

Journées d'étude *La voix du rythme*

Samedi 4 décembre 2021

Intervention de **Jean-Paul Beaumont**

Le rythme, expression de la voix

Même s'il y a eu quelques travaux brillants (je pense à Theodor Reik, ou à Alain-Didier Weill) la musique tient peu de place dans la psychanalyse. Ni Freud ni Lacan ne semblent s'y être intéressés, ni d'ailleurs à l'aspect formel de la poésie.

Or, naguère liée à des contextes culturels, cérémonies ou concerts, la musique est envahissante, à la télévision, la radio ; on l'entend dans les commerces, les cafés, la rue. Aujourd'hui, elle résonne dans les casques auditifs. Dans l'espace public, les transports en commun, le phobique certes, mais aussi bien quiconque, est comme soutenu par l'écoute de la musique, de préférence scandée. Disons que la musique le protège. Mais pourquoi le rythme donne-t-il un soutien momentané au sujet ?

Comment prendre les choses ? *Le rythme, qui est à la base de la musique, suppose répétition.* Naïvement, on pense d'abord au principe de répétition, que Freud met avant le principe du plaisir. Lacan en dit, par exemple :

« Ce cycle se répète. Qu'importe qu'il soit tout à fait le même ou qu'il présente de menues différences [...] Tous les cycles qui l'ont précédé s'identifient dans l'instant. [Il est] à proprement parler, le même. »

Oui, le rythme suppose la répétition mais surtout la variation de la répétition ordonnée par une loi.

Nous poserons la question de la jouissance qu'offre le rythme – c'est bien sûr un fait d'expérience. Nous parlerons du rapport au corps, et de l'incorporation. Et je vais envisager que le rythme soit une manière d'aborder le réel de l'*objet a* comme voix.

D'autre part, le rythme peut être partagé : il fait lien social, à l'office religieux, ou au concert par exemple, et cela n'est pas sans conséquences.

(A Les domaines du rythme)

Alors, qu'est-ce que le rythme ? Le mot même, *rythme*, semble contradictoire. On l'emploie pour parler de périodicités naturelles (on dit « le rythme cardiaque ou « le rythme des saisons »), mais aussi pour décrire une pulsation, récurrente mais plutôt vivante et variée, en musique ou en poésie par exemple.

Prenons le dictionnaire, notre mot est emprunté au latin, *rhythmus*, « mouvement, battement régulier, mesure, cadence », lui-même emprunté au grec *ῥυθμός*, de même sens. L'étymologie traditionnelle le fait venir du verbe *ῥέω*, « couler, et il aurait désigné d'abord le mouvement des

vagues. Mais Benveniste remarque dans un article important¹ que le terme grec n'est employé que pour des activités humaines, jamais pour des phénomènes naturels. En particulier, il désigne la *forme*² de la parole ou de la musique³. S'il y a des rythmes que nous croyons biologiques ou physiques, dit-il, c'est que « par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements »⁴.

Disons que le rythme est rien moins que naturel : nous le projetons, il est un effet du symbolique, une affaire de forme.

Il faut parler des deux grands domaines culturels du rythme, la musique et la poésie.

Par le mot rythme au sens étroit, au sens intuitif du terme, on entend une certaine manière de marquer le *tempo*, ou bien la répartition des temps par des accentuations. Dans toutes les musiques⁵, le rythme joue sur des multiples ou des divisions qui font intervenir largement le 2 et le 3 (même si on peut trouver, me rappelle Jean Brini, le 5 et le 7). Ces tout premiers nombres ont sûrement des particularités pour l'inconscient (Lacan l'a déjà dit, bien sûr !).

Mais dans un sens plus étendu, toute la musique est faite de rythmes : la mélodie, les modulations, l'harmonie, qui sont construites à partir de règles précises. Ce qu'on appelle la « variation » musicale l'illustre – parfois avec humour : il y a ainsi un morceau de Britten⁶, justement fait pour initier le jeune public à la jouissance musicale, qui reprend un thème qui est même, tout en étant différent par le tempo, la tonalité, l'accentuation, le timbre des instruments... Ces règles, est-ce vraiment surprenant ? sont plutôt exaltées par de légères transgressions.

Tout cela ressortit à une théorie du rythme, du rythme qui est ici à entendre, je le répète, dans un sens plus étendu que le sens habituel.

D'ordinaire, le système de composition est familier à l'auditeur, si bien qu'il perçoit ce qu'il entend comme « musique » et non pas comme bruit. Mais les musiciens contemporains peuvent écrire des œuvres à partir d'une loi de construction qui ne vaut que pour une œuvre. Pierre Schaeffer écrit dans son classique « Traité des objets musicaux⁷ » : « Le compositeur expérimental utilisera [une succession de sons], judicieusement insolites dont une oreille nouvellement conditionnée [...] persistera à rechercher *le caractère logique* ».

Alors la question se pose, pourquoi ce caractère logique propose-t-il une jouissance à

1 BENVENISTE, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », 1951.

2 ARISTOTE, *Métaphysique*, 985b4. Cité par Benveniste, qui différencie la forme $\sigma\chi\eta\mu\alpha$, forme fixe, et $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\omicron\varsigma$: « la forme dès l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide »

3 C'est Platon qui rapporte le rythme aux mouvements du corps. *Philèbe*, 17d : « Nos devanciers nous ont appris à appeler ces combinaisons harmonie. Ils nous ont appris aussi qu'il se produit d'autres qualités analogues, inhérentes cette fois aux mouvements du corps, lesquelles sont soumises aux nombres, et qu'il faut appeler rythmes et mesures ».

4 Comme le comprend Meschonnic, il s'agit pour Benveniste de « prouver que ce qu'on impute à la nature est issu d'un travail historique du discours ».

5 Par exemple, dans la « Danse des jeunes filles » du *Sacre du Printemps*, les scansionnements en contretemps inattendus font d'autant plus valoir la régularité de la danse.

6 B. BRITTEN, *Variation et fugue sur un thème de Purcell*, opus 34.

7 P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux* [1966] Seuil, 1977.

l'auditeur ? Jouissance qui peut d'ailleurs être refusée comme indiscreète, gênante, comme faisant irruption.

L'autre grand domaine culturel du rythme, la poétique (Virginia et cet après-midi Michel Collot nous parleront) a suscité des discussions passionnées entre théoriciens. Par exemple entre Henry Meschonnic et Jacques Roubaud.

Meschonnic dans *Critique du rythme* montre qu'un rythme est sous-jacent à la langue, et donne à cela une extension considérable, allant jusqu'à affirmer que « le discours est rythme et que le rythme est discours » Ou encore : « le rythme englobe la prosodie [...] l'intonation, [il] est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, [dit-il] *le rythme est l'organisation du sujet dans et par son discours*⁸ ».

Retenons que le sujet, le sujet tel qu'en parle la psychanalyse, le sujet en tant qu'énonciation, est intéressé dans le rythme. Mais on peut essayer ici de prendre provisoirement les choses à un niveau moins ambitieux.

Remarquons qu'il n'est pas facile de distinguer le rythme du non-rythme. Ici l'opposition entre la prose et les vers se montre moins commode qu'on ne pourrait le penser. Car le rythme est difficile à définir par rapport à autre chose (plutôt *nihil aliud*⁹). En ce qui concerne le sujet de la parole en tout cas, il n'y a pas de non-rythme. Néanmoins, il est facile d'envisager, comme le fait Roubaud pour la poésie, deux extrêmes :

- le *mètre*, la « mesure » : c'est la répétition d'un *même*. C'est par exemple ce qu'on retrouve d'un vers à l'autre (le nombre de pieds, la rime, la scansion, l'équilibre des longues et des brèves). Ce « même » permet qu'il y ait des vers réguliers¹⁰, ou des thèmes musicaux.
- l'autre, ce serait que survienne n'importe quel événement, et Roubaud l'appelle le pôle chaotique.

Cette opposition « bipolaire » peut valoir pour toute réalisation de rythme¹¹. C'est pourquoi j'ai parlé de *variation de la répétition* : s'il y a rythme, ce n'est pas dans la répétition uniforme.

Il serait intéressant de se demander pourquoi il y a eu une désaffection de la poésie, peu après l'apparition du vers libre qui a voulu se libérer des formes classiques. Et au contraire, de mentionner l'intérêt que provoquent des œuvres régies par d'autres contraintes nouvelles, par exemple dans la démarche de l'OULIPO.

8 H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p.216-217.

9 Ce qui le mettrait déjà du côté du réel. Nicolas de Cues applique la formule au réel de Dieu. C'est une autre manière de dire l'impossible.

10 Meschonnic fulmine contre le mètre : « Comme il y a un socialisme des imbéciles, la métrique est la théorie du rythme des imbéciles », *Critique du rythme*, p.143.

11 Si le pôle du *même* (le pôle dit du mètre) est trop marqué, l'ennui vient. Culturellement, une forme métrique se sclérose après un certain nombre de répétitions. L'histoire de la musique ou de la poésie montre qu'à une époque donnée, on trouve des transgressions en général marginales qui font dans un premier temps valoir la loi comme telle. Lorsque celles-ci se banalisent, elles mettent en place une nouvelle loi. Jusqu'à peu, l'évolution était plutôt analogue si l'on peut dire, au deuxième principe de la thermodynamique : on desserrait progressivement les lois sévères de l'harmonie ou de la versification au risque d'aboutir à des formes « libres » mais banales. Les œuvres contemporaines de musique, ou de littérature (cf. l'OULIPO) sont au contraire construites sur des contraintes qui renouvellent la mise en place d'un réel.

*

(B Une approche mathématique du rythme)

J'ai parlé de la loi qui organise le rythme. Dans une œuvre musicale, ou un poème, la loi latente de composition et la réalisation ne sont pas séparées.

Mais s'il s'agit bien d'une loi, il devrait être possible de l'étudier par des moyens scientifiques. Il y a en effet une théorie formelle du rythme, construite par un mathématicien, Pierre Lusson. Virginia va nous en parler davantage tout à l'heure, et je ne prends ici que ce qui m'est nécessaire. Pour lui, le rythme, c'est :

une combinatoire hiérarchisée d'éléments discrets envisagés sous le registre du même et du différent.

Cette définition ne part pas d'une idée intuitive ou naturaliste du rythme (pour parler du rythme, on ne partira ni du vécu, ni de la biologie ou de l'astronomie). Elle paraîtrait bien abstraite si nous n'y étions pas préparés... par les suppléments du « Séminaire sur *La lettre volée* » où Lacan analyse les effets d'une convention symbolique sur un modèle très simple : les tirages aléatoires du jeu de pile ou face.

- Une théorie du rythme s'intéresse en effet à des événements *discrets*, c'est-à-dire isolables, non continus : dans le cas le plus simple, ce serait une alternative : bruit/silence, 0/1, +/-, pile/face¹².
- Ces événements discrets élémentaires sont pré-rythmiques. Ainsi, pour le jeu de pile ou face, il n'y a aucun rythme dans une suite de tirages¹³, quelle qu'elle soit. (Si on veut en revanche fabriquer une série aléatoire, ce n'est pas si simple, tant l'intervention d'un sujet fait apparaître un rythme, comme nous l'avait montré Marc Darmon).
- *Le rythme commence avec une convention*, qu'elle soit implicite ou explicite : on choisit une longueur, par exemple trois événements (pile ou face) successifs. On peut trier les séquences obtenues suivant leur type, on peut leur donner des noms, par exemple 1, 2, 3. Lacan utilise d'ailleurs deux systèmes différents de classement pour bien montrer le caractère arbitraire de ce choix¹⁴.
- Quant à la « hiérarchie » dont parle la définition, ce n'est que ceci : ces séquences, prises elles-mêmes comme éléments, peuvent entrer dans des séquences d'un niveau supérieur. On le voit aussi dans l'exemple pris par Lacan avec les $\alpha \beta \gamma \delta$.

Observer les lois qui régissent les enchaînements et les récurrences de ces séquences sera une étude de rythme.

Il n'est pas trivial d'admettre, tant le rythme apparaît « naturel », qu'il dépend d'une convention. Mais de manière générale, l'approche du réel des phénomènes naturels est fonction de l'abord symbolique que nous en avons (la physique nous a appris réintroduire du nominalisme dans notre réalisme).

12 Leur succession peut être dessinée sur une ligne : elle est unidimensionnelle.

13 Voir l'acte I de *Rosenkrantz et Guildenstern sont morts*, pièce de T. Stoppard dont parle Lacan dans *L'acte psychanalytique*. Que Rosenkrantz gagne n fois à la suite en jouant pile ne montre rien.

14 On peut par commodité d'écriture, ajouter aux deux signes (+ et -) un troisième, la parenthèse, pour individualiser les séquences : (++-) (+-) etc.

Avantage de l'abstraction, la théorie est généralisable : le rythme peut être musical (rythme au sens étroit donc, et variations mélodiques ou harmoniques), poétique, prosodique. Voire visuel, comme on peut l'admirer actuellement à l'exposition de Josef et Anni Albers, par exemple : le rythme n'est pas étroitement lié au temps.

Je ne reprends pas la démonstration, par l'exemple, du « Séminaire sur *La lettre volée* ». La plupart d'entre nous la connaissent. Juste la conclusion.

« À partir du moment où la possibilité est donnée d'incarner ce 0 et ce 1, (cette notation de la présence et de l'absence comme telles) sur un rythme et sur une scansion fondamentale, quelque chose est passé dans le réel¹⁵ ».

C'est donc cette convention choisie, cette convention *symbolique*, qui a cet effet. Elle suffit à déterminer les combinaisons « impossibles » dans les deux sens du terme : impossibles au sens courant, ou au contraire, nécessaires (puisque, si le possible c'est ce qui peut être autrement, l'impossible est ce qui ne peut pas être autrement).

« Le réel c'est ce qui revient à la même place », « le réel, c'est l'impossible déterminé par une modalité logique » ce sont des thèses qui valent donc pour le rythme. Mais dans *La Troisième* il y a aussi que le réel n'est pas universel¹⁶. Et un rythme suffit à mettre en place non pas *le* réel, mais *un* réel qui ressortit à *ce rythme-là*.

Donc le rythme concerne la forme, il est essentiellement une répétition ou plutôt une variation autour d'un même. Basé sur une convention symbolique, il peut être analysé par une formalisation mathématique. Il suffit pour mettre en place un réel local.

*

(D le fantasme et le rythme)

Pourquoi nous intéresser à ce réel créé par le rythme ? Notre éthique est orientée par notre rapport au réel, notre rapport à la jouissance de la Chose – en tant qu'opposée au plaisir. Dès le séminaire du *Transfert*, Lacan précisera la thèse en introduisant (avec l'agalma) l'*objet a* que produit l'interprétation de la Chose (suivant une formule heureuse de Bernard Vandermersch).

En allant très vite, on pourrait opposer deux types de rapport à l'*objet a* :

Il y a le fantasme. C'est l'absence d'un objet, absence informée par le fantasme, qui fait qu'il y a sujet. Même si les fantasmes ont un « air de famille » et entretiennent un rapport avec le phallus et la loi, c'est un mode essentiellement singulier¹⁷.

En revanche la loi, elle, met en place un objet commun qui fait lien social. Mais parler de loi est ambigu :

15 Séminaire *Le Moi*, leçon du 15 juin 1955 (Conférence sur La cybernétique).

16 « Le réel n'est pas universel, ce qui veut dire qu'il n'est *tout* qu'au sens strict de ce que chacun de ses éléments soit identique à soi-même, mais à ne pouvoir se dire πάντες. Y'a pas de "tous les éléments", il n'y a que des ensembles, à déterminer dans chaque cas »

17 Et qui n'est pas universalisable. Même s'il peut supporter plusieurs lectures et en plusieurs langues, ne peut être lu *que par le sujet*. Ainsi Lacan (dans L'Envers) fait sa lecture singulière de « on bat un enfant » : « Divisé, je veux dire qu'aussi bien celui qui l'énonce est cet enfant qui *wird*... verdit, verdoie, d'être battu, *geschlagen*. Mais jouons un peu plus, cet enfant qui verdit, battu... il badine vers tu. Ce sont *Les malheurs du vers tu*, celui qui le frappe et qui n'est pas nommé, de quelque façon que la phrase s'énonce, etc. »

- *Il y a la loi logique qui situe un réel comme impossible.* Le réel que crée cette loi est proposé à une *jouissance*. Nul besoin du signifiant. On peut en donner un exemple tout simple, la loi « matérialisée » qui règle un jeu électronique – c’est un réel produit, offert à une jouissance, qui n’est pas interprétable par le phallus.
- Et il y a *la loi, explicite ou implicite, de la parole*, qui organise *l’interdit*, et propose donc un objet de *désir*. Nous le savons, le désir et la loi, c’est la même chose¹⁸. Certes les lois de la parole constituent l’objet d’un désir, jusqu’à maintenant phallicisé. Mais plus généralement, on pourrait dire que *toute loi qui fixe des interdits met en place un objet de désir qui dépend d’elle*. Pour rester dans l’exemple du jeu, la règle indique ce qu’on n’a pas le droit de faire sans sortir de ce jeu, et définit aussi le désirable.

Or, dans le rythme, on retrouve les deux modalités de la loi, l’impossible et l’interdit :

- l’impossible logique, c’est celui que démontre donc la théorie mathématique du rythme : le rythme propre du système symbolique matérialise des impossibles.
- l’interdit parce que dans un rythme poétique, dans une musique et même dans une langue¹⁹, il y a des possibilités interdites à une époque donnée.

Le rythme, lié au symbolique, est toujours le rythme de l’Autre. Il offre un réel à la jouissance. Puisque j’oppose un peu arbitrairement le fantasme et la loi, je ferai valoir qu’il est d’expérience commune que le rythme (dans la musique par exemple) soulage du fantasme individuel.

Il me semble qu’il y a un exemple clinique important dans la transe, dont va nous parler Marc Morali. Le sujet – mais est-ce encore un sujet – est « possédé », comme on dit, par un rythme intérieur-extérieur à lui, *un rythme qui détermine une jouissance, la jouissance d’un objet propre à ce rythme*. Dans l’hypnose, la question se pose du maître du rythme, j’y reviendrai.

Disons donc que le rythme permet à un collectif de se soutenir du réel commun qu’il détermine, aussi bien de manière logique que par ses interdits implicites.

En tout cas, changer le rythme, c’est déranger une jouissance commune. Cela peut être ressenti comme choquant, sauvage ; ou au contraire comme une promesse de jouissance nouvelle. Écoutons Rimbaud : « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons, et commence la nouvelle harmonie²⁰ »

*

(E Le trait unaire, corrélat de l’objet a)

Je voudrais encore prendre la question autrement. Il m’a semblé qu’un travail sur le rythme est possible à partir du séminaire *L’identification* que nous avons étudié l’an dernier.

Pourquoi ? Lacan introduit le trait unaire à propos de l’identification première. Il permet « un

18 Par exemple la loi morale, dont on peut dire qu’en général elle n’est pas laïque mais religieuse, suppose une origine, en général paternelle : elle est attribuée à un législateur qu’on pourrait appeler « le nom de la Loi ». Elle entraîne une phallicisation (c’est-à-dire une interprétation sexuelle du manque) et met aussi en place un réel. Ce réel est offert à la jouissance, et sous le signifiant, il constitue « l’or convoité et tu à l’envers de toute loquacité humaine », il constitue l’objet du désir.

19 Cf. Fonagy, Milner et Régnault, Meschonnic.

20 RIMBAUD, « À une raison », in *Illuminations*.

temps majeur, l'idéalisation du moi »²¹. Dans le schéma optique, il peut apparaître comme *un*, à la place de l'idéal du moi, support symbolique de l'imaginaire du corps.

Mais il faut noter qu'il prend place dans une série. Pourquoi ? Contrairement à l'*einzigster Zug* freudien, le trait unaire est une barre, un trait simple. Ce trait représente, comme *un*, le sujet dans la chaîne signifiante, mais il n'est pas unique (voir les encoches du chasseur primitif sur la côte, ou les traits que fait le marquis de Sade rue Paradis...). « L'identification au signifiant » se fait par l'intermédiaire d'un trait battant, et ce trait ne remplit sa fonction que réitéré dans le discours. Ou encore, dit Lacan : « Le 2 ne complète pas le 1 pour faire 2, mais doit répéter le 1 pour permettre au 2 d'exister »

Et il insistera sur ce trait répété :

« Il suffit que ce trait unaire, nous lui donnions compagnie d'un autre trait, S₂ après S₁, pour que nous puissions situer [...] son insertion dans la jouissance de l'Autre, ce par quoi il est le moyen de la jouissance »²².

Ainsi, il suffit de la répétition du trait unaire pour qu'il vienne « fonctionner dans le champ de la *Lust* ». Est-il aventuré de poser qu'il est pris d'emblée dans le rythme de la langue, que le rythme *ordonne* la répétition du trait unaire à une jouissance²³ ?

(F L'objet auquel se rapporte le rythme est la voix)

Le trait unaire, dit-il aussi, est « le corrélat de l'*objet a* ».

Mais *s'il s'agit de jouissance, de Lust, de quel objet s'agit-il ?* La voix, parmi les *objets a*, est, me semble-t-il, le plus difficile à appréhender. Or ici semble s'ouvrir une perspective.

Sur la voix (il ne s'agit pas de la voix triviale, bien sûr), on rencontre chez Lacan des thèses peu faciles à concilier :

- La voix n'est pas définissable par des critères physiques. [Il s'agit de] « la revider de la *substance* qu'il pourrait y avoir dans le bruit qu'elle fait ». Le timbre, la hauteur, sont donc secondaires²⁴.
- Il faut séparer l'objet, donc ici la voix, du signifiant. Le Président Schreber par exemple subit des voix sans paroles et des paroles sans voix. Bon !
- Mais il s'agit, nous est-il encore dit, de remettre la voix « au compte de l'opération signifiante, celle [...] des effets de métonymie ».

21 in *Les concepts fondamentaux*.

22 *L'Envers*. Ce S₁ apparaît dans un contexte de S₂. Voir aussi *Les concepts fondamentaux* : « La fonction du trait unaire en tant que de lui s'inaugure un temps majeur de l'identification [...], à savoir l'idéalisation du moi, c'est pour autant qu'un signifiant, un signifiant de cette classe (origine, signifiant n°1, le premier signifiant en tant qu'il fonctionne, je vous en ai montré les traces sur l'os primitif où le chasseur met une coche, compte le nombre de fois qu'il a fait mouche), [est] le signifiant proprement unaire en tant qu'il vient fonctionner ici dans le champ de la *Lust*. » Ou encore *La troisième* : « Ce n'importe quoi signifiant l'être [...] je l'écris S₁ signifiant qui ne s'écrit que de le faire sans aucun effet de sens. *L'homologue de l'objet a* ».

23 Rappelons le *discours du Maître* où le rapport du S₁ au S₂ produit un objet absent. Plus exactement, ici il l'évoque. Supposons ici le cas du compositeur : le S₁ en place d'agent, situe le sujet en position de vérité, et crée l'objet de la jouissance dont il est séparé.

24 *La Troisième* : « Ça me donne l'occasion simplement, c'tour d'Rome, de mettre la voix sous la rubrique des quatre objets dits par moi *petit a*, c'est-à-dire de la revider de la *substance* qu'il pourrait y avoir dans le bruit qu'elle fait ; c'est-à-dire la remettre au compte de l'opération signifiante, celle que j'ai spécifiée des effets dits de métonymie. De sorte qu'à partir de là, la voie (si je puis dire) la voie est libre, libre d'être autre chose que substance »

Donc la voix n'est pas une substance, elle n'est pas le signifiant, pourtant elle est à mettre au compte de l'opération signifiante. Y a-t-il contradiction ? Le signifiant ne s'évanouit pas, il peut être repris, mémorisé, traduit, explicité, pris dans une figure rhétorique, nous savons que le désir court métonymiquement de signifiant en signifiant. Mais on peut faire valoir que « l'opération signifiante » met aussi en jeu le rythme, toujours fuyant sous le discours, évanoui sitôt qu'apparu.

En tout cas le rythme n'est pas sans rapport à la voix de l'hallucination verbale. Nous savons que celle-ci est activée par le bruit saccadé du train, le tapotement du psychiatre sur la table, le rythme d'une conversation proche. A contrario, le Président Schreber se défend de ses voix en jouant du piano : les morceaux sont une construction rythmique, et cette construction « fabrique » son objet propre – c'est probablement ainsi que la musique a aussi un rôle apaisant, dans le deuil par exemple.

Et la jouissance de la voix à l'opéra ? Il ne s'agit jamais d'un cri inarticulé, ou d'un gémissement informe. Ce qui est chanté ressortit au rythme, c'est une réalisation de rythme. Cette voix que j'écoute avec passion a certes quelque chose de non reproductible – l'enregistrement ne restituera pas ce qui fut la première fois. Le grain de la voix, l'acrobatie technique, le miracle de l'instant font surgir quelque chose comme l'épiphanie, tout de suite évanouie, de l'objet. L'émotion monte dans la gorge de l'auditeur, jouissance, mais la voix poursuit et s'éteint. Dès la dernière phrase, n'en reste que la nostalgie²⁵.

Le réel de la voix est ici comme rendu présent, un instant, par les moyens du rythme.

*

(G De qui le rythme évoque-t-il la voix ?)

Alors poursuivons, cette « voix du rythme », c'est notre titre, c'est la voix de qui ? Qui est présentifié par le rythme ? Là-dessus, Lacan est très clair, la voix vient de l'Autre, du grand Autre. Je cite *Les noms du père* :

« Nous allons voir [la voix] comme *petit a* venir de l'Autre, seul témoin de ce lieu de l'Autre – qui n'est pas seulement le lieu de mirage²⁶.

Revenons un instant au jeu de pile ou face : le joueur, dans des événements élémentaires aléatoires, cherche à mettre en évidence un rythme : il veut trouver la volonté d'une instance dans l'Autre qu'il pourra appeler « la chance » par exemple. De même, Melman le rappelait à son séminaire, écouter les bruits de l'espace pour tenter d'y déceler une présence, c'est rechercher un rythme, et ce pour la même raison : au rythme il est prêté une intention dans l'Autre, ne serait-ce que celle de « communiquer »²⁷.

Les pratiques religieuses nous orientent ici. Nous devons à Theodor Reik une importante étude

25 On pourrait évoquer le rôle apaisant de la musique dans le deuil, transformant la douleur en la nostalgie de la voix construite par la musique.

26 in *Les noms du père*.

27 On pourrait ajouter que le début de la science, mêlé à la religion, consiste à chercher un rythme et un auteur au déroulement des constellations dans le ciel.

en 1919 sur le Shofar²⁸. Il montre que le rythme du Shofar – c'est à peine un instrument de musique, il n'a qu'un rapport de quinte – matérialise la voix de Dieu. Lacan confirme en faisant remarquer que l'intérêt son du Shofar est, de nous présenter cette voix sous une forme exemplaire, où elle en puissance, sous une forme séparée²⁹.

Le rythme de cet instrument donne voix à Dieu. Mais on pourrait généraliser. On prie dans un rythme particulier. Les textes sacrés sont psalmodiés. Pour les chrétiens, en latin récemment ; pour les juifs dans un rythme, d'ailleurs différent chez les ashkénazes et les sépharades ; de même pour les musulmans. La signification du texte n'est pas toujours comprise par le fidèle, mais le rythme culturel particulier de la psalmodie présentifie la divinité. Angela me disait qu'au Brésil, chaque *orixá* est invoqué dans son rythme propre.

Toute religion élabore des rythmes de prière qui appellent la présence de l'Autre, de ce tiers qui préside à la jouissance collective, et qui fait lien.

En fait, il semble que même les concerts, parce que toute musique est rythmée (au sens étroit et au sens extensif), font valoir la présence d'un Tiers dans le réel. Nous savons les passions des interprètes, ou du maestro soucieux de donner la « vraie » interprétation. On voit d'ailleurs comment l'hypnotiseur, joue, et peut-être faut-il dire, indûment, de cette place du Tiers, celui qui serait le maître des rythmes.

En tout cas, la mise en place automatique du Tiers pour l'auditeur, pour le participant, est à associer à la phallicisation de la voix et du rythme, elle situe le lieu de l'autorité d'où la loi tire son existence.

On pourrait dire (avec un sourire), que le *rythme foment le père*, par la prière et le chant, éventuellement la danse. *Fomenter* signifie a) Échauffer, réchauffer quelqu'un ; entretenir (la chaleur de quelque chose). b) Provoquer et entretenir, exciter... Ce n'est pas l'exclusivité des pratiques religieuses. Le père de la nation est rendu présent par le rythme des chants militaires, des sonneries aux morts, des hymnes nationaux.

Mais dans un concert de rock ou de rap, est-ce encore du père qu'il s'agit ? Ou d'une *Majesté des Mouches*, pour prendre le titre du roman célèbre où un groupe d'enfants isolés dans une île met en place un culte qui devient celui d'un dieu cruel.

*

(H L'incorporation et la clinique du bébé)

Sur le rapport du rythme avec le corps, je voudrais insister sur un dernier point : *l'incorporation*. C'est un processus symbolique très précoce.

Lacan en parle dans deux contextes, sans doute liés :

- à propos de la première identification freudienne, incorporation du père, qui se situe avant même qu'il y ait sujet,
- à propos de la voix. Une voix « ne s'assimile pas. Mais qu'elle s'incorpore, c'est là ce qui

28 Th. REIK, « Das Ritual psychoanalytische Studien », *Imago*, Bucher XI, Leipzig, Vienne, Zurich, 1928; trad. *Le rituel, psychanalyse des rites religieux*, Denoël, 1974, chap. 4, pp. 240-387.

29 Séminaire *L'angoisse*, leçon du 22 mai 1963.

peut lui donner une fonction à modeler notre vide³⁰ ». J'insiste, si elle modèle notre vide, la voix est *forme*.

Dans les années 1970³¹, il affirme que l'*objet a* correspond à l'*incorporel* des anciens stoïciens. « C'est dans l'*objet a* que la jouissance [la jouissance perdue de la Chose] que la jouissance fait retour, mais à ce que ruine de l'âme ne s'y consomme que d'un incorporel³² » L'incorporel ? La voix, pour les stoïciens est un incorporel. Et le rythme qui est fait du dicible, du temps, du lieu, du vide, en a tous les caractères.

Dans *Radiophonie*, « le corps [du symbolique] en s'incorporant, fait le corps »³³. C'est vrai au premier chef pour le rythme qui contribue à faire un corps de l'organisme dans lequel il entre. Le mamans offre un support, dans sa scansion et sa mélodie, pour l'incorporation du symbolique. La mère parle avec un timbre, mais davantage encore dans un rythme. Dans le nom donné à l'enfant, la façon de s'adresser à lui, la berceuse, il y a des accents, des variations fort-faible, il y a le rythme de la langue et la manière dont la mère l'interprète.

Avant même le signifiant, le rythme donne le moule où ce signifiant va se couler.

Les trois temps de la pulsion invoquante peuvent d'ailleurs ici être retrouvés. Appel de l'enfant, au début sans rythme, inarticulé, chaotique. Réponse de la mère qui isole des éléments rythmiques avant même qu'ils soient signifiants. Puis l'enfant va se faire appeler dans une séquence particulière. Ce qui montre le caractère très primitif de l'objet voix, et comment la pulsion tourne dans une dimension temporelle autour d'un objet incorporel tout de suite évanoui.

Peut-être même l'incorporation du rythme de la langue propose-t-elle en même temps un objet de jouissance, et permet ainsi d'apprendre à parler. Autrement, pourquoi l'enfant s'y mettrait-il ? Évidemment, on pense au bébé en risque d'autisme, qui avant même d'être dans le signifiant, refuse le rythme du langage et la jouissance qui lui est liée. Nous en parlerons avec Geneviève Schneider, Sandrine Calmettes et Marie-Christine Laznik demain matin

Plus tard, le rythme est ce qui permettra à l'enfant d'apprendre à lire³⁴. Ceci se fait à haute voix : l'incorporation d'un rythme est nécessaire pour lire et non pas seulement épeler. Les enregistrements des muscles oculomoteurs montrent les saccades rythmées qui font saisir non pas des mots mais des groupes de mots, donnant sens et présence à ce qui est lu.

30 Séminaire *L'angoisse*, leçon XXI.

31 Les articles de Fonagy sur la vive voix paraissent à l'époque dans la *RFP*.

32 « Où se situe cet incorporel, se demande-t-il, dans l'inconscient ou ailleurs ? » in « Allocution prononcée pour la clôture du congrès de l'École freudienne de Paris », 1970.

33 [Radiophonie] : « je reviens d'abord au corps du symbolique qu'il faut entendre comme de nulle métaphore. À preuve que rien que lui n'isole le corps à prendre au sens naïf, soit celui dont l'être qui s'en soutient ne sait pas que c'est le langage qui le lui décerne, au point qu'il n'y serait pas, faute d'en pouvoir parler. *Le premier corps fait le second, de s'y incorporer*. D'où l'incorporel qui reste marquer le premier du temps d'après son incorporation. Rendons justice aux stoïciens d'avoir su de ce terme : l'incorporel, signer en quoi le symbolique tient au corps. Incorporelle est la fonction, qui fait réalité de la mathématique, l'application de même effet pour la topologie, ou l'analyse en un sens large pour la logique. Mais c'est incorporée que la structure fait l'affect, ni plus ni moins, affect seulement à prendre de ce qui de l'être s'articule, n'y ayant qu'être de fait, soit d'être dit de quelque part. Par quoi s'avère que du corps, il est second qu'il soit mort ou vif.

34 On se souvient que dans l'antiquité, la lecture se faisait à haute voix. Les blancs, les signes de ponctuation, relativement récents, ont eu pour fonction de donner des jalons rythmiques à la lecture silencieuse.

Peut-être faudrait-il aussi étudier le rythme dans les pulsions en général. Mais en nous souvenant, nous dit Lacan, que le naturalisme freudien est à réinterpréter, et que la pulsion témoigne contre toute assimilation possible au rythme d'une fonction biologique. Je ne me hâterai pas de parler du rythme dans le bouclage de la pulsion, ou du moins je ne crois pas qu'on puisse aller là-dessus beaucoup plus loin.

*

S'il y a rythme « freudien », ce serait celui fermeture/ouverture de l'inconscient. Nous l'évoquerons aussi dans la séance du psychanalyste. Marie-Christine nous a donné un beau texte « Rythme, présence, voix, souffle³⁵ » sur le maniement du transfert chez Lacan.

Certes, il vaut mieux que la séance ait un rythme enlevé plutôt qu'elle s'étire en longueur. Mais le rythme, est-ce la même chose que le *tempo* de la séance ? Et la coupure ? Qu'est-ce que la scansion ?

L'interprétation, nous le savons, est lecture de la lettre de l'inconscient. Nous pouvons retrouver Meschonnic ici : « le rythme, nous dit-il, est une organisation du sens dans le discours³⁶ ». Depuis qu'on ne lit plus à haute voix, la ponctuation (la séparation des mots, les points, les virgules...) indique le rythme qui donne sens au texte. Notre pratique n'est-elle pas de changer de rythme dans la lecture de la langue ?

Tout ceci, ce ne sont que des pistes. Le rythme a été étudié par les musiciens, les poètes, les linguistes, les orthophonistes, les mathématiciens, les enseignants, etc. J'ai essayé de faire valoir ceci à partir de ce que Lacan avance dans *L'identification* et dans *L'angoisse* :

- le rythme est variation autour d'une loi symbolique, et c'est un aspect à considérer avant tout naturalisme.
- il met en place un objet réel, offert à la jouissance, à partir de l'impossible et de l'interdit. Cet objet « libéré de sa substance », il me semble que ce pourrait être, au premier plan, *la voix*.
- Cette mise en place foment un Tiers législateur. Non sans une phallicisation concomitante de la loi, et d'autres conséquences, heureuses ou pas.

35 in *Travailler avec Lacan*, sous la direction d'Alain Didier-Weill, Aubier, 2008.

36 H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p.70