

LA PULSION INVOCANTE SUR LA SCÈNE BECKETTIENNE OU "QU'EST-CE QUE S'ENTENDRE?"

JEAN-MICHEL VIVES

Université Nice Sophia Antipolis

Beckett: à bout de souffle.

De nombreux textes de Beckett accordent au phénomène vocal et pneumatique une place importante. Cela a déjà suffisamment été repéré pour que Jean-Pierre Martin place l'œuvre de l'écrivain, poète et dramaturge irlandais dans le champ de ce qu'il nomme les romans de voix¹. La célèbre phrase extraite des *Textes pour rien* en est un témoignage: "C'est avec mon souffle que je pense".²

Je m'intéresserai pour ma part ici à un phénomène assez particulier que l'on rencontre de façon récurrente dans l'œuvre de Beckett et que je rangerai sous la catégorie du "s'entendre": c'est à dire des moments où le personnage entend une voix perçue depuis l'extérieur et qui est la plupart du temps la sienne.

Ce phénomène se rencontre bien sûr dans *La dernière bande*³ (1959) où le vieux Krapp soliloque en réécoutant de vieilles bandes magnétiques, sorte de journal intime sonore. Confronté trente ou quarante ans plus tard à l'absence, il semble ne donner sens à sa vie qu'en se souvenant, avec nostalgie et dérision de ces instants remémorés.

En 1978, on rencontre un dispositif similaire dans *Cette fois*⁴. Les didascalies décrivent précisément la situation:

Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller. Bribes d'une seule et même voix, la sienne, ABC lui arrivent des deux côtés et du haut.⁵

Beckett réduit son personnage à n'être qu'un homme en proie à ses souvenirs, immobile tout au long de la pièce, à l'écoute de sa propre voix. Il perçoit des bribes de rappels de sa vie passée reçues sur un mode hallucinatoire et qui se répètent comme si elles défilaient dans sa tête. Les réactions du personnage à sa voix se réduisent à presque rien, quelques ouvertures et fermetures des yeux et un sourire à la toute fin "édenté de préférence"⁶, tandis qu'on le voit respirer, d'une respiration lente et régulière et de manière audible.

Ce même dispositif se retrouvera exacerbé dans *Compagnie*⁷ (1980) dont la première phrase est particulièrement explicite: "Une voix parvient à quelqu'un dans le noir"⁸ puis "Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé"⁹ ou bien encore "L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le fera pas".¹⁰

Cette structure¹¹ pourrait être repérée dans de nombreuses autres œuvres et je m'attacherai à en dévoiler ici l'envers inconscient.

S'entendre ou l'inquiétante étrangeté de la voix.

Il est une étrange expérience que nous pouvons effectuer de façon répétée sans que pour autant elle ne perde sa charge d'étrangeté. Il s'agit du fait d'entendre notre propre voix enregistrée. D'entendre sa voix résonner depuis l'extérieur provoque chez celui qui n'est pas habitué à cet exercice un étonnement, et souvent au-delà, un réel malaise. Apparaît alors: "Quelle est donc cette voix qui m'est inconnue et que je dois bien pour autant reconnaître comme mienne?". Il n'est pas rare d'ailleurs que cette situation soit activement évitée. La personne justifie alors cet évitement par l'insupportable de ce qui est entendu: "une voix horrible et ridiculement aiguë", est-il la plupart du temps affirmé.

A partir de là, il serait possible de poser la question: "Qu'entend-on lorsqu'on entend sa voix depuis l'extérieur?" Ou de façon plus radicale: "Que préférerions-nous ne pas entendre lorsqu'on s'entend?".

Freud aurait sans doute pu ajouter aux situations *unheimlichkeit*, aux situations produisant un sentiment d'inquiétante étrangeté, celle où le sujet est confronté à sa propre voix lui venant depuis l'extérieur. Dans son texte de 1919¹² il aura, une fois encore, privilégié la dimension du voir dans les exemples développés. Un des plus célèbres est la non reconnaissance par Freud de son propre reflet dans la vitre d'un compartiment de wagon de train. Il raconte¹³ avoir vu un homme, à l'extérieur de son compartiment, à la silhouette antipathique, désagréable, voire inquiétante. Jusqu'au moment où il se reconnaît en cet homme: ce n'est que son reflet dans la vitre de la porte du compartiment. Si la situation insiste sur le reflet, c'est en tant que non reconnu dans un premier temps. Le sentiment d'inquiétante étrangeté lié au visuel repose sur une révélation surprenante, voire brutale, de quelque chose de connu mais non reconnu. En cela il s'oppose au principe même de la cure qui dès 1900 est décrit, à partir du modèle d'*Œdipe Roi*, par Freud comme un lent dévoilement.

Or l'action de la pièce ne consiste en rien d'autre qu'en ce dévoilement, progressant pas à pas et sagement différé – comparable au travail d'une psychanalyse¹⁴ –, au terme duquel Œdipe est lui-même le meurtrier de Laïos, mais également le fil de la victime du meurtre et de Jocaste.¹⁵

Freud propose la définition suivante de l'inquiétant, qui si elle n'insiste pas sur cette dimension temporelle, l'implique.

"L'inquiétant est précisément ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier".¹⁶ L'inquiétant est le retour dans le présent de quelque chose du passé non reconnu en tant que tel. Les élaborations faites par Freud à partir du champ

visuel concernant le sentiment d'inquiétante étrangeté ne peuvent pas être appliquées telles quelles au champ sonore. En effet comme le rappelle Lacan:

On se voit être vu, c'est pour cela qu'on s'y dérobe. Mais on ne s'entend pas être entendu. C'est-à-dire qu'on ne s'entend pas là où l'on s'entend, c'est-à-dire dans sa tête, ou plus exactement, il y en a en effet qui s'entendent être entendus, et ce sont les fous, les hallucinés. C'est la structure de l'hallucination. Ils ne sauraient s'entendre être entendus qu'à la place de l'Autre, là où l'on entend l'Autre renvoyer votre propre message sous sa forme inversée.¹⁷

La différence que présentent le "se voir" et le "s'entendre" implique de différencier le trajet de la pulsion scopique de celui de la pulsion invocante. Puisque "alors que le se faire voir s'indique d'une flèche qui vraiment revient vers le sujet, le se faire entendre va vers l'autre".¹⁸

Le "s'entendre" implique l'Autre et du coup le circuit de la pulsion invocante se "ferme Autrement"¹⁹ que celui de la pulsion scopique.

Si le texte freudien, une fois encore, est plutôt avare d'analyses concernant le champ sonore, une remarque incidente articulant la permanence de l'image du double dans toutes les cultures à l'existence d'une instance intrapsychique qui ne s'appelle pas encore surmoi, peut laisser entrevoir une possible introduction de la voix dans le champ de l'inquiétant qui servira de point de départ à ma réflexion.

Dans le moi se constitue lentement une instance particulière, qui peut s'opposer au reste du moi, qui sert à l'auto-observation et à l'autocritique, qui accomplit le travail de la censure psychique et se fait connaître à notre conscience comme "conscience morale". Dans le cas pathologique du délire d'être remarqué, elle est isolée, séparée du moi par clivage, perceptible pour le médecin.²⁰

Comme dans son texte de 1914, Freud associe ici l'instance intrapsychique visant l'auto-observation au délire d'observation. Freud en 1914 repérait déjà que le délire paranoïde avait un point commun avec certaines injonctions dont le névrosé peut souffrir. Il s'agit d'une instance qui:

observe sans cesse le moi actuel et le compare à l'idéal (...). Les malades se plaignent alors de ce qu'on connaisse toutes leurs pensées, qu'on observe et surveille leurs actions; ils sont avertis du fonctionnement souverain de cette instance par des voix qui leur parlent, de façon caractéristique, à la troisième personne. ('Maintenant elle pense encore à cela; maintenant il s'en va').²¹

Dans ces moments ce que le sujet perçoit est un discours qui s'adresse à lui, commente ses actions, ses pensées et dont s'il peut se reconnaître le producteur n'en est pas moins envahi. Il est confronté à un étrange phénomène d'échoïfication²² de sa parole qui la rend étrangement inquiétante. La dimension *unheimlichkeit* de la voix serait liée à sa dimension de séparation et de retour depuis un lieu perçu comme extérieur. Si le névrosé reconnaît cette voix intérieure comme lui appartenant, le psychotique en est incapable.

Extimité de la voix.

Cette inquiétante étrangeté de la voix du surmoi est liée à un statut topologique particulier que Théodor Reik a su très tôt repérer. Seul psychanalyste parmi les premiers compagnons de Freud à s'intéresser à la question de la voix, Théodor Reik donne une très

éclairante illustration clinique de la place singulière qu'occupe la voix dans la dynamique du surmoi à l'occasion de son texte "Sur l'origine de la conscience morale"²³. Il y rapporte une conversation avec Arthur, son fils âgé de 8 ans, où le rôle et la place de la voix dans la dynamique du surmoi se voient décrits en des termes concrets et très explicites.

Un jour où nous nous promenions ensemble, nous rencontrâmes une personne de ma connaissance qui se joignit à nous et qui dans le cours de la conversation me dit qu'une 'voix intérieure' l'avait empêchée de faire quelque chose. Après que ce monsieur nous eut quittés, Arthur me demanda ce qu'était cette 'voix intérieure' et je lui dis distraitemment: 'Une impression'.

Le lendemain, Arthur engagea avec moi une conversation (...)

"Papa, maintenant je sais ce que c'est la voix intérieure."

"Eh bien dis-le moi!"

"J'ai déjà trouvé. La voix intérieure, c'est la pensée qu'on a."

"Quelle pensée?"

Eh bien, tu sais, par exemple, parfois je me mets souvent à table sans m'être lavé les mains: alors il y a une impression comme si quelqu'un me disait: 'Lave-toi les mains.' Et parfois la nuit quand je vais me coucher je joue avec mon gambi²⁴(...). Et alors la voix intérieure me dit à nouveau: "Arrête de jouer!". (...) "Mais maintenant je sais ce que c'est la voix intérieure! C'est une impression à soi avec les paroles de quelqu'un d'autre"²⁵

Est-il possible d'être plus clair? Cette situation rapportée par Théodor Reik est particulièrement intéressante car elle introduit la question du statut topologique particulier de la voix surmoïque: elle est à la fois un phénomène intérieur et quelque chose d'extérieur. Dans les termes du petit garçon, c'est un sentiment à l'intérieur de soi mais également la voix de quelqu'un d'autre. La voix est à la fois intérieure et extérieure²⁶. Extime, si l'on voulait donner à la voix ce qualificatif inventé par Lacan²⁷ pour désigner ce qui est radicalement intime et pourtant extérieur, simultanément. Cette intuition recoupe en fait l'explication physiologique qui tente de rendre compte de cet effet d'étrangeté qui survient pour qui s'entend.

Lorsque nous écoutons notre voix enregistrée, nous la percevons telle qu'elle est entendue par notre entourage. L'enregistrement nous fait entendre ce que l'on appelle la voix aérienne: le son capté par l'oreille externe est conduit jusqu'au cerveau. Par contre dans la situation la plus courante où nous entendons notre voix au moment où nous la produisons, lorsque nous produisons un son avec nos cordes vocales, le son que nous entendons nous parvient par deux voies différentes. La première est aérienne, la seconde osseuse. Cette seconde voie privilégie les harmoniques graves qui font que nous avons une auto perception de la hauteur de notre voix plus grave que ce qu'elle ne l'est en réalité: les ondes se propageant par l'intermédiaire des os de la mâchoire et du crâne favorisant la propagation des basses fréquences. La voix que nous percevons est donc un mélange de la voix osseuse et de la voix aérienne. Ce que nous percevons à l'occasion de l'écoute de l'enregistrement de notre voix, c'est notre voix moins la voix osseuse ce qui en modifie considérablement le timbre nous la rendant étrangement inquiétante.

Cette seule explication suffit-elle pour autant à rendre compte du malaise persistant qui s'empare de qui est confronté à sa voix perçue extérieurement? Je ne le crois pas et je fais l'hypothèse que ce malaise a également un versant inconscient que la formule de ce que serait l'inquiétant proposée par Freud devrait nous permettre en partie d'élucider: "L'inquiétant dans l'expérience de vie se produit lorsque des complexes infantiles refoulés sont ramenés à la vie par une impression".²⁸

Quel serait donc le complexe infantile refoulé ramené à la vie par l'écoute de sa voix perçue depuis l'extérieur? Et en quoi le fait de "s'entendre" pourrait-il constituer une impression susceptible de ressusciter un complexe infantile?

Le cri dimension étrangement inquiétante du sonore.

L'hypothèse que je propose est que l'apparition du sentiment d'inquiétante étrangeté lorsque l'on entend sa voix depuis l'extérieur serait lié à cette dimension qui participa à la constitution du monde et du moi, dimension qui fut ensuite voilée par la parole²⁹: il s'agit du cri. L'inquiétant sonore trouverait sa source à un moment où le sujet en voie de surgissement est pris dans une dynamique où le principe de plaisir et son au-delà constituent un monde. La constitution de ce monde implique la mise à l'écart, le refoulement de sensations, d'objets, qui dans un premier temps ont participé du sujet. Un de ces objets rejetés est le cri que l'infans dans un état de détresse expulse, non, dans un premier temps, pour appeler, mais pour expulser une sensation insoutenable de souffrance. Le retour de la voix provoquerait ce sentiment d'inquiétant, commémorant le moment où le sujet, pour exister, a lancé dans le vide du monde cette première manifestation sonore.

Pour faire avancer cette hypothèse il convient de rappeler comment le sujet se construit et construit l'objet dans cette jaculation sonore particulière.

Dans les années 1895³⁰, Freud décrit la naissance du sujet de la façon suivante: à l'origine, l'infans est amputé d'une part de lui-même à la suite de l'expulsion de l'état de souffrance qu'entraîne la rupture de l'état d'équilibre homéostatique. Cette expression prend la forme d'un cri qui n'est pas encore un appel mais seulement la tentative de mettre à distance l'éprouvé douloureux: l'expression sonore opère comme évacuation motrice des tensions. Mais le cri n'est pas dépourvu de toute utilité puisqu'il attire l'attention de la personne soignante qui mettra en œuvre l'action spécifique visant à neutraliser l'état de souffrance. Le cri du nouveau-né ne peut pas être considéré dans un premier temps comme un appel. Il n'est tout d'abord que la tentative d'exprimer l'état de souffrance qui envahit le petit d'homme. Michel Poizat propose de le qualifier de "cri pur"³¹ ce qui met l'accent sur le fait qu'il n'est pas encore pris dans une dynamique de demande.

Cette co-naissance du monde et du sujet dans un cri est décrite par Freud en 1895 dans son "Projet d'une psychologie". Le remplissage des neurones nucléaires en Ψ aura pour conséquence une propension à l'éconduction, une poussée urgente qui se décharge en direction d'une voie motrice. D'après l'expérience, c'est alors la voie menant à la modification interne (expression des émotions, cris³², innervation vasculaire) qui est empruntée en premier".³³

À ce stade, le sujet n'existe pas encore. Nous nous situerions au niveau de ce que Lacan épingle à l'occasion de son *Séminaire X, L'angoisse* sous la paradoxale formule de "sujet de la jouissance"³⁴. Si nous devions y repérer une première forme du "s'entendre", nous pourrions le faire dans la remarque Freud fait encore une fois à l'occasion du "Projet d'une psychologie" lorsqu'il affirme:

D'autres perceptions de l'objet (l'être-humain-proche, le *Nebenmensch*) encore, par ex., quand il crie, réveilleront le souvenir de ses propres cris³⁵, et de ses propres expériences vécues de douleur. C'est ainsi que le complexe de perception de l'être-humain-proche se sépare en deux constituants, dont l'un s'impose par un agencement

constant et forme un ensemble en tant que chose, alors que l'autre est compris par un travail de remémoration, c.-à-d. qu'il peut être ramené à une information venant du corps propre.³⁶

On remarquera le rapprochement dans le texte freudien du cri et de la constitution de la chose en tant qu'élément opaque. Si nous suivons la proposition de Freud nous pouvons affirmer que dans ce "premier" temps l'infans s'entendrait dans ses propres cris mais également dans ceux de l'être-humain-proche. La pure continuité produite par la voix de la mère à laquelle l'infans a d'abord était confronté, son timbre qui est la dimension réelle de la voix³⁷ toujours agissant au cœur même de la parole tend à abolir la discontinuité servant à transmettre l'intelligibilité du sens. Le rapport vocal de l'infans à l'Autre est ici centré autour du cri. Cri qui sera dans un second temps nécessairement voilé en se transformant en "cri pour"³⁸. Manifestation vocale qui n'est plus alors expression de la douleur mais déjà appel.

A l'occasion du séminaire VII, Lacan proposera une lecture du "Projet" freudien qui l'arrache au seul champ de la neurologie et nous permet d'avancer sur la place du cri dans l'apparition du sujet et la constitution du monde.

Sans le cri qu'il fait pousser, nous n'aurions de l'objet désagréable que la notion la plus confuse, qui à la vérité, ne le détacherait jamais du contexte dont il ferait simplement le point maudit (...). L'objet en tant qu'hostile, nous dit Freud, ne se signale au niveau de la conscience que pour autant que la douleur fait pousser un cri au sujet. L'existence du *feindliche Objekt* comme tel, c'est le cri du sujet. Ceci est articulé dès *l'Entwurf*. Le cri remplit là une fonction de décharge, et joue le rôle d'un pont au niveau duquel quelque chose de ce qui se passe peut être attrapé et identifié dans la conscience du sujet. Ce quelque chose resterait obscur et inconscient si le cri ne venait lui donner, pour ce qui est de la conscience, le signe qui lui donne son poids, sa présence, sa structure – avec, du même coup, le développement, que lui donne le fait que les objets majeurs dont il s'agit pour le sujet humain sont des objets parlants, qui lui permettraient de voir se révéler dans le discours des autres les processus qui habitent effectivement son inconscient.³⁹

Le cri cerne le caractère hostile de l'objet et en retour l'identifie et le constitue en point de repère. Si nous suivons Freud et Lacan dans toute la rigueur de leur pensée nous sommes amenés à conclure que c'est le cri qui fait exister l'objet. Cette pure jaculation sonore, le sujet en devenir devra y renoncer. Le cri sera voilé par la parole inscrivant le sujet dans la dynamique de la demande. La voix dans sa dimension continue sera sacrifiée sur l'autel de la parole. Qu'est-ce qui fait alors retour dans la situation où nous sommes conduits à nous entendre? Ce n'est pas le cri en tant que tel. En effet, lorsqu'il apparaît, il provoque bien plus l'effroi que l'inquiétant. L'exemple du cri final dans l'opéra d'Alban Berg, *Lulu*, le montre assez⁴⁰. Alors si ce n'est pas le cri en tant que tel qui fait retour qu'est-ce donc? On pourrait dire que c'est la dimension continue de la voix qui évoque le cri sans pour autant le convoquer. Cette dimension continue est celle qui hante toute parole menaçant de la déborder. En quoi le fait d'entendre notre propre voix enregistrée convoquerait cette dimension du continu? Les explications physiologiques fournies précédemment nous permettraient de le comprendre. Lorsque nous entendons notre voix enregistrée nous la percevons aiguë, voire criarde. C'est l'absence des basses propres à la conduction osseuse qui modifie la perception de notre timbre et fait que notre voix nous semble criarde, se rapprochant ainsi dangereusement du cri.

Lacan reprendra la question du cri cinq ans après son séminaire sur l'éthique de la psychanalyse et introduit à cette occasion une intéressante différence entre larynx et syrinx.

Cette image où la voix se distingue de toute voix modulante, car dans le cri, ce qui le fait différent, même de toutes formes les plus réduites du langage, c'est la simplicité, la réduction de l'appareil mis en cause, ici le larynx n'est plus que syrinx. L'implosion, l'explosion, la coupure manquent (...) Quelque part, dans Freud, il y a l'aperception du caractère primordial de ce trou, de ce trou du cri. Quand Freud lui-même dans une lettre à Fliess l'articule, c'est au niveau du cri qu'apparaît le *Nebenmensch*, ce prochain dont j'ai montré que c'est bien effectivement ainsi qu'il doit être nommé, le plus proche, parce qu'il est justement ce creux, ce creux infranchissable marqué à l'intérieur de nous-mêmes, et dont nous ne pouvons qu'à peine nous approcher.⁴¹

Le larynx a un rôle important dans la phonation humaine. Il contient les cordes vocales et des muscles qui en modifient l'ouverture permettant la modulation des sons produits. Le larynx est l'organe qui, associé aux lèvres qui permettent l'implosion et l'explosion et donc la coupure, autorise la parole et la scansion qui lui est associée.

Lacan oppose le larynx à la syrinx qui est à la fois l'organe de vocalisation des oiseaux mais également un instrument de musique (appelé également flûte de Pan) associé aux sirènes.

Dans sa première acception, la syrinx est un organe situé dans la poitrine des oiseaux, à la sortie des poumons, composé d'une caisse de résonance et de membranes tendue par des muscles. Lorsque l'air est expulsé la membrane se met à vibrer produisant le "chant" de l'oiseau. Nous mettons chant entre parenthèses car les modulations et la mélodie de l'énonciation sonore des oiseaux font partie intégrante de leurs énoncés signifiants, qu'ils soient signaux d'appel, d'alerte ou démarquage du territoire. On ne saurait aucunement y repérer de distorsions visant des effets de lyrisme ouvrant la porte à une jouissance comme le fait le chant chez l'être l'humain⁴². L'énonciation des oiseaux n'obéit pas à d'autres fonctions que celle que la nature leur a assignée. Les chants des oiseaux ont une structure plus ou moins immuable et ils sont, dans une large mesure, rigidement câblés dans le système de leur espèce. La syrinx en tant qu'organe n'est pas le lieu où se cristallise des enjeux de jouissance contrairement au larynx humain comme le montre l'aphonie de Dora⁴³.

C'est dans sa seconde acception que nous pouvons repérer les enjeux de jouissance propres à la syrinx. Il s'agit alors d'un instrument de musique que Pan fabriqua à partir du corps métamorphosé en roseaux de la naïade Syrinx qui avait voulu ainsi échapper aux assiduités du dieu.

Plus d'une fois elle avait déjoué les poursuites des satyres eux-mêmes et des dieux de toute sorte (...) Comme elle revenait des hauteurs du Lycée, Pan la voit (...) La nymphe dédaigneuse des prières de Pan (fuit) jusqu'à ce qu'elle atteigne le Ladon (...) Là, les ondes arrêtant sa course, elle avait prié les nymphes des eaux ses sœurs, de la métamorphoser (...) Pan, qui se croyait déjà maître de Syrinx qu'il venait de saisir, au lieu du corps de la nymphe (ne tenait plus) que des roseaux palustres (...) Alors qu'il exhalait ses regrets, les roseaux (...) avait rendu un souffle ténu, tout semblable à une plainte. Le dieu charmé par la nouveauté de cet art et la douceur de ses accents: "C'est ainsi que mon entretien avec toi se perpétuera." Et c'est ainsi que, grâce aux roseaux inégaux, assemblés entre eux et retenus par la cire, il avait conservé le nom de la jeune fille.⁴⁴

Cet instrument issu d'un appel puis d'une perte de jouissance est ensuite associé aux personnages des Sirènes dont Ovide nous raconte également la métamorphose. En effet, elles n'avaient pas toujours possédé des ailes d'oiseau⁴⁵. Dans un premier temps, elles avaient été des jeunes filles, compagnes de Perséphone. Lorsque celle-ci eut été enlevée par Hadès, le dieu des Enfers, elles demandèrent aux dieux de les pourvoir d'ailes afin de pouvoir la chercher en

tout lieu. La naissance des Sirènes trouverait donc son origine dans une perte qui va entraîner un appel. Avant que de chanter, les Sirènes appellent, voire crient leur désespoir. Cette dimension du cri reste d'ailleurs imprimée au cœur même de leur chant puisqu'à plusieurs reprises, Homère le qualifiera de *phthoggos* qui en grec ancien, désigne le chant mais aussi le cri, voire le grognement inarticulé du Cyclope⁴⁶. Le rapprochement entre le chant des Sirènes et le grognement du Cyclope ne laisse pas d'étonner... Comment peut-on comprendre cela? Une des acceptions du terme *phthoggos*⁴⁷ s'oriente vers le son pur, pas de douces harmonies dans ce cas, mais une émission continue que le discontinu de la parole ne viendrait pas voiler. La voix de la sirène mettrait au premier plan la dimension sonore et non signifiante de l'énoncé au moyen d'une mise à mal de l'articulation. Les sirènes disent à Ulysse:

Viens ici! Viens à nous! Ulysse tant vanté! L'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur: viens écouter nos voix! [...] Nous passons et, bientôt, l'on n'entend plus les cris⁴⁸ ni les chants des Sirènes.⁴⁹

Il est intéressant de noter que le texte homérique associe aux chants des Sirènes, leurs cris. Nous retrouvons ici l'intuition lacanienne: dans le cri le larynx se fait syrinx, la scansion ne s'y rencontre plus.

Du cri à l'appel.

C'est l'interprétation que l'environnement maternant fera du cri qui introduira l'enfant au langage et qui permettra de passer de la syrinx produisant le cri au larynx autorisant l'accès à la parole. On notera que certains enfants semblent activement refuser ce passage. Cela pourrait être le cas par exemple de certains enfants autistes⁵⁰.

Freud voit ainsi la construction du circuit du langage à partir du cri et de sa prise en compte par l'Autre.

L'innervation verbale, à l'origine, est une voie d'éconduction pour ψ , agissant à la manière d'une soupape (...) une partie de cette voie menant à la modification interne, qui constitue la seule éconduction avant que l'action spécifique ne soit trouvée. Cette voie acquiert une fonction secondaire en rendant attentive à l'état de désir et de détresse de l'enfant la personne qui apporte de l'aide (habituellement l'objet souhaité lui-même), et elle sert dès lors à se faire comprendre, elle est donc incluse dans l'action spécifique. Au début de l'opération du jugement, quand les perceptions suscitent de l'intérêt à cause de leur relation possible avec l'objet souhaité et que leurs complexes (déjà décrits) se décomposent en une partie inassimilable (la chose) et une partie que le moi connaît par sa propre expérience (...) On trouve premièrement des objets – des perceptions – qui font crier parce qu'ils excitent la douleur, il s'avère d'une énorme importance que cette association d'un ton (...) et d'une perception (...) fasse ressortir cet objet comme hostile et serve à orienter l'attention sur (la) Pc. (...) l'information de son propre cri sert à caractériser l'objet.⁵¹

Un second temps du "s'entendre" apparaît avec la mise en place de l'Autre de la pulsion qui répond au cri. L'infans est alors confronté à la réponse de l'Autre. L'interprétation signifiante du cri voile la dimension réelle de la voix auquel le sujet se rendra sourd pour accéder au statut de sujet parlant. On pourrait dire qu'à partir de ce moment le sujet en devenir ne s'entendra plus: il ne le fera plus que dans certaines situations particulières (voix enregistrées, voix hallucinées qui est la modalité psychopathologique du "s'entendre") ou devra en passer par l'Autre pour s'entendre.

S'entendre ou la réminiscence au cours du vieillissement.

Il est intéressant de repérer que de nombreux textes de Beckett articulent la vieillesse et une modalité particulière du rapport à la voix: le fait de s'entendre. Comment définir cette modalité? Pour cela il convient de définir ce que la psychanalyse lacanienne a nommé le circuit de la pulsion invocante.

Comme je l'ai rappelé précédemment, le sujet naît à partir et dans un appel de l'Autre reçu et agréé. D'un côté, il y a un émetteur qui s'ignore encore comme tel, l'infans qui manifeste son entrée sur la scène du monde par un cri, de l'autre, un récepteur, l'environnement maternant, qui se positionne immédiatement comme tel en recevant et interprétant le cri. Ce récepteur va se transformer en émetteur: prise dans une "violence interprétative"⁵², la mère interprète le cri comme une parole supposée de l'infans qu'elle met, dès sa naissance, en position de sujet-supposé-parlant. Elle accuse réception de ce cri et fait l'hypothèse qu'il veut dire quelque chose, qu'il présente le sujet au monde. Nous reconnaissons ici la définition du signifiant selon Lacan: ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Le cri de l'infans ne représente pas l'infans pour la mère, auquel cas nous serions dans le registre du signe; il représente plutôt le sujet pour l'ensemble des signifiants à venir. La réponse de l'Autre, la réception qu'il réserve au cri "pur" en le transformant en cri "pour", va transformer cette manifestation sonore primordiale qui devient alors signification du sujet à partir des signifiants de l'Autre. Nous pouvons dès lors décrire la genèse des trois temps du circuit de la pulsion invocante à partir de celui que décrit Freud, concernant le circuit de la pulsion scopique, dans *Pulsions et destin des pulsions* en 1915.⁵³

1) Être entendu: ce moment mythique correspondrait à l'expression du cri. Cette position active ne sera perçue comme telle que dans l'après-coup de la rencontre avec l'Autre qui fera de ce qui est entendu un appel, transformant le cri pur, la manifestation vocale de l'état de détresse du nourrisson, en demande. Le cri de l'infans est entendu par la mère comme étant un appel dans lequel elle s'attache à lire une demande. La jaculation vocale est interprétée comme signifiante.

2) Entendre: ce second temps correspondrait à l'apparition de l'Autre de la pulsion qui répond au cri. L'infans est alors confronté à la réponse de l'Autre. L'interprétation signifiante du cri voile la dimension réelle de la voix à laquelle le sujet se rendra sourd pour accéder au statut de sujet parlant.

3) Se faire entendre: ce troisième temps serait celui où le sujet-en-devenir se fait voix, allant quêter l'oreille de l'Autre pour en obtenir une réponse. Il s'agit du temps logique de l'émergence de la position subjective: le sujet, pris dans le langage, qui était invoqué par le son originaire constitue un Autre non sourd susceptible de l'entendre, et devient invocant. Dans ce retournement de situation, il va conquérir sa propre voix, il va, selon la formule de Lacan, "se faire entendre". Pour qu'il puisse se faire entendre, il doit pouvoir invoquer, c'est-à-dire faire l'hypothèse qu'il y a un non-sourd pour l'entendre.

La question du "s'entendre" n'est pas théorisée ici, ni même envisagée. Or, c'est à cette modalité que nous confrontent les textes de Beckett. Comment ce qui est montré sur scène pourrait nous aider à penser cette modalité spécifique du circuit de l'invocation?

Il est un symptôme récurrent qui apparaît au cours du vieillissement pathologique et que

l'on peut ranger sous le terme de réminiscence. La réminiscence peut schématiquement être décrite comme l'assimilation de certains phénomènes passés à des phénomènes présents. Le caractère essentiel de ces assimilations est qu'elles sont parcellaires et ponctuelles. La réminiscence n'est pas un simple souvenir mais l'irruption dans le présent du sujet d'un événement passé revécu avec sa structure propre et sur le mode du présent. Le caractère hallucinatoire de la réminiscence vient de ce qu'elle supprime tout lien perceptible avec le passé en n'en présentant que des lambeaux.

C'est bien de réminiscences dont souffrent les personnages de Beckett.

Le dispositif proposé par Beckett est le suivant:

Un sujet la plupart du temps âgé, seul, entend sa voix séparée, venue de l'extérieur.

Si nous appliquons ce dispositif à ce que nous avons précédemment décrit de la pulsion invocante nous pouvons repérer que ce qui manque dans la proposition de Beckett est la présence de l'Autre. C'est la dimension de l'adresse à l'Autre qui disparaît ici. Le dispositif beckettien fait que le sujet ne s'adresse plus qu'à lui-même. Alors que le circuit de la pulsion invocante implique l'Autre, chez Beckett il ne va plus vers l'Autre mais se boucle sur le sujet lui-même. Tout se passe comme si le sujet ne pouvait plus soutenir l'hypothèse d'un Autre susceptible de pouvoir accueillir son appel. Ce que nous montre la scène beckettienne est ce qu'il se passe au niveau pulsionnel lorsque l'Autre vient à disparaître.

Le monde décrit par Beckett est un monde déserté par l'Autre. L'Autre qu'il convient de comprendre ici comme "l'autre essentiel, l'altérité de l'autre, l'ensemble des modes structurels selon lesquels nous entrons en contact, refusons le contact, nous croyons en contact ou sans contact, avec autrui"⁵⁴. L'Autre ayant déserté, le contact ne se fait plus que sur un mode autarcique, de moi à moi.

L'enjeu est bien alors de se tenir compagnie, comme le rappelle titre du long monologue de la voix:

Pour tenir compagnie il doit faire preuve d'une certaine activité mentale. Mais il n'a pas besoin de briller. On pourrait même avancer que moins il brille mieux ça vaut. Jusqu'à un certain point. Moins il brille mieux il tient compagnie.⁵⁵

ou bien encore

Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. Jusqu'au moment où repris par le besoin de compagnie il s'engage à appeler l'entendeur M tout au moins. Pour faciliter le repérage. Soi-même d'un autre caractère. W. Imaginant le tout soi-même compris pour se tenir compagnie.⁵⁶

et pour conclure

Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours. Seul.⁵⁷

Dans ce texte Beckett nous donne la formule du symptôme de réminiscence rencontré au cours du vieillissement pathologique et en même temps la formule inconsciente du "s'entendre":

La voix hallucinée faisant retour depuis un lieu Autre serait une façon de faire exister de l'Autre, là où il menace de disparaître. Pour le dire dans les termes de Beckett: il s'agirait de maintenir encore la fable qu'il y a de l'Autre au moment même où le sujet est confronté à son effacement.

Si nous "appliquons" la proposition beckettienne à la dynamique de l'invocation nous obtenons le résultat suivant: Au cours du vieillissement pathologique la dimension de l'altérité venant être mise à mal, le sujet, dans une tentative désespérée de maintenir cette dimension, crée à partir de lui-même un Autre. C'est cette auto-fiction, cette fable non repérée comme telle par le sujet, qui serait à l'origine du processus de réminiscence. La voix propre hallucinée comme Autre serait la dernière barrière dressée face à la déréliction et le retour du cri, qui souvent dans la clinique du grand âge ne peut plus être voilé.

Cette impossibilité pour le sujet âgé au vieillissement pathologique de s'entendre avec et par l'Autre l'empêcherait de pouvoir se reconnaître comme l'émetteur et le récepteur de son énoncé. Apparaîtrait alors la compulsion de répétition qui impose le retour du même, vécu lourdement car ayant perdue toute possibilité d'être altéré. Le souvenir se présente avec le poinçon de *Cette fois* – pour reprendre le titre d'une œuvre de Beckett mettant en scène ce phénomène – se transformant en réminiscence et trouant le temps qui devient alors immobile car non orienté.

Ainsi la proposition beckettienne d'une voix s'imposant au sujet nous permet-elle d'appréhender le phénomène psychopathologique de la réminiscence au cours du vieillissement non seulement comme un trouble cognitif mais également comme la défense catastrophique mise en place par un sujet confronté à sa finitude et sa solitude. La littérature appliquée à la psychanalyse du grand âge nous aura permis de comprendre que cette manifestation psychopathologique si fréquente serait la dernière tentative de créer une *Compagnie*⁵⁸: "s'entendre" serait alors la dernière tentative de remettre en jeu l'objet de la pulsion invocante avant que celui-ci ne s'abîme à nouveau dans le cri.

Notas de fim

¹ Martin J.P. *La bande sonore*. Paris: José Corti, 1998.

² Beckett S. (1950) *Textes pour rien, Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de minuit, 1958, p. 164.

³ Beckett S. *La dernière bande*. Paris, Editions de minuit, 1959.

⁴ Beckett S. (1978) *Cette fois, Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Editions de minuit, 1986, pp. 7-25

⁵ Ibid. p. 9

⁶ Ibid. p. 25

⁷ Beckett S. *Compagnie*. Paris: Editions de minuit, 1980.

⁸ Ibid. p. 7

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. pp. 8-9.

¹¹ Il s'agit bien ici de structure. Les textes cités ne mettent pas en scène la même chose mais une structure identique peut y être repérée: une voix revient du passé et s'impose.

¹² Freud S. (1919) "L'inquiétant", *Œuvres Complètes*, Tome XV, trad. fr. Paris, P.U.F., 1996.

¹³ Ibid. note 1, p. 183.

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Freud S., (1899-1900) *L'interprétation du rêve*, trad.fr., Œuvres Complètes, Tome IV, Paris, P.U.F., 2003, p. 302.

- ¹⁶ Freud S. (1914) *Pour introduire le narcissisme*, trad.fr., Œuvres Complètes, Tome XII. Paris: P.U.F., 2005, p. 152.
- ¹⁷ Lacan J. (1960-1961) *Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert*. Paris: Seuil, 2001, pp. 364-365.
- ¹⁸ Lacan J. (1964) *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973, p. 178.
- ¹⁹ Erik Porge propose une élégante et stimulante solution topologique à cette question de la présence de l'Autre dans le circuit de la pulsion invocante. Porge E. (2012) *Voix de l'écho*. Toulouse: Eres, pp. 67-70.
- ²⁰ Freud S. opus cité, 1919, pp. 168-169.
- ²¹ Freud S. opus cité, 1914, p. 238
- ²² Porge E. opus cité, 2012.
- ²³ Reik T. (1958) Sur l'origine de la conscience morale, trad. fr., Le besoin d'avouer, Paris, P.B.P., 1997, pp. 271-283. L'anecdote rapportée dans ce texte par Théodor Reik se rencontre dès 1924 dans l'article "Psycho-Analysis of the Unconscious Sense of Guilt" paru dans le n° 5 de *The International Journal of Psychoanalysis*, pp. 439-450, indiquant que très tôt – un an à peine après la publication du texte de Freud introduisant le surmoi – Théodor Reik avait repéré l'étrange statut topologique de la voix du surmoi.
- ²⁴ Nom que le petit garçon donne à son sexe.
- ²⁵ Reik. T. opus cité, 1958, pp. 272-273.
- ²⁶ Cette idée a été développée par Darian Leader. Leader D. (2006) "La voix en tant qu'objet psychanalytique", *Savoirs et clinique*. n°7. Toulouse: Eres, p. 152.
- ²⁷ Lacan J. (1960) Le problème de la sublimation, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, pp. 105-193.
- ²⁸ Freud S. opus cité, 1919, p. 184.
- ²⁹ Vives J.-M. *La Voix sur le divan*. Paris: Aubier, 2012.
- ³⁰ Freud S. "Projet d'une psychologie", *Lettres à Wilhelm Fliess*, trad. fr., Paris, P.U.F., 1887-1904, pp. 593-693.
- ³¹ Poizat M. *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris, Métailié, 1986.
- ³² C'est nous qui soulignons.
- ³³ Freud S. opus cité, 1887- 1904, p. 625.
- ³⁴ "C'est le sujet de la jouissance, pour autant que ce terme ait un sens". Lacan J., (1962-1963) *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 203.
- ³⁵ C'est nous qui soulignons.
- ³⁶ Freud S. opus cité, 1887- 1904, pp. 639-640.
- ³⁷ Vives J.-M., Raufast L. (2005) "Les dits-mensons de la voix, pour une approche psychanalytique du phénomène musical", *Prétentaine*, 18-19, Montpellier, p. 69-84
- ³⁸ Poizat M. "La Voix et l'appel du sujet", *La voix*, (sous la direction de R. Lew et F. Sauvagnat), Paris, La Lysimaque, p. 35.
- ³⁹ Lacan (1959-1960) *Le séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 42.
- ⁴⁰ Poizat M. opus cité, 1986, p. 271-277.
- ⁴¹ Lacan (1964-1965) *Le séminaire, Les problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, séance du 17 mars 1965, inédit. Alain Juranville reprend cette question en une formule éclairante: "le cri, c'est la voix privée de ce en quoi elle peut être objet pour le désir de l'Autre. [...] Le "trou du cri" est un trou intérieur, mais c'est aussi celui de la Chose. [...] Le cri ainsi creuse le corps – et en même temps résonne dans l'espace où manque la Chose." Juranville A. *Lacan et la philosophie*. Paris: PUF, 1984, pp. 231-232.
- ⁴² Poizat M. opus cité. Poizat M. (1998) *Variations sur la Voix*. Paris: Anthropos, 1986.
- ⁴³ Freud S. (1905) "Fragment d'une analyse d'hystérie", *Œuvres Complètes*, Tome VI, trad. fr Paris, P.U.F., 2006, pp. 183-301. Cf. l'analyse que fait Paul-Laurent Assoun du symptôme d'aphonie chez Dora. Assoun P.-L. (1995) *Leçons psychanalytiques sur le Regard et la Voix*. Paris: Anthropos, Tome I, pp. 29-31.
- ⁴⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre I. Paris Garnier-Flammarion, 1966, p. 61
- ⁴⁵ Ovide, Opus cité, Livre V, p. 150.
- ⁴⁶ Homère, *Odyssée, dans Iliade*. Odyssée, éd. J. Bérard, trad. V. Bérard, R. Flacelière, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, chant IX.
- ⁴⁷ Voir à ce sujet les éclairantes analyses de Kahn L., *La Petite Maison de l'âme*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 237-238 et Bentata H., "Sirènes et chofar: incarnation mythique et rituelle de la voix", dans Meyer F. (dir.). *Quand la voix prend corps*. Paris, L'Harmattan: 2000, pp. 89-103.
- ⁴⁸ Nous soulignons.
- ⁴⁹ Homère, Odyssée, opus cité, pp. 716-717.
- ⁵⁰ Maleval J.-C. (2009) *L'autiste et sa voix*, Paris, Seuil.
- ⁵¹ Freud S. (1887-1904) opus cité, p. 670-671.
- ⁵² Aulagnier P. *La violence de l'interprétation*. Paris: PUF, 1975.

⁵³ Freud S. (1915) *Pulsions et destin des pulsions*, trad. fr. Œuvres Complètes, Tome XIII, Paris, PUF, 2006, p.176.

⁵⁴ Cléro J.-P. *Dictionnaire Lacan*, Paris, ellipses, p. 42.

⁵⁵ Beckett S. *Compagnie*, opus cité, 1980, p. 14-15.

⁵⁶ Ibid. p. 58.

⁵⁷ Ibid. p. 87-88.

⁵⁸ Beckett S. *Compagnie*. Paris: Editions de minuit, 1980.