

Michèle Zuntini

Jouissance sacrée autour du Printemps Le sacre du Printemps – Igor STRAVINSKY

Le sacre est une œuvre qui fait appel à l'assemblage de plusieurs domaines artistiques : c'est sous la houlette de Serge Diaghilev, critique d'art, impresario, producteur russe que la musique de Stravinsky, la peinture de Nicolas Roerich qui dessina les décors, la chorégraphie de Vaslav Nijinsky qui créa le ballet, que cette œuvre put voir le jour.

J'ai donné un nom à cette jouissance, mais tout nom n'est pas capable à lui seul d'instituer l'existence. Encore faut-il que ce nom se répète et s'inscrive dans une structure. Nommer c'est un acte qui non seulement fait exister un élément, mais donne consistance et engendre une structure.

Cette recherche pluridisciplinaire autour d'un objet, la production d'une œuvre artistique, me semble relever de cette jouissance. Circulation des idées, des concepts, des compétences, des savoir-faire. Cette jouissance qu'il conviendrait d'appeler plutôt jubilation, de l'ordre de cette transfiguration qui s'appuyant sur la technique peut s'en libérer et accéder à un état d'allégresse, de joie extrême. Je pense que cette jouissance sacrée est au carrefour des trois jouissances construites par Lacan, je la situerais plus proche de l'imaginaire, du symbolique avec une entame par le réel, mais pas trop car elle est limitée.

I L'ADORATION DE LA TERRE

a) Les augures printaniers - Danse des adolescentes.

Le sacre du printemps occupe dans la musique du XXe siècle, une position particulière et solitaire. Cette œuvre semble à un carrefour, marque étrangement un moment de suspension, semble s'inscrire à rebours de l'évolution amorcée (dodécaphonisme, musique sérielle) faisant sur certains plans le bilan du passé et sur d'autres jetant des lumières visionnaires.

Sacrifice donc de la musique romantique, de ces orgies propices au pathos, à l'exaltation des passions (Wagner, Mahler, Strauss) au profit d'innovations rythmiques, polytonales, sonores.

La forme du sacre est discontinue et cloisonnée en une suite de tableaux de la Russie païenne. Toutes les notions architecturales traditionnelles sont remises en question : les concordances, rappels ou reprises thématiques, réexpositions y sont rares, les développements récapitulatifs pratiquement absents.

Pour élaborer cette œuvre, Stravinsky est parti d'un rêve : « la vision d'un grand rite païen, de vieux sages assis en cercle observent une jeune fille qu'ils sacrifient pour rendre propices les dieux du printemps, celle-ci doit danser jusqu'à la mort... ».

Pour l'articulation avec la psychanalyse, c'est intéressant car on sait que le rêve est une production psychique de caractère énigmatique, dans laquelle le psychanalyste reconnaît l'effet d'un travail d'élaboration et de chiffage du désir inconscient ; de ce fait, le rêve est une voix privilégiée d'accès à l'inconscient. C'est un rébus qu'il faut traiter comme un texte sacré, c'est-à-dire déchiffrer selon des lois. Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir réprimé-refoulé.

Stravinsky part de ce rêve pour révolutionner la musique, faire le sacrifice de sa réputation, faire le sacrifice du style présent.

Créé en 1913 à l'opéra de Paris, ce fut un beau scandale, il y eut des émeutes, un remue-ménage fou.

Dans quel chaos, dans quelle (s) jouissance (s) étions-nous ? Pourquoi pousser si loin la remise en question de l'écriture, pourquoi déconstruire à ce point le langage musical acquis ?

Il y a un avant et un après *Le sacre du Printemps*.

J'ai pensé qu'il serait inspirant d'associer une danseuse à ce travail, et de vous faire entendre quelques extraits de l'œuvre qui peut se déployer par des correspondances subtiles, sur les différentes jouissances telles qu'elles sont expliquées dans le nœud borroméen.

Dans ce chaos sonore, on pourrait facilement associer la jouissance Autre aux effets musicaux obtenus, frénésie, tourbillonnements, rythmes saccadés, timbres grinçants, augmentation de la tension, mélange d'ivresse et d'étrangeté.

Pas complètement si l'on se réfère à un dispositif langagier extrêmement rigoureux et à une codification précise de toute l'écriture, qui relève dans ce cas de la jouissance phallique.

Le rêve supposé de Stravinsky et toute la fantasmagorie qui tourne autour, cette mise en scène des bandes d'adolescents qui s'affrontent, raptent la jeune vierge pour ensuite la glorifier, le tout sous le regard solennel de vieux sages, fait penser à la jouis-sens, celle entre imaginaire et symbolique.

Extrait : Augures printaniers - Danse des adolescentes

Il s'agit ici de la danse des adolescentes, danse sauvage, féminine, de jeunes vierges, qui annoncent l'élection de la future élue qui sera donnée en sacrifice.

Ici, c'est le règne de la rythmique discontinue, asymétrique.

Il y a deux catégories de temps selon Pierre Boulez : le temps lisse et le temps strié. Le temps lisse est exempt de tout étalonnage préalable, il ne connaît guère de référence extérieure à sa manifestation immédiate, et s'établit en dehors d'une mesure exprimée d'un temps régulier, d'une pulsation périodique, qu'elle soit explicite ou implicite.

Il se mesure en valeurs absolues. C'est le temps de certaines œuvres anciennes non mesurées ou de celles où la barre de mesure n'est qu'un simple repère. C'est le temps de la musique électro-acoustique, musique techno.

C'est le temps fondamental de Debussy, celui aussi de Wagner, c'est celui de la musique sérielle dans la plupart des cas. Continuité, infini, pas de limites : jouissance hors-langage ?

Voici un exemple de temps lisse dans *Le Sacre du Printemps*, au tout début de l'œuvre, c'est une phrase musicale monodique, issue d'un chant populaire russe, joué au basson.

Extrait : Introduction

Dans le cas de la première écoute, il s'agit du temps strié qui implique une périodicité qui marque son écoulement de ses pulsations, de ses stries régulières.

C'est le plus familier, celui de la musique classique. Ce temps instaure avec un autre système chronologique, lui-même variable, celui de la métrique, une dialectique d'une force inouïe.

Dans cette partie, Stravinsky part d'un accord qu'il nomme « Toltchok » expression russe dont la traduction imparfaite serait : « accord impulsion, accord moteur ».

Il s'agit d'un bloc sonore. Il relève du timbre, il est dissonant, atonal.

Il y a beaucoup de recherches sur les timbres, des cuivres notamment, Stravinsky joue beaucoup sur l'intensité et l'accentuation.

Il déplace les accents, mettant en valeur les contre-temps. Technique disruptive, effet de surprise, choc. Silence. Coupure double dans le grave et point d'orgue. Démarrage foudroyant dans le suraigu : contrastes violents avec des épisodes de minimum absolus.

Stravinsky efface l'information accumulée jusque-là et s'assure un espace-temps vierge, un « degré zéro ».

Par cette nouvelle coupure, cette « masse négative » elle-même créatrice d'une forte différence, il avance par blocs sonores, par climat de timbres novateurs, par rythmes très originaux, inédits.

Puisqu'il s'agit d'adolescentes, mais qu'il y aura au cours de l'œuvre également des adolescents, je voulais évoquer la musique techno, le temps lisse et la différence de jouissance entre ces deux musiques.

Voici la question que pose Jean-Michel Vivès dans son livre *La voix sur le divan* qui me paraît bien illustrer ce propos : « Pourquoi les adolescents préfèrent-ils écouter de la musique techno plutôt que leurs parents ? ». Et là, on aura peut-être l'idée d'une jouissance Autre, celle qu'il ne faudrait pas.

Ne pas pouvoir s'empêcher d'écouter à longueur de journée de la musique techno, très fort, dans un casque. C'est comme une drogue, ça calme. La mélomanie, équivalent de la toxicomanie ?

La musique techno est sans doute le phénomène musical le plus révolutionnaire de la fin du XXe siècle. Elle effectue une rupture avec toutes les références musicales précédentes, à l'exception de la musique dite contemporaine (Stockausen, Xenakis, Scelsi, Reich, avec laquelle elle partage une structure volontiers répétitive). J'ajouterai que ces auteurs sont directement issus de cette rupture qu'a pu occasionner Stravinsky, grâce à ses audaces, ses remises en question, sa vision révolutionnaire de l'écriture musicale, du travail sur le son.

Dans cette musique techno, outre l'aspect structurel répétitif, il y a un travail spécifique sur le timbre. Pour Jean-Michel Vivès, le timbre est la négation du symbolique par le réel, il est ce qui échappe au pouvoir de symbolisation et reste intraduisible. Le timbre est le paramètre vocal le plus difficile à appréhender. On ne peut pas le mesurer. Il est en prise directe avec le réel du corps. On reconnaît le style, la personnalité d'un musicien (chanteur, instrumentiste), par son timbre. Le timbre est pour la voix du sujet l'équivalent des empreintes digitales : unique ; on parle d'ailleurs d'empreinte vocale. Le timbre est à percevoir ici au-delà du simple paramètre vocal, dans sa

dimension de pure continuité. On en revient au temps lisse, à l'infini, à cette jouissance au-delà, non limitée.

La musique techno privilégie exclusivement cette dimension du timbre, certains développements de la techno tel le gabber, version extrême du hardcore, utilise les timbres les plus dérangeants, à la limite de la douleur, comme les bruits industriels parasites. Ce n'est plus une mélodie composée d'unités discrètes mais un continuum sonore. Il n'y a pas de mot, pas de discontinuité mélodique, mais des timbres liés par une pulsation pouvant aller au-delà de 230 battements par minute. Ce continuum sonore, mortel ? est brisé par des moments de deux types :

1. arrêt brutal de la diffusion musicale, confrontant le raveur à un silence assourdissant, une hébétude, une sidération extrême. Mais une limite aussi, qui nous fait éprouver après coup ce que pourrait être la manifestation de la jouissance Autre.

2. l'introduction dans le continuum sonore de sons électroniques extrêmement perçants.

Dans ce cas, jouissance de l'actuel et musiques actuelles de ce type se rejoindraient. Pour la musique, une violence extrême, l'abolition de la parole, des timbres destructurants, mitraillettes sonores qui rendent sourd, muet, aveugle ; anéantissement vectorisé par une sorte de transe, au-delà de la danse et de son écriture symbolique. Continuum et répétitions, voilà deux fondamentaux du travail à l'œuvre dans la pulsion de mort. Musique représentative de cette puissance mortifère, de cette course à l'anéantissement, de cette injonction à rejoindre le « nirvana ».

L'hypothèse est donc que le sujet est soumis à la voix archaïque qu'il entendrait dans le déchirement des timbres perçus, mais ne réussit pas encore à parcourir la seconde partie du circuit qui lui permettrait de donner de la voix, de se placer comme émetteur et non plus seulement comme récepteur. La jouissance est toujours du côté de l'excès, du côté du corps excédé au plan de la perception et des sensations. La jouissance est hors-lieu, hors-temps, B

L'ordre symbolique est ainsi mis à mal par l'afflux de jouissance.

Musique techno plus prise de toxique, on sort du sillon tracé par le principe de plaisir, pour lui faire atteindre son au-delà.

Jouissance transgressive et incestueuse.

b) *Danse de la terre*

Stravinsky a voulu évoquer :

- La force du printemps russe, sa fulgurance, sa poussée ascensionnelle débordante, ce bouleversement et donc cette pulsion de vie très forte, inéluctable, inévitable.

- La terre mère qui dans sa toute-puissance donne la vie, cet archaïsme, ce primitivisme, cette force originelle cette masse énorme tellurique à l'œuvre.

Mais voilà, elle peut aussi dans sa toute-puissance donner la vie, donner la mort, reprendre la vie ou la donner et c'est tout l'enjeu du sacrifice.

La naissance ou l'abondance s'appuient sur la mort, le sacrifice.

Voici ce qu'écrivait Jacques Lacan à propos de la mère dans *L'envers de la psychanalyse* qui me paraît bien illustrer ceci : « le rôle de la mère, c'est le désir de la mère. C'est capital. Le désir de la mère n'est pas quelque chose

qu'on peut supporter comme ça, que cela vous soit indifférent. Ça entraîne toujours des dégâts. Un grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes – c'est ça, la mère. On ne sait pas ce qui peut lui prendre tout d'un coup, de refermer son clapet. C'est ça le désir de la mère.

Alors, j'ai essayé d'expliquer qu'il y avait quelque chose qui était rassurant, je vous dis des choses simples, j'improvise je dois dire. Il y a un rouleau, en pierre bien sûr, qui est là en puissance, au niveau du clapet et ça retient, ça coince. C'est ce qu'on appelle le phallus, c'est le rouleau qui vous met à l'abri, si, tout d'un coup, ça se referme. »

Ce rêve de Stravinsky peut faire penser à cette terre-mère dévoreuse, dévorante, qui souhaite réintégrer son produit, exigeant la mort pour être généreuse. Toute puissance, qui entraîne droit de vie/droit de mort.

Ce qui est frappant dans cette œuvre et son argument, c'est l'ambivalence.

D'une part, l'image de la terre-mère toute puissante, exigeant par le biais de dieux cruels la mort d'une toute jeune fille, pour être généreuse et pourvoyeuse de vie ; et d'autre part l'idée du sacrifice qui peut être structurante, dans le sens de la perte, du manque et donc du désir, et là, nous sommes sur le versant du symbolique.

Perdre pour gagner en quelque sorte...

J'y reviendrai, car ici il s'agit d'un sacrifice humain, le plus précieux d'entre tous.

Extrait : Danse de la terre

Après cet extrait accompagné de la danse, intimement liée à la musique, je voulais parler du très riche livre de Daniel Sibony *Le corps et sa danse* et donc des jouissances qui y sont liées.

Bien que certains rites puissent la rendre solennelle, la danse reste un rire du corps, une promesse d'éclats du corps, de démultiplication : le corps mouvementé se morcelle, s'écartèle, se multiplie et se rassemble. C'est la structure même de l'éclat de rire.

Nietzsche parle de la danse comme métaphore de la pensée, celle de la légèreté, loin de l'esprit de pesanteur. Il y a donc une tension entre une jouissance débridée qui évoquerait plutôt la transe et l'instance qui la bride et qui serait du côté d'une écriture.

Ce désir de la danse, du danseur, faire vibrer l'écart entre humain et divin, profane et sacré, de part et d'autre d'une certaine mort.

L'artiste est un envoyé, il est chargé par les siens de leurs élans méconnus, insoupçonnés, pour porter tout ça de l'autre côté, du côté du grand Autre.

L'artiste aurait pour charge de fléchir ou d'infléchir les forces chtoniennes, archaïques, inconscientes, de les atteindre. La danse questionne le dialogue entre ordre et chaos. Elle incarne la loi, la limite, mais peut aussi s'en libérer, aller plus loin que loin, repousser la ligne d'horizon. Voici ce que dit un grand chorégraphe japonais, Saburo Techigawara : « C'est quand le danseur est très très fatigué, épuisé que je trouve le déséquilibre et le geste qui va me convenir, geste qui correspond à une espèce de vertige, à un lâcher prise, et qui va être inédit, singulier, éminemment créatif. ». Une étincelle de non-retour, une fulgurance de créativité, on s'approche de la jouissance sacrée.

La danse concerne de près la Loi, donc la jouissance, le corps, l'amour, la mort, le fantasme, le langage, le silence, l'Autre, l'espace, le temps, l'in-

cantation, la magie, les liens, l'absence de liens, la scène, l'obscène, le rituel.

Toute chorégraphie comporte cette mise en folie du corps, le corps est le lieu d'une folie qui jouit de s'expulser, le lieu d'une jouissance qui jouit de s'absorber. Le corps se consume. Quelle danse est assez folle pour produire cette consommation ? Répondre à l'imprévu, l'appeler, le déclencher, le laisser venir, l'état originnaire non encore vu, sans précédents.

Improviser c'est appelé l'origine, pour en passer par elle, y prendre la vitesse initiale, reprendre le départ consenti. Fantôme de genèse avec le risque et le rêve de retrouver d'abord le chaos originel. La danse est ici cette exaltation du corps chargé d'âme, elle cherche dans la mort la naissance qui lui manque. Elle tient à la souffrance donc à la vie. Serait-ce une psychanalyse gestuelle ?

Voici ce qu'écrit une grande chorégraphe Trisha Brown : « Je déplace le corps comme je déplacerais un crayon. ». C'est bien une écriture qui se lit, la danse est un langage dont le corps est le médiateur.

Mallarmé dit aussi « que la danse, écriture corporelle, suggère le poème » ; Paul Valéry également « Danser, c'est interpréter le chaos en lumière ».

La danse est une forme silencieuse de la pulsion invoquante, celle qui a cours dans tout poème : « ça répond puisque j'appelle, l'appel est authentique puisque ça répond, d'un geste poétique ».

II LE SACRIFICE

a) *Glorification de l'élue*

La Glorification de l'élue, nommée « danse sauvage » dans les esquisses est un des sommets de l'œuvre par sa puissance et son originalité rythmique.

L'articulation formelle se manifeste dans les masses, les timbres, et les registres dans un équilibre d'une folle audace. Par l'absence de basse, par les élans vers le suraigu, par les projections sonores discontinues, ce tableau semble défier les lois de la pesanteur, ressemble à une pyramide qui danserait sur sa pointe.

Extrait : Glorification de l'élue

Alors une danse sauvage à la limite de la transe ? Mais est-ce vraiment une transe ?

Voici ce que dit Daniel Sibony à ce propos, le mot transe vient de trans-ire, qui signifie aller au-delà et qui curieusement a produit deux significations distinctes, transi (gelé) et transiter (passer par). Mais transe a souvent signifié « inquiétude mortelle » où un danger est affronté puis traversé – en vue d'une renaissance.

L'état second qu'implique la transe c'est que l'effet de corps est passé entièrement du côté du corps-mémoire, qualifié d'inconscient, de sacré ou de divin.

Elle est dite archaïque, régressive, primitive avec retour à la mère, on oublie souvent que dans ce retour, l'enjeu s'appelle naissance, remise au monde. Est-ce que la transe n'est pas à la musique techno, ou au chant des sirènes, ce que la danse est à la musique classique, contemporaine, orphique ?

Pas pour signifier qu'il y aurait une bonne danse, une bonne musique, une mauvaise danse, une mauvaise musique, mais juste pour mesurer le degré de jouissance, pour apprécier le dosage, pour continuer à chercher, sans forcément trouver où se situe cette fameuse jouissance sacrée ?

J'ai lu *Boutès* de Pascal Quignard, son propos illustre bien la différence entre le chant des sirènes et la musique orphique :

« Orphée, avec sa lyre essaie de repousser le chant des sirènes. Les rameurs n'entendent plus ce chant sidérant. Le morceau d'Orphée est si bruyant que les oreilles résonnent du seul bruit du plectre. Il se détourne.

Quand soudain Boutès abandonne sa rame. Il quitte son banc. Il monte sur le pont, saute dans la mer.

Boutès nage vigoureusement tant son cœur brûle d'entendre les voix aiguës des oiselles aux têtes et aux seins de femmes. Il y a dans la musique un appel qui dresse, une sommation temporelle, un dynamisme qui ébranle, qui fait se déplacer, qui fait se lever et se diriger vers la force sonore. Même Orphée le musicien ne voulut rien entendre de ce chant continu qui est dans le temps lisse, l'infini, la non-limite, l'au-delà.

Ulysse le premier souhaite l'entendre. Il prend la précaution de se faire attacher les pieds et les mains au mât de son navire. Seul Boutès sauta.

La musique de la cythare fabriquée de mains d'hommes fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal. Chant animal, voix non séparée, indistincte, désarticulée, continue.

Il y a deux musiques l'une de perdition sans retour, l'autre orphique, articulée, collective, qui est celle entre autres qui assure la rapidité des rameurs, qui les soutient, les dynamise. Exclusivement humaine, ordonnée, ordonnante, elle ordonne le retour. »

Il y a renoncement. On peut partir loin mais revenir. Orphée triomphe du chant des sirènes. Le temps strié du temps lisse, la jouissance sacrée de la jouissance Autre.

« Pourquoi la musique est-elle capable d'aller au fond de la douleur ? Car elle y gît.

Qui a le courage de se rendre au bout du monde de la tristesse ? La musique. Sans la musique, certains d'entre nous mourraient.

Qu'est-ce que la musique ? La danse.

Qu'est-ce que la danse ? Le désir de se lever de façon irrésistible.

J'approche du secret.

Qu'est-ce que la musique originelle ? Le désir de se jeter à l'eau.

L'appel plus ancien que celui qu'adresse la voix. »

L'avant de l'avant. L'origine.

Vladimir Yankelevitch a écrit : « La musique nous enveloppe et c'est ainsi qu'elle nous pénètre car elle est vaste et infinie comme la mer. »

Extrait : Introduction Sacrifice

La jouissance Autre serait cette figure mythique de l'inceste considéré comme la réalisation la plus accomplie du désir, la suprême jouissance, une figure de fiction, mirifique, inatteignable, envoûtante, trompeuse, qui entretient le désir.

Le psychanalyste sait que l'Autre n'existe pas, et que ce rapport est impossible à réaliser par le sujet, et à formaliser par la théorie.

L'être humain rencontre plein de limites qui brisent la courbe idéale vers la pleine réalisation du désir, c'est-à-dire vers la jouissance. Lieu de l'impossible inceste, lieu du savoir impossible.

Dans l'inconscient, la jouissance n'a pas de représentation signifiante précise, mais elle a une place, celle du trou. D'un trou au sein du système signifiant, toujours recouvert par le voile des fantasmes et des symptômes. Pas de signifiant qui représente la jouissance. Cette jouissance quant à elle consiste en un maintien ou en une vive augmentation de la tension.

Tension intolérable, mélange d'ivresse et d'étrangeté, dans des circonstances limites, dans des situations de rupture, au moment où l'on est à même de franchir un cap, d'affronter une crise exceptionnelle, parfois douloureuse. C'est de l'ordre du défi.

Lacan avance « l'inconscient travaille, et en travaillant c'est-à-dire en assurant la répétition, l'inconscient jouit. » C'est donc subjectiver l'inconscient dans un premier temps, mais aussitôt Lacan retire toute référence à la subjectivité, et avance au contraire que si l'inconscient jouit, il n'y a pas pour autant de sujet jouissant. En bref, avec le mot jouissance, Lacan introduit le sujet, et ce, pour mieux le retirer.

Dans le Sacre, pour la glorifier cependant, c'est un voyage sans retour, elle est l'élue, sanctifiée par une danse sauvage, où la musique scande des accents à contre-temps, où on entend des rafales de timbales, de cymbales, ponctuées par les stridences des cuivres, mais c'est une danse macabre car la jeune fille dansera jusqu'à la mort. Une transe mortelle. Un au-delà.

Mais sa perte occasionnera la renaissance flamboyante, fertile et abondante du printemps. Il y aura une perte, la plus sacrée car elle est humaine, pour un gain. Donc la jouissance sacrale est du côté symbolique. La nommer, tout en ne répondant pas à une définition précise, tourner autour de cette énigme, essayer d'approcher, de chercher ce qui ferait que cette jouissance est différente. Se dire qu'après tout elle est au carrefour des trois jouissances citées par Lacan, et selon un dosage subtil, différent chaque fois, avec plus ou moins de l'une ou de l'autre.

Je pencherais pour le terme jubilation qui comme me l'a appris Roland Meyer signifie chanter avec allégresse, et ressemble à ce que dit Pascal Quignard « est exclusivement humaine, ordonnée, ordonnante, elle ordonne le retour ».

On part loin, les musiciens le savent dans leur pratique, leurs improvisations, mais pas de sidération, pas de voyage sans retour, la pulsion de vie borde l'élan, le sublime et produit l'œuvre d'art.

b) La Danse Sacrale

Pour cette dernière partie, je m'en remettrai au titre de ce travail.

Jouissance sacrale, une des jouissance (s) de l'actuel ? Pourquoi pas.

C'est une formule qui m'est venue comme une fulgurance, une évidence.

Le sacre est une œuvre qui fait appel à l'assemblage de plusieurs domaines artistiques : c'est sous la houlette de Serge Diaghilev, critique d'art, impresario, producteur russe que la musique de Stravinsky, la peinture de

Nicolas Roerich qui dessina les décors, la chorégraphie de Vaslav Nijinsky qui créa le ballet, que cette œuvre put voir le jour.

D'ailleurs, Stravinsky a dit : « Je suis le vaisseau à travers lequel est passé le sacre ».

J'ai donné un nom à cette jouissance, mais tout nom n'est pas capable à lui seul d'instituer l'existence. Encore faut-il que ce nom se répète et s'inscrive dans une structure.

Nommer c'est un acte qui non seulement fait exister un élément, mais donne consistance et engendre une structure.

Je nomme, la chose existe et la consistance se déploie.

Cette recherche pluridisciplinaire autour d'un objet, la production d'une œuvre artistique, me semble relever de cette jouissance. Circulation des idées, des concepts, des compétences, des savoir-faire.

Cette jouissance qu'il conviendrait d'appeler plutôt jubilation, de l'ordre de cette transfiguration qui s'appuyant sur la technique peut s'en libérer et accéder à un état d'allégresse, de joie extrême.

Je pense que cette jouissance sacrée est au carrefour des trois jouissances construites par Lacan, je la situerais plus proche de l'imaginaire, du symbolique avec une entame par le réel, mais pas trop car elle est limitée.

Pour reprendre Lacan et ce qu'en dit Georges Froccia dans une présentation pour le séminaire « Le temps et la psychanalyse », j'ai trouvé un petit paragraphe bien riche qui illustre une dimension pour laquelle il y a parfois bien du dédain à « Il s'agit de la mise au premier rang de la consistance imaginaire qu'il [Lacan] situe à la base de tous les raisonnements logiques. Il [Lacan] dit qu'à l'origine de toute théorie, de tout raisonnement il y a un imaginaire au travail. Pour lui [Lacan], la topologie est imaginaire : « elle n'a pris son développement qu'avec l'imagination », « ce que l'imaginaire fait, il imagine le Réel » ».

Donc si le réel est inaccessible, l'imaginaire, lui, a la possibilité de le recouvrir de différentes manières, et c'est ici que la place du psychanalyste peut se définir comme permettant l'ouverture de la dynamique de cet imaginaire.

Je pense que cette jouissance, procède également de la sublimation, donc je dirai deux mots : c'est le destin royal de la pulsion. Mouvement d'ascension ou d'élévation, « sub » ne désigne pas comme en latin un rapport d'infériorité, de voisinage ou de soumission : on le rattache à super comme en grec pour expliquer l'idée de déplacement vers le haut.

C'est un processus qui détourne les forces pulsionnelles de leurs buts sexuels et les dirige vers des buts nouveaux. Remplacer un objet sexuel par un objet non-sexuel, échanger son but sexuel initial contre un autre but non sexuel, sans perdre en intensité.

Satisfaction apparentée à la satisfaction sexuelle, sur le plan psychique, c'est équivalent.

C'est sans doute au sein de l'art qu'on rencontre le plus haut degré de réussite de ce destin. L'artiste sait donner aux fantasmes, une forme si acceptable et leur prêter une valeur si universelle qu'il parvient ainsi à soulager les autres hommes du fardeau de leur propre fantasme.

Philippe Grimbert s'interroge dans son livre *Psychanalyse de la chanson*, sur la surdité élective de Freud, qui lui faisait déclarer de façon insistante, à qui voulait l'entendre, que la musique ne jouissait pas de ses faveurs,

qu'il était même « ganz unmusikalish » tout à fait non musicien, cette surdit e aurait-elle fait obstacle à la recherche psychanalytique dans ce domaine ?

Peut-être, comme Freud, le psy est-il agacé de toute cette séduction, de toutes ces émotions, de ces élans narcissiques qui ne lâchent pas de signifiant et qui jouissent de nous submerger, de se submerger.

On connaît cette incapacité de Freud à jouir de la musique, l'inquiétude d'une intelligence d separ e devant l'émotion esthétique, cette peur de ne pas maîtriser ce qui étreint, ce qui émeut.

On dirait que la musique déploie dans le temps ce que la danse déploie dans l'espace.

Extrait : Danse sacrale, extrait 1

Je tourne autour de cette notion de jouissance sacrale sans arriver à la définir parfaitement. Je la nomme et je continue d'avancer. Je cherche mais je ne trouve pas encore tous les éléments la fondant.

Je dois dire que l'articulation de travail entre les deux domaines, musique et psychanalyse, me passionne, le temps logique de cette recherche fait que je chemine lentement, à mon rythme.

S'il y a un sacrifice, une perte du musical dans le domaine psychanalytique, peut-être est-ce le moment de travailler pour élaborer un champ de possibles, des suppléments favorables aux deux domaines, des assemblages féconds, des tressages fertiles, des enchaînements.

La psychanalyse plus musicale ? La musique plus psychanalytique ? C'est un vaste domaine qu'il convient d'explorer.

Extrait : Danse Sacrale, Extrait 2

BIBLIOGRAPHIE

Igor Stravinsky : André Boucourechliev ed. Fayard

Le corps et sa danse : Daniel Sibony ed. Points 2005

Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan : Juan David Nasio ed.

Petite bibliothèque Payot 1998

Boutès : Pascal Quignard ed. Galilée 2008

L'envers de la psychanalyse Séminaire XVII : Jacques Lacan ed. Seuil 1991

La voix sur le divan : Jean – Michel Vivès ed. Aubier 2012