



HAL
open science

Voix, renoncement pulsionnel et culture

Frédéric Vinot, Jean-Michel Vivès

► **To cite this version:**

Frédéric Vinot, Jean-Michel Vivès. Voix, renoncement pulsionnel et culture. *Kabaro*, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, 2014, Culture et identités: approches cliniques, sociologique et anthropologiques, VIII (12-13), pp.21-28. hal-03484865

HAL Id: hal-03484865

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03484865>

Submitted on 17 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VOIX, RENONCEMENT PULSIONNEL ET CULTURE

FRÉDÉRIC VINOT

MAÎTRE DE CONFÉRENCES PSYCHOLOGIE CLINIQUE ET PATHOLOGIQUE
UNIVERSITÉ NICE-SOPHIA ANTIPOLIS

JEAN-MICHEL VIVES

PROFESSEUR PSYCHOLOGIE CLINIQUE ET PATHOLOGIQUE
UNIVERSITÉ NICE-SOPHIA ANTIPOLIS

Résumé

Les auteurs de cet article s'attachent à cerner la notion de renoncement pulsionnel que Freud situe au cœur du processus de civilisation. Ils soutiennent l'hypothèse que le non-renoncement pulsionnel pourrait être compris comme un des enjeux de l'actuel malaise dans la culture et se proposent d'en étudier un des aspects : la dimension vocale qui sera abordée à partir du mythe de *Totem et tabou*, proposé par Freud, et de l'analyse des enjeux du dispositif de la *rave party*.

Mots-clés : Civilisation, Loi, Musique techno, Pulsion invocante, Voix.

Abstract

The authors of this article endeavour to determinate the conceptual notion of the renouncement of the drive, which Freud situates at the heart of the process of civilization. They uphold the hypothesis that the non-renouncement of the drive could be understood as one of the stakes of the actual discontent in the culture and they propose to study one of its aspects : the vocal dimension, which will be investigated from the myth of Totem and Taboo, proposed by Freud, and the analysis of the stakes of the dispositive of the rave party.

Keywords : Civilisation, Law, Techno music, Invoking drive, Voice.

AU CŒUR DU PROCESSUS DE *KULTUR* : LE PRINCIPE DE RENONCEMENT PULSIONNEL

On connaît la définition que Freud propose de la Culture :

le mot *Kultur* désigne la somme totale des réalisations et dispositifs par lesquels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux¹.

¹ S. Freud (1930), « Le Malaise dans la culture », *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Paris, PUF, 1994, p. 276.

Une fois cette définition donnée, Freud précise plus bas :

Il est impossible de ne pas voir dans quelle mesure la culture est édiflée sur du renoncement pulsionnel, à quel point elle présuppose précisément la non-satisfaction (répressions, refoulement, et quoi d'autre encore ?) de puissantes pulsions².

Avec la question du renoncement, Freud articule la pulsion et la *Kultur*. Il faut néanmoins remarquer que dans cette phrase, il ébauche entre parenthèse une série de processus métapsychologiques qui permettrait d'en préciser les contours (« répressions, refoulement, et quoi d'autre encore ? »). Si cette parenthèse est nécessaire, c'est que l'expression « renoncement pulsionnel » est en elle-même relativement générale et assez peu définie. D'un côté c'est un avantage dans le sens où elle indique un mouvement d'ensemble, une direction générale du destin de la pulsion, et surtout laisse une ouverture quant aux processus qui pourraient en relever : le refoulement, la répression, mais aussi la sublimation, etc. La liste proposée par Freud n'est pas close. D'un autre côté, il semble évident que cette généralité empêche que lui soit accordée « la dignité » du statut de concept. Ainsi, le renoncement pulsionnel, s'il n'est pas un *concept* à proprement parler, relèverait plutôt de la catégorie du *principe*.

Le renoncement parcourt toute l'œuvre freudienne. On peut en lire des traces dès 1897 dans la correspondance avec W. Fliess : « l'inceste est un fait anti-social auquel, pour exister, la civilisation a dû peu à peu renoncer »³. Le principe de renoncement peut se retrouver également dans *La morale sexuelle civilisée et la nervosité moderne* (1908), *Totem et Tabou* (1912-1913), *Psychologie des foules et analyse du moi* (1921), *L'avenir d'une illusion* (1927), *le Malaise dans la Culture* (1929), *Pourquoi la guerre ?* (1933), et enfin dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939). Comme on le voit, Freud ne cessera d'inlassablement *lier* le procès culturel au renoncement pulsionnel. Dans le *Malaise dans la culture*, Freud émet incidemment l'hypothèse que « cette conquête culturelle serait la récompense d'un renoncement pulsionnel »⁴.

² S. Freud, *ibid.*, p. 285.

³ S. Freud, (1950), « Manuscrit N du 31 mai 1897 », *La naissance de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1996, p. 186.

⁴ S. Freud, (1930), *op. cit.*, p. 277, n. 1.

D'UN NON-RENONCEMENT VOCAL

Si la culture s'édifie sur le principe de renoncement pulsionnel, il faut bien voir que toutes les occasions sont bonnes pour s'y dérober. Ne serait-ce d'ailleurs pas l'accentuation de ce non-renoncement pulsionnel qui a pu faire penser que nous serions confrontés à une nouvelle économie psychique⁵ ? Nouvelle économie psychique qui signerait peut-être moins l'apparition d'une nouvelle subjectivité que la mise en place de nouveaux (dés)équilibres de mécanismes précédemment repérés tel que le renoncement pulsionnel. Ce n'est sans doute pas pour rien que ce terme de renoncement apparaît dès la première page de l'ouvrage de Charles Melman où il tente de définir une nouvelle économie psychique. L'auteur nous rapporte une rencontre avec un jeune homme vivant en couple et devenu récemment père qui se plaint auprès du psychanalyste de la fadeur de son actuelle vie sexuelle. « Ce qui était inédit, pourtant, c'est que le *renoncement*, le « deuil » qui s'imposait à ce patient lui apparaissait comme incongru, comme n'allant pas de soi »⁶. Charles Melman ne fait pas ici référence explicitement au renoncement pulsionnel tel qu'il peut être théorisé par Freud et pourtant il n'est pas absurde ici de se demander en quoi cette « nouvelle économie psychique » pourrait être concernée par le non-renoncement pulsionnel qui pourrait être compris comme un des enjeux de l'actuel malaise dans la culture. Nous proposons ici d'en étudier un de ses aspects : la dimension vocale.

Comment penser un non-renoncement pulsionnel vocal dans la culture ? Pour commencer nous proposons de rappeler un événement qui, de n'être pas contemporain, nous permettra de ne pas trop être fascinés par des manifestations cliniques qualifiées de post-modernes. Si l'épisode du Veau d'Or peut être aisément interprété en termes de non-renoncement scopique : l'idole en met « plein la vue » – avoir devant soi un dieu dont on peut représenter les formes et les contours revient à pouvoir enfin *imaginer* que tout est représentable – une interprétation en termes de non-renoncement pulsionnel vocal peut être également proposée.

En effet, un point remarquable concernant cette dimension vocale/sonore doit être élucidé autour du passage du Veau d'Or. Il s'agit de la *clameur*⁷ qui caractérise la manifestation vocale du peuple à ce moment-là.

⁵ C. Melman (2002), *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Denoël.

⁶ *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

⁷ L'étymologie du mot clameur associe l'idée de l'acclamation à celle de la plainte dans une manifestation sonore relevant d'un cri bruyant prolongé. Il est également associé à réclamer (demander à grands cris) qui nous introduit à la dynamique de la demande. A. Rey (1992), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert.

De fait, les premières choses que perçoivent Moïse et Iehoshoua lorsqu'ils se rapprochent du camp sont, avant toute vision, de l'ordre de la voix :

Iehoschoua entend la voix du peuple en son exclamation.
 Il dit à Mosche : « voix de guerre au camp ! »
 Il dit : « pas l'écho d'une voix d'héroïsme
 Et pas l'écho d'une voix de grande faiblesse.
 Moi-même j'entends l'écho d'une voix »⁸ (Ex 32, 17-18).

L'idolâtrie trouverait également une expression sonore dans laquelle nous proposons d'entendre un non-renoncement pulsionnel vocal liée à une recherche d'une jouissance frénétique. Ce qui frappe dans ce texte, c'est l'emploi du singulier : c'est bien l'écho d'*une* voix que les deux hommes entendent et dont ils parlent. Il s'agit bien d'un « singulier collectif » par lequel le peuple ne fait qu'un, certes, mais dans la démesure pulsionnelle. Selon nous, cette *clameur* vient faire entendre ce qui ne peut plus s'articuler, autrement dit ce qui pourrait se concevoir comme un non-renoncement pulsionnel vocal dans la Culture.

Cette clameur, ce déchaînement des voix vers une unification mortifère a été parfaitement perçue par Arnold Schoenberg dans son opéra *Moïse et Aaron*. Au moment du déchaînement de la scène du Veau d'Or, le compositeur propose « le déchaînement vocal le plus paroxystique : le hurlement et le cri lancé par le chœur »⁹. Et Schoenberg d'indiquer dans le livret à l'attention des metteurs en scène courageux : « une bande de gens *nus* passe en courant, *poussant cris et hurlements*, devant l'Autel et disparaissent dans le fond de la scène »¹⁰. Cette indication de la nudité associée aux cris, aux hurlements, mais plus encore à la clameur nous semble relever d'une intuition tout à fait remarquable : ici le travail de la *Culture* soutenu par le renoncement pulsionnel vocal n'est plus. Selon Schoenberg, Moïse, à son retour, n'aura d'autre solution que de faire *enchaîner* Aaron. Autrement dit, au déchaînement ne peut répondre que l'enchaînement. Rappelons d'ailleurs qu'Aaron est, dans l'opéra de Schoenberg, la « voix » de Moïse. Ce dernier, affublé d'un bégaiement rendant difficile son énonciation, a fait de son frère Aaron son « porte parole ». Le traitement musical que le compositeur choisit d'utiliser pour les deux protagonistes est de ce point de vue tout à fait éclairant. A Moïse la parole pour laquelle Schoenberg utilise le « *sprechgesang* »¹¹ au plus près de la parole où les

⁸ *La Bible*, trad. A. Chouraqui, Desclée de Brouwer, 2003, p. 176.

⁹ Cf. M. Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié, 2001, p. 154.

¹⁰ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

¹¹ Le *Sprechgesang* remplace dans son écriture la note par une croix sur la portée. Il n'y a donc plus de hauteur stable mais une indication de hauteur ce qui le différencie du chant. Dans *Moïse et Aaron* (1931), Schoenberg suggère seulement la hauteur des notes en n'employant plus qu'une seule ligne et non plus la portée traditionnelle de cinq lignes.

« effets de voix » sont évacués et qui donc se plie au renoncement pulsionnel vocal. A Aaron une mélodie extrêmement ornementée dans le registre aigu de sa tessiture proche du cri et laissant deviner que les enjeux de non-renoncement pulsionnel sont ici à l'œuvre.

RENONCEMENT VOCAL ET INSTAURATION DE LA LOI ET DU LIEN SOCIAL

Ce que cette différence de traitement vocal des personnages de Moïse et Aaron nous indique c'est que, pris entre renoncement et non-renoncement pulsionnel, l'objet voix marque l'établissement du lien social de sa présence réelle, c'est-à-dire tout aussi indispensable que négative. Comment se fait donc l'articulation entre objet voix et lien social ?

J. Lacan, dans le séminaire *L'angoisse*¹², exemplifie cette fonction sociale de la voix au travers de la sonnerie du Schofar. Il s'agit d'une corne de bélier dans laquelle on souffle dans le rituel juif, selon un code très précis, aux moments de renouvellement de l'Alliance et du souvenir de ce pacte (Nouvel An, Jour du grand pardon) mais aussi lors des déclarations de guerre ou de l'avènement d'un roi. L'énumération de ces quelques occasions donne une idée de l'importance du Schofar. Pour le judaïsme, sa fonction essentielle (mais ce n'est pas la seule) est de permettre un ébranlement de la conscience. Théodor Reik parlait à juste titre du fort pouvoir émotionnel du son produit par la sonnerie.

Reik¹³ est en effet le premier à avoir abordé ce rituel sous l'angle analytique. Nous résumons rapidement sa thèse : le son du Schofar n'est autre que la voix de Dieu, lorsque sous sa forme ancienne d'animal totémique il était mis à mort lors de la cérémonie sacrificielle. Reik s'inscrit donc clairement dans le mythe freudien du meurtre du père de la horde primitive. En ce sens, c'est une première indication sur la fonction de la voix dans l'établissement du lien social. La corne dans laquelle on souffle représente donc métonymiquement l'animal sacrifié, qui lui-même représente métaphoriquement le père jouisseur. Le son du Schofar serait donc le gémissement d'agonie du père. Autrement dit, il s'agirait du rappel inconscient du meurtre fondateur, rappel qui s'adresserait aux fidèles réunis.

J. Lacan en 1963 va reprendre ce texte de Reik tout en s'en démarquant. Lacan pose en effet une question véritablement clinique : à qui s'adresse la sonnerie du Schofar ? Si, pour Reik, le Schofar s'adresse à la communauté des fidèles, Lacan propose pour sa part une autre réponse : le Schofar s'adresserait en fait à Dieu lui-même : « est-ce que celui dont il s'agit en cette occasion de réveiller le souvenir, de faire qu'il se souvienne,

¹² J. Lacan (1963-1964), *Le Séminaire Livre X L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.

¹³ T. Reik (1928), *Le rituel : psychanalyse des rituels religieux*, Paris, Denoël, 1974.

ce n'est pas Dieu lui-même ? »¹⁴. Ici, le Schofar aurait donc pour fonction de neutraliser, de faire taire la voix qui porte les injonctions du Surmoi archaïque. Le Schofar rappellerait au père jouisseur : « souviens-toi que tu es mort ! ». A partir de là, nous ferons deux remarques :

- D'une part, faire de l'usage du Schofar ce qui permet de faire taire la voix archaïque, indique le statut métapsychologique que Lacan donne à cet objet : la voix est ici élevée à la dignité de l'objet *a*. Autrement dit, elle est **inaudible** sauf dans l'hallucination psychotique. Cette remarque permet par ailleurs de ne pas confondre les dimensions vocales et sonores. Ceci implique qu'un point de réel est toujours présent et nécessaire au cœur même du dispositif symbolique¹⁵ pour lui permettre de se maintenir.
- D'autre part, la présence de cette dimension vocale n'est pas du tout accidentelle, mais structurelle. Lacan indique d'ailleurs qu'il aurait pu trouver bien d'autres exemples. On voit donc comment dans le lien social lui-même le meurtre du Père et la voix s'articulent : **à la fois rôle d'agonie mais aussi tentative de faire taire la malédiction surmoïque qui en découle**. Et Lacan de raccrocher son élaboration au mythe freudien du repas totémique en indiquant la dimension d'incorporation inhérente à la voix : « *une voix, donc, ne s'assimile pas, mais elle s'incorpore* »¹⁶ dit-il. « Manger la voix », c'est donc avoir tué le père primitif, mais également s'identifier à lui¹⁷. Cette dynamique articulant la voix et l'oralité nous conduisant à parler d'*auralité*. Ce processus impliquant le renoncement à la jouissance.

D'UN NON-RENONCEMENT PULSIONNEL VOCAL CONTEMPORAIN ET DE SA GESTION : L'EXEMPLE DE LA RAVE PARTY

Une pratique culturelle contemporaine nous permettra d'aborder une nouvelle modalité de non-renoncement pulsionnel vocal. Non plus le déchaînement rencontré au moment de l'adoration du Veau d'or mais la mise en place d'un dispositif social visant à « laisser entendre » qu'un non-renoncement pulsionnel vocal serait envisageable et qu'une jouissance vocale serait possible en toute impunité. Ce dispositif est celui rencontré au

¹⁴ J. Lacan (1963-1964), *Le Séminaire Livre X L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, p. 290.

¹⁵ J.-M. Vives (2012), *La Voix sur le divan*, Paris, Aubier.

¹⁶ J. Lacan (1963-1964), *L'angoisse*, *op. cit.*, p. 320.

¹⁷ Freud, dans *Totem et tabou*, avait eu l'intuition de cette piste lorsqu'il indiquait que pendant la cérémonie qui suivait la consommation « les compagnons de tribu sont déguisés à la ressemblance du totem, *l'imitent par les sons* et les mouvements, comme s'ils voulaient insister sur son identité qui est aussi la leur », in « Totem et tabou », *Œuvres Complètes*, vol. XI, Paris, PUF, 1998, p. 359. C'est nous qui soulignons.

cours de la Rave. Pour l'introduire nous nous intéresserons ici à la place occupée par le D.J. au sein de ce dispositif. En effet, ce dernier n'est autre que le dealer officiel d'une jouissance vocale (D.J. *Dispensateur de Jouissance*) qu'il distribue aux participants par le biais de ses platines, de ses mixages, de son feeling. Tout part de lui, et de sa performance au cours du set qu'il anime. Quand il est « bon », les participants crient unis dans une même voix, ce qui peut être entendu alors comme un « Encore ! », venant valider sa proposition d'appel à jouir, dans laquelle D.J. et raveurs se trouvent co-impliqués.

Quand il est « mauvais », la session peut être écourtée, le D.J. est hué. La continuité sonore tombe, et avec elle l'extase jouissive du raveur, laissant place à la coupure introduite par les signifiants injurieux : retour à la parole après que la voix ait été révélée dans sa crudité la plus insoutenable. Bref, le D.J. peut être idolâtré en tant que dispensateur de jouissance, ou bien haï quand il est censé la refuser fantasmatiquement aux autres. Il serait alors suspecté de conserver la jouissance pour lui seul retrouvant alors la position du père de la horde totémique freudienne. Dès lors nous avancerons la proposition suivante : le D.J. est en place de père de la horde, mais contrairement à celui du mythe freudien, il accepterait de dispenser la jouissance aux fils assemblés. Le bon déroulement de la soirée permettrait momentanément de suspendre la nécessité qu'il n'y a de père que mort. La musique techno ainsi que le dispositif culturel qui lui est lié serait en quelque sorte le négatif de la sonnerie du Schofar. Elle générerait le fantasme d'un retour à ce temps anhistorique où la loi n'aurait pas encore eue la nécessité d'être édictée et où le désir n'aurait pas eu à s'actualiser. Le D.J. serait à même de vectoriser la jouissance, occupant simultanément une place de père archaïque (en cas de suspicion de rétention d'une jouissance qui lui serait réservée) et de figure idéale paternelle (lorsqu'il sait la partager et la dispenser aux autres). A ce titre, il ne se superpose pas au père freudien dans sa portée interdictrice. Dès lors, nous soutenons que le D.J. représente une figure intermédiaire entre le père de la horde et celui de la loi. Figure « actuelle » d'un père ramenant la construction d'un fantasme tenant en ce que l'on pourrait jouir sans contrainte dans un non-renoncement pulsionnel. La rave solliciterait ainsi un ajout au mythe freudien, celui d'un père d'un troisième type, forme d'alternative au père freudien, au travers d'une construction fantasmatique d'un père jouissant qui ne garderait pas la jouissance pour lui. Le Père moins le pire en quelque sorte. Un père qui ne demanderait pas à ses fils de s'inscrire dans le processus du renoncement pulsionnel et qui, mieux encore, leur proposerait de jouir de la voix dans un dispositif qui trouverait là sa raison d'être.

BIBLIOGRAPHIE

- FREUD, S., 1930, « Le malaise dans la culture », *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, PUF, 1994.
- FREUD, S., 1950, « Manuscrit N du 31 mai 1897 », *La naissance de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1996.
- LACAN, J., 1963-1964, *Le séminaire Livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.
- MELMAN, C., 2002, *L'homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Denoël.
- POIZAT, M., 2001, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié.
- REIK, T., 1928, *Le rituel : Psychanalyse des rituels religieux*, Paris, Denoël, 1974.
- VIVES, J.-M., 2012, *La voix sur le divan*, Paris, Aubier.