalité subjective. En ce sens, on peut lire cette temporalité

dans son rapport au rythme, puisque la temporalité est ce qui permet l'inscription rythmique de la pulsion invocante dans le sujet. Depuis ce chaos arythmique indéfini jusqu'au l'inscription du séquentiel, progressif et successif, on voit l'incidence de la diachronie du langage. Pour Harari (2006, p.205): « [...] de même que l'image de l'autre, à partir du miroir, offre le support de l'inévitable constitution de la spatialité, l'écho, depuis l'appel de l'Autre primordial, offre le soutien à la constitution de l'inévitable temporalité ».

L'entrée en scène de l'élément temporel, met une autre perspective sur le temps, pas exactement celle des cronos, mais d'un temps où les successifs sont traversés par la synchronie d'un élément qui rompt avec la métrique et l'ordre. Le rythme semble être un élément fondamental pour nous de penser l'inscription pulsionnel sur le corps, le rapport avec la pause, la formulation d'une cadence. Freud (1905), d'une manière très tôt, dans les *Trois essais de la théorie de la sexualité* pointait déjà le caractère rythmique de la pulsion.

Sans l'intention d'établir une définition du rythme, mais en consultant quelques bases pour réfléchir à une proposition de rythme, le musicologue José Miguel Wisnik (1999, p. 20) illustre: « Le battement d'un tambour n'est rien de plus qu'une impulsion rythmique . Il émet des fréquences que nous percevons comme des coupures de temps, où il inscrit ses récurrences et ses variations »; et plus tard: "Après un certain seuil de fréquence [...], le rythme 'se transforme' en mélodie". Nous avons ici une formulation minimale d'un ordre sonore et temporel qui rend le son chaotique musical, tout comme Didier-Weill se demande comment l'*infans* commencent à écouter de la musique là où il n'y avait que du bruit. Certains auteurs, comme John Cage, ne voient pas le rythme comme ce qui marque le tempo et favorise la régularité de battements mesurables et avec des durées définies. Dans la perspective de Cage, c'est quelque chose qui fait partie du chaos même auquel l'humain est soumis, et les dichotomies tension-soulagement, charge-décharge, son-silence ne sont pas forcément présentes, car il s'agit d'un rythme dont le pouls assumerait le rôle principal. Ainsi, pour Cage (apud Wisnik, 1999, p.53), le rythme « [...] n'est pas dans la régularité des battements ni dans la mesurabilité des durées, mais dans la fluctuation 'sur la crête d'une onde métrique' ou un non-métrique en tant que tel ». En effet, Cage suppose que le monde est une polyphonie de simultanités synchrones qui, écoutées dans sa radicalité, toucheraient l'inintelligible au point de devenir insupportable.

Si le passage du vocal au vocable marque, à peu près, l'un des aspects fondamentaux de la constitution du sujet - passage nécessaire pour la sortie du chaos vers l'ordonnement du langage - notre pratique psychanalytique va dans le sens inverse, essayant d'apporter un certain chaos en ce sens que le langage stabilise de manière très uniforme. Le sujet cherche à faire de l'ordonnement du langage une logique de contrôle, parfois obsessionnelle, dans laquelle les phrases se cristallisent en symptômes qui se répètent dans un ordre très précis. Le langage fonctionne dans le névrosé comme un mode de défense dans lequel, en plus de la structuration subjective, il y a une opération méticuleuse qui tente d'exclure toute possibilité de pannes ou de déséquilibres. L'analyste là-bas doit intervenir dans une autre direction, produire ce que Harari (2006, p. 182) appelle la psychanalyse chaotique: « [...] notre intervention en tant qu'analyste a pour objectif de déséquilibrer, plutôt que de provoquer 'les individus équilibré ' ». Un peu plus loin, Harari détaille mieux sa proposition: « Il s'agit de rompre l'équilibre névrotique soutenu par des attracteurs de point fixe et de cycle limité par l'instrumentation de ressources - évidemment – langagiers, tendant à faire fluctuer chaotiquement la structure avec l'effet d'installer, de manière irréversible, une néo-structure régie par la légalité d'un attracteur étrange, dont le « pronostic » devient réel, c'est-à-dire impossible à prévoir » (p. 183).

Compte tenu de la proposition de Harari, d'une psychanalyse chaotique, l'intervention de l'analyste n'est pas seulement guidée pour produire une interprétation dans le champ symbolique, dans laquelle un signifiant est en relation avec un autre signifiant. La psychanalyse chaotique nous invite à exproprier le sens lié au signifiant, produisant une déstabilisation subjective. Une expropriation du mot est en scène, forgeant son élément phonique avant même l'élément signifiant, produisant des forçages et chiffonnages, qui sont comme des froissements, des rides du mot, qui tentent d'accomplir ce que Lacan propose dans la classe du 17/05/76 du *Séminaire 24*. Lacan lui-même clarifie le contenu de cette opération d'intervention: « [...] consiste à se servir d'un mot pour un autre usage que celui pour lequel il est fait ». (LACAN, 1977). L'utilisation par Lacan du terme *chiffonnage* est une référence à la manière dont l'analyste incise sur la séance, dans laquelle le mot est froissé. Dans une incision brève et soudaine, l'analyste jaillit de ce froissement un signifiant nouveau, « [...] un signifiant qui n'aurait, comme le réel, aucune espèce de sens [...] Ça serait peut-être fécond [...] un moyen de sidération en tout cas ». (LACAN, 17/05/77). Le *chiffonnage* tente d'exproprier le sens du mot plutôt que de lui en donner un autre, c'est par ça cette

intervention sous la forme d'une poussée soudaine, et non les longues « interprétations » (presque toujours explicatives) de « l'analyste ».

Dans ce sens, il nous semble que la proposition de produire un certain déséquilibre, une certaine déstabilisation serait pertinente dans la mesure où il y a un mouvement opposé à celui de la constitution du sujet, c'est-à-dire un mouvement qui va du chaos vers le langage, ici peut-être qu'il aurait lieu quelque chose qui va du langage au chaos pour que le sujet puisse rompre avec le syntagme cristallisé de la métaphore symptomatique pour monter à une autre forme d'articulation avec le signifiant, non symptomatique, et que le langage puisse produire d'autres effets déçus du symptôme.

Ce qui est articulé dans la proposition d'une psychanalyse chaotique touche aussi au point de l'éthique, car il ne s'agit pas seulement de l'éthique comme acte selon le désir qui habite le sujet, mais aussi de ce que Lacan appelait le *faunétique*, c'est-à-dire une autre éthique, liée au *faune*, à ce dieu sonore, ivre de sa flûte. Une phonétique dans laquelle le *phone* renvoie au *faune*, à une autre écoute analytique, qui privilégie les murmures, les grognements, les vocalisations et non le langage structuré. Comme le proposait Lacan: « Il suffit de l'écrire phonétiquement : ça le faunétique (faun...) à sa mesure : l'eaubscène. Écrivez ça eaub... pour rappeler que le beau n'est pas autre chose. » (Lacan, 2001, p. 565). Il s'agit de faire résonner une autre éthique avec le langage, non plus celui cadencé, ordonné, rythmé, mais un langage chaotique qui renvoie au chaotique du sujet lui-même, dans lequel non seulement la fonction et le champ de la parole et du langage sont en jeu, mais quelque chose de la fiction et du chant de la parole et du langage apparaît, une dimension de la voix, de ce qui ne trompe pas. Si le langage est opaque et plastique, la voix apporte quelque chose au-delà de la métaphore. Il appartient à l'analyste d'*auditionner*, pour reprendre le terme de Harari (2007), dans le sens d'écouter quelque chose au-delà des limites du symbolique, quelque chose du réel qui ne peut être saisi que par des points, c'est-à-dire *auditionner* le réel du langage qui échappe à l'écoute du signifiant. Bref, c'est une écoute joyceanne, qui détruit le mot et fait émerger le langage dénué de sens qui est au cœur de ce qui est le plus intime, qui nous habite et nous agite.

Références

DIDIER-WEILL, A. *Lila et la lumière de Vermeer: la psychanalyse à l'école des artistes*. Paris: Éditions Denoël, 2003.

FREUD, S. *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905a). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, R. *Como se chama James Joyce? A partir do Seminário Le sinthome de J. Lacan*. Salvador e Rio de Janeiro: Ágalma e Companhia de Freud, 2003.

_____. *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos*. Buenos Aires: Catálogos, 2007.

_____. *Por que não há relação sexual?* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

LACAN, J. *Le Séminaire 24: L'insu que sait de l'une bevue s'aile a mourre*. Seminário inédito, 1977.

_____. *Joyce, le symptôme*. (1975) In: _____. **Autres écrits**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1999.