



Les effets de la *blue note* : voix, musique, ascendance¹

Guilherme Massara Rocha

Orcid: [0000-0002-3155-5725](https://orcid.org/0000-0002-3155-5725)

Psicanalista

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo / USP (São Paulo, Brasil)

Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG (Belo Horizonte, Brasil)

E-mail: massaragr@gmail.com

Résumé: L'article explore les notions de pulsion invoquante et de voix comme objet *a* lacanien, soulignant comment la voix suspend le corps dans l'indétermination sonore et sémantique. L'invocation, liée à l'Autre, est examinée à travers le modernisme esthétique (brésilien et européen), qui a utilisé la psychanalyse freudienne et l'art ancestral (ex: musique de sorcellerie) comme un geste politique contre le refoulement colonial. L'esthétique du *Blues* est présentée comme un modernisme de la diaspora africaine crucial, où le chant (la voix) transcende la forme musicale pour traduire la souffrance, la mémoire et le Réel. Dans le *Blues*, la voix n'est pas seulement du son, mais la réémergence de la jouissance dans le discours, un support corporel qui avait été réduit au silence. La blue note est considérée comme une lettre de jouissance, une manifestation sensible du Réel qui échappe au fantasme, invoquant un état de grâce extatique qui rompt les limites symboliques. Lacan, en littéralisant la pulsion, reconnaît la voix comme le "a-plus" de l'opération signifiante, essentielle au *parlêtre*. L'esthétique du Blues fonctionne comme une éthique qui décode la normativité répressive et restitue le dire oublié d'un peuple.

Palavras-chave: Pulsion Invocante ; Esthétique du Blues ; Voix (Objet *a*) ; Jouissance.

Os efeitos da *blue note*: voz, música, ancestralidade: O artigo explora a pulsão invocante e a voz como objeto *a* lacaniano, destacando como a voz suspende o corpo em indeterminação sonora e semântica. A invocação, ligada ao Outro, é examinada através do modernismo estético (brasileiro e europeu), que recorre à psicanálise freudiana e à arte ancestral (ex: música de feitiçaria) como um gesto político contra o recalque colonial. A Estética *Blues* é apresentada como um modernismo afro-diaspórico crucial, onde o canto (a voz) transcende a forma musical para traduzir o sofrimento, a memória e o Real. No *Blues*, a voz não é apenas som, mas o reaparecimento da jouissance no discurso, um suporte corporal que havia sido silenciado. A blue note é vista como uma letra de gozo, uma manifestação sensível do real que escapa à fantasia, invocando um estado de graça extática que rompe os limites simbólicos. Lacan, ao literalizar a pulsão, reconhece a voz como o "a-mais" da operação significante, essencial para o *parlêtre*. A Estética Blues funciona como uma ética que decodifica a normatividade repressiva e restitui o dizer esquecido de um povo.

Palavras-chave: Pulsão Invocante; Estética Blues; Voz (Objeto *a*); Gozo.

Blue note's effects: voice, music, ancestry: The article explores the invocatory drive and the voice as a Lacanian object *a*, emphasizing how the voice suspends the body in sonic and semantic indetermination. Invocation, linked to the Other, is examined through aesthetic modernism (Brazilian and European), which utilized Freudian psychoanalysis and ancestral art (e.g., witchcraft music) as a political gesture against colonial repression. The Blues Aesthetic is presented as a crucial modernism from the african diaspora, where singing (the voice) transcends musical form to translate suffering, memory, and the Real. In Blues, the voice is not merely a sound but the reemergence of the drive in discourse, a corporeal support that had been silenced. The blue note is viewed as a letter of drive, a sensitive manifestation of the Real that escapes fantasy, invoking a state of extatic grace that breaks symbolic limits. Lacan, by literalizing the drive, recognizes the voice as the "a-plus" of the signifying operation, essential for the *parlêtre*. The Blues Aesthetic functions as an ethic that decodes repressive normativity and restores the forgotten sayings of a specific people.

Keywords: Invocatory Drive; Blues Aesthetic; Voice (Object *a*); Drive.

Les effets de la *blue note* : voix, musique, ascendance

Guilherme Massara Rocha

Invoke : musique, ascendance, modernité²

La racine étymologique du verbe latin *invocare* suggère la contingence d'un acte d'incorporation de la voix (*In-vocare*). Objet moebien, la voix concerne deux orifices pulsionnels concomitants (bouche et oreille), comme le rappelle Jean-Michel Vivès (2020, p. 21), et dans la perspective de la psychanalyse, elle suspend le corps dans un espace d'indétermination sonore (est-ce que je vocalise ou est-ce que je suis vocalisé ?) et sémantique (est-ce que je parle ou est-ce que je suis parlé ?). Connexion en portugais, invoquer, c'est appeler, supplier, des verbes transitifs auxquels notre lexique lacanien attache une ponctuation littérale : l'invocation du déplacement du sujet vers l'Autre et son inverse simultané. La matière-voix serpente, laissant derrière elle sa trace et son témoignage. Dans son devenir-mélodie, ou dans son devenir-parole, elle peut révéler aussi, dans la singularité de celui qui s'y incorpore, le partage historico-social qui entoure ses formations et qui nous permet de reconnaître, de redécouvrir ou d'expérimenter des objets.

Ni humaine ni divine, la musique est à son tour *démoniaque*, dit Mario de Andrade, et sa vocation liturgique suggère l'invocation d'une jouissance corporelle multicentrique. La musique – comme la voix – invoque, excite ou coule, dissipe, exorcise et élargit. Le son articulé peut aussi ralentir, dégonfler, apaiser, neutraliser ou paralyser parfois. Invoquer est un verbe qui désigne aussi, dans le spectre sémantique du régionalisme brésilien, la notion d'irriter ou de déranger. L'"invoqué" est dans ce contexte là le sujet en colère, affecté, altéré. L'expérience de la pulsion invocante admet des configurations, des articulations et des particularités multiples et complexes. Il faut donc considérer que l'apport psychanalytique concernant l'approche de la musique implique le défi d'articuler des dimensions spécifiques de ce concept. Conçu à l'origine par Lacan comme un opérateur qui fait référence à un paradigme de compréhension de l'avènement du sujet, et établi sur les relations entre la voix en tant qu'objet et l'incidence de la chaîne signifiante qui entretient des connexions et déconnexions avec elle. La pulsion invocante lie, à partir de ses relations avec d'autres concepts et expériences, des manières d'aborder les phénomènes de la clinique aussi comme certains aspects des arts sonores, notamment à partir la musique et la danse³. En privilégiant ici quelques références ethnographiques de la recherche sur la musique et la tradition afro-descendante, il s'agit aussi de montrer dans quelle mesure la résonance du signifiant, qu'est « dans le corps, l'écho du fait qu'il y a un dire » (Lacan, 1975-1976/2007, p. 18), comme l'avait affirmé Lacan – peut aussi être comprise à partir de l'expérience esthétique.

Dans l'expérience intellectuelle de l'Occident, le modernisme esthétique est habituellement et plus immédiatement lié à l'idée de subversion de la mimésis classique dans les arts visuels ; de la proposition de nouvelles formes, genres et arrangements en littérature, et aussi de l'incidence du dodécaphonisme, de l'atonalisme ou de la polyrythmie en musique. D'où dérivent ses lignes de force

d'invention et de création. Octavio Paz résume ce processus dans la perception d'une essence critique du modernisme, présidée par « l'idée elle-même, qui se détruit et se renouvelle sans cesse » (Paz, 2007, p. 53). La critique, et par conséquent la rupture, l'effraction et la réinvention sont des termes fondamentaux, mais qui n'épuisent cependant pas le geste fondateur du modernisme esthétique. Il est intéressant de rappeler à quel point certaines des principales figures de ce programme ont plongé profondément dans le passé, souvent celui des ancêtres, en vue d'en extraire des contenus rendus invisibles au cours de prédominance de la tradition artistique classique. À l'aube des années 1930, Mario de Andrade, écrivain et ethnomusicologue, parcourt pendant plus de deux annés le nord et le nord-est du Brésil pour enregistrer, cataloguer et théoriser ce qu'il appellerait **la musique de sorcellerie** (musiques d'origine afro diasporique, amérindiennes et ses hybridations coloniales : musiques de Candomblé, de Catimbó, de Tamandaré, de Cacimba Nova, et de dizaines d'autres)⁴. Malgré la controverse qui existe autour de cette définition, ses travaux ont abouti à la fondation d'un nouveau domaine de recherche au Brésil .

En même temps, Tanguy et Giacometti se promenaient un samedi matin aux Marché aux Puces de Saint-Ouen, collectionnant masques, fétiches, tabernacles, chaussures et d'autres articles d'origine Africaine. Ayant été les architectes de nouvelles formes de visibilité de ce qu'ils appelaient les **objects-trouvés** ils les qualifiaient : « naturel, naturel incorporé, perturbé, trouvé, américain, océanien, surréaliste » (Sebbag, s.d., s/p.). Ceux-ci, les surréalistes, « s'inclinaient devant l'art de l'Océanie ou des Amériques, et dédaignaient le monothéisme » (Sebbag, s.d., s/p.). Il semble que la perception esthétique que les surréalistes ont développée à cette époque était inséparable d'un geste politique, de rupture non seulement avec les canons de l'art qu'on pourrait appeler avec M. Duchamp rétinien, mais d'opposition au refus eurocentrique d'un vaste corpus de manifestations esthétiques et d'objets artistiques arrivés en Europe en provenance des colonies. Redonner vie à de tels objets, ressusciter leur vocation esthétique et se laisser inspirer et transformer par eux faisait partie du programme du surréalisme, et à ce moment-là aussi de l'infexion du travail de Freud sur le mouvement. Freud devient une référence majeure pour les surréalistes pour dévoiler, à partir de l'étude de l'inconscient, les rumeurs de sensibilités refoulées par différentes visions du monde. Et encore, comme nous avons essayé de le montrer ailleurs, en fournissant à ces artistes une grammaire **poétique** intéressante, développée à l'intérieur de la théorie de l'inconscient en général, et à partir du travail psychanalytique avec des rêves et des parapraxies en particulier (Rocha, 2014). Tous ces objets d'une certaine manière ensorcelés réunissent ici deux corpus distincts, celui de l'art et celui de la psychanalyse. Parce que l'incidence élective sur la sensibilité des objets particuliers et des manifestations esthétiques, fondamentales dans toute expérience artistique, avaient été un thème majeur de la psychanalyse depuis ses origines.

Qu'est-ce qui donne à un objet ou à une expérience son "trade mark" distinctif, comme le disait Freud ? Mystiques, agalmatiques, fétichisés, sidérantes, invocateurs ; ce sont tous des prédictats de la grammaire psychanalytique de l'approche de l'objet pulsionnel, et qui ont si tôt suscité l'attention et l'intérêt des artistes et des esthètes. Au Brésil également, Mario de Andrade fut l'un des premiers

lecteurs de l'oeuvre de Freud que nous connaissons.

De la pulsion invocante, la musique se déploie comme une expérience complexe, qui engendre et en même temps déborde le régime épistémique d'approche des relations entre son et langage. Comme nous le verrons plus loin, il y a des convergences notables, en ce qui concerne la formation du modernisme esthétique, d'un geste de récupération, de transcréation, de citation et de production de nouveaux objets. Et certains de ses artisans ont capté, comme des antennes, ce même signal cosmique dans différentes parties du monde, sans que l'on sache parfois que leurs initiatives étaient profondément similaires et concomitantes. Bref, une esthétique s'y était créée, un nouveau régime de visibilités, de sensibilités formelles et, pourquoi pas, d'écoute aussi. Comme nous le verrons plus loin, dès les bords incandescents du fleuve São Francisco au Brésil, jusqu'au delta du Mississippi, en passant par les côtés de la Seine, la clamour des voix de l'Afrique invoquerait des forces et des motifs d'expression, de lamentation, mais aussi de création puissante et singulière. Le modernisme esthétique, qui a plongé dans les eaux de l'inconscient freudien dans ses méthodes et ses finalités, a été capable de reconnaître l'enlèvement violent d'innombrables modalités d'expressions artistiques et subjectives qui constituait une partie propre d'un projet de progrès colonial.

Toujours au début des années 1930, le musicologue et folkloriste Alan Lomax et son père ont entamé une périple vers le *Deep South* des États-Unis, dans le but d'« enregistrer des chansons folkloriques noires du Sud à la campagne » (Lomax, 1993, p. 10). Voyageant à travers les campagnes du Texas, de l'Alabama, de la Virginie, du Mississippi, du Missouri et de la Louisiane, Lomax et sa petite équipe transportent, dans des conditions précaires, un magnétophone qui pèse environ 200 kg. Dix ans plus tard, Lomax mettra à la disposition de la Bibliothèque du Congrès une collection d'environ 15000 phonogrammes, composée en grande partie de disques de *blues*, *spirituals* et *folk*. Certains des protagonistes de ces enregistrements – Leadbelly, Roll Morton, Muddy Waters, Son House – ont acquis une énorme importance dans la popularisation de la musique afro-descendante aux États-Unis, en particulier dans la seconde moitié du XXème siècle. Le *blues* a été créé à l'origine lors du travail agricole épuisant effectué dans le sud des États-Unis par les peuples esclaves et leurs premiers descendants directs. La récolte du coton dans les champs est le territoire à la fois tragique et esthétique du *blues*, et parmi ses caractéristiques il y avait ceux qui semblait se métamorphoser en motifs mélodiques et rythmiques comme la performance rythmée et restreinte du corps sous l'effort répétitif.

Généralement associé à la lamentation, à la tristesse et à la désolation, le *blues* s'attache comme un signifiant à l'imaginaire de la mélancolie, de l'amour perdu, de la malchance, et se nourrit de tout un panorama d'associations extra-musicales. Mais le récit du *blues* va bien au-delà de ces marges, et depuis ses origines, non seulement les *bluesmen*, mais aussi les femmes du *blues* ont chanté sur la sexualité, la perception de soi, la violence patriarcale et raciale, et la réinvention de la vie quotidienne dans les environnements précaires et ségrégués dans lesquels ils vivaient⁵. Lomax écrit :

Les formes mélodiques et les instruments d'Europe occidentale ont fourni la base des styles du

Sud, mais c'est l'approche de la production musicale d'Afrique noire – très rythmique, collective et improvisée – qui a clairement propulsé la plupart des nouveaux développements (Lomax, 2003, p. 327).

Le *blues*, après avoir été développé en tant que genre à partir du chant spontané, lors du travail dans les cultures, a évolué vers une expression musicale alliée aux instruments à cordes et aux flûtes. Sa forme canonique, développée en douze mesures (1-4-5) et structurée à partir de gammes pentatoniques, absorbe des développements et des variations dont les détails dépassent les limites de cet travail. La critique esthétique sur le *blues* évoque un régime d'expériences associées à la souffrance et à la précarité, mais n'épuisent en aucune façon son substrat poétique. C'est précisément au niveau de *l'ethos*, qui représente l'ouverture à la reconnaissance d'autres modes d'expression, de production et fondamentalement de partage social d'objets liés aux mêmes conditions et sentiments, que le *blues* accède à la condition d'un signifiant privilégié pour une approche esthétique de nature plus générale. Ce qui donnera naissance à son tour, à la fin des années 1980, au concept **d'esthétique blues**.

Ce concept a été créé pour le chercheur Richard J. Powell, et évoque l'affirmation que le *blues* constitue une part cruciale de la modernité afro-américaine, mais sans coïncider complètement avec celle-ci. La proposition centrale de l'auteur est de penser le *blues* comme une « esthétique, une instance artistique, une philosophie » (Powell, 1989, p. 19), quelque chose qui n'est pas seulement musical, mais surtout culturel. L'histoire, les traditions, les codes visuels et d'autres dimensions spirituelles de l'héritage afro-diasporique seraient vérifiables dans *l'ethos* du *blues*. Le *Chose-Blues* pour ainsi dire évoque, conjure, invoque, éveille ou réveille un cadre multiple de sensations, d'affects, de signes et de signifiants. Et elle produit aussi, chez ceux qui se l'approprient dans l'activité créatrice, des manières originales d'agencement entre ces mêmes éléments. Et la viscéralité de cet événement artistique assume, parmi ses grandes forces productives, celle de la voix. À un moment donné, la pratique esclavagiste n'a pas permis aux travailleurs des plantations d'accéder aux instruments de musique (dans le cas de l'Amérique du Nord, en particulier aux instruments à percussion). Le *blues* était aussi le résultat d'un certain modelage sonore de la voix, combiné à une pratique d'utilisation de son propre corps comme instrument d'accompagnement percussif et de rythme: applaudissements, taper sur les jambes, pas rythmiques et cadencés. Contrairement à la canalisation technique des circuits vocaux dans la musique classique traditionnelle, dans laquelle les indications mélodiques définissent un mode d'expression qui monte et descend des escaliers/gammes pas à pas, dans le blues, la voix glisse, dérape, boite. À la différence d'une autre esthétique encore, où la voix jouit d'une séparation et d'une individuation propres, détachée du matériau musical qui l'instruit – dans le chant lyrique, de manière exemplaire – la voix dans le *blues* opère toujours enracinée dans la substance sensible du corps avec laquelle elle dialogue en permanence et à partir de laquelle elle semble reconnaître des affectations ontogénétiques et transgénérationnelles. Voix encore sensible et réactif aux instruments qui l'accompagnent et qu'il croise, invoque et transfigure au cours d'une performance musicale.

Voix, pulsion invocante, *blue note*

Dans son texte *La voix, le silence, la musique*, Christian Vereecken (1994) observe que « Lacan n'appréciait guère les psychanalystes qui se gargarisent de leur écoute. On ne prête pas l'oreille à un analysant de la même façon qu'à la musique. Ce qu'on nous demande, c'est d'entendre, alors que la musique nous fournit l'illusion que nous sommes entendues» (p. 89). Et si, comme l'affirme l'auteur, la musique est une « fiction (...) d'être entendue au-delà des mots », et qu'elle « vise un au-delà de la langue » (Vereecken, 1994, p. 89), cette affirmation a des conséquences pour la clinique psychanalytique. La prédominance d'une position, disons, mélomaniacque, c'est-à-dire de quelqu'un qui reste non seulement abasourdi par la jouissance musicale, mais aussi par des effets de capture imaginaire induit par le supposé-savoir dont elle serait le support – ça peut paralyser, dans l'expérience analytique, cela qui est du côté d'une autre l'expérience avec les objets pulsionnels. La validation inconditionnelle d'une prétendue valeur de vérité qui serait, dans l'expérience musicale, consubstantiel à la forme d'un message, d'une énonciation ou même d'une affection de contours épiphaniques ne semble pas établir ce qu'il y a de plus intéressant dans la musique pour la psychanalyse. Mais si l'auteur a raison de souligner que la musique vise effectivement un au-delà des fictions narratives dans lesquelles elle s'insère souvent, c'est peut-être à travers un autre aspect de l'expérience musicale que peut se réaliser le dépassement de l'extase narcissique que la jouissance musicale promeut effectivement, à quelque chose qui renvoie au *parlêtre*. À cet égard, il serait intéressant de rappeler une remarque de Diego Masson, qui avait été un interlocuteur de J. Lacan sur des questions musicales. Une fois, rapporte Masson (2025, s/p.), Lacan lui a confié cette déclaration à propos de la performance de la chanteuse lyrique Gundula Janowitz : « On a l'impression que sa voix sort d'au-dessus de sa tête. Et c'est comme ça que ça doit être. La voix ne doit pas sortir de la bouche, mais d'au-dessus de la tête».

Mladen Dolar (2012, p. 75) affirmait que « la voix se présente comme le lien qui relie le signifiant au corps », et dans son livre, il utilise le phénomène de la voix acousmatique pour discuter de « l'émergence de l'événement et d'une vérité à travers la rupture introduite par l'objet voix » (Dolar, 2012, p. 77). Miller, à son tour, souligne dans quelle mesure la voix, en tant que support matériel de la pulsion invoquante, ne se réfère pas au signifiant en ce qu'il a avoir avec des effets de signification. Mais plus précisément, et par rapport à la voix, il s'agit de la « chaîne signifiante », et cela dans la mesure où « toute chaîne signifiante est à plusieurs voix – ce qui, en effet, fait équivaloir la voix et l'énonciation » (Miller, 1994, p. 50). Cette proposition est au cœur des objectifs de la recherche que nous développons à partir de l'esthétique blues, et l'un de ses objectifs majeurs est d'élucider ou au moins de problématiser la pulsion invocante sur le plan de l'énonciation. Nous reviendrons sur ce point. Miller (1994, p. 51) affirme également que « la voix apparaît dans sa dimension d'objet quand c'est la voix de l'Autre ». Et que, dans le même sens, la voix représente « la partie de la chaîne signifiante inassumable par le sujet comme « je » (Miller, 1994, p. 51).

Peut-être que la question de l'incidence sur le sujet des l'instance idéale, et plus particulièrement

des impératifs catégoriques du surmoi, favorise-t-elle un scénario compatible pour la compréhension de ce processus. Comme l'exprimait Freud en 1923, « le tu dois » impérieux du (Freud, 1923/2010, p. 298) représente le retour sur le moi d'une tension pulsionnelle qui enveloppe avec virulence la présentation d'un commandement dont la cause reste voilée et inassumable⁶. D'où la présence massive de cette voix acousmatique qui soumet le moi à une contrainte sans prédicat et au-dessous de la signification – **tu dois !** – et dont la forme de l'impératif catégorique prendra, dans une certaine mesure pour chaque sujet, des contours qui lui seront fournis par le fantasme inconscient. Ici, comme le dit Dolar (2012, p. 96), « à l'intérieur des voix entendues se trouve une voix inaudible, une voix aphone » (...) morceaux de la pure matérialité de la chaîne signifiante. Voix comme « chose insaisissable », et qui engendre une « prémissse d'obéissance ». Nous serions encore ici, selon l'auteur, dans le plan de la manifestation de la voix comme celle qui vient « dans le vide dont elle est censée provenir mais qu'elle ne remplit pas, **comme un effet sans cause véritable** » (Dolar, 2012, p. 90, notre accent). Rappelons ici comment Lacan se sert de l'événement musical pour indiquer justement dans quelle mesure la voix « au-delà de la tête » constitue le circuit dans lequel la pulsion invoquante fait résonner l'objet plus-de-jouir. "C'est comme ça que ça doit être" (comme cité par Masson, 2025, s/p.), il dirait. Déclaration à entendre littéralement, dans le sens d'une présence de la voix comme l'avatar de manifestation de l'être pulsionnel.

Il s'agit vraiment, dans le contexte que nous examinons, du paradoxe de la voix comme objet, en même temps lié et détache de l'Autre, et dont l'impact sur le sujet prend la forme d'un impératif sans origine ni justification. Et aussi qui déclenche une jouissance au-delà de la tête et, à la limite, au-delà du principe du plaisir. Mais le détail fondamental c'est que, une fois détachée de tout rapport à la cause – non seulement au niveau de la perception de la source, mais aussi au niveau du désir – la voix du surmoi peut saturer le lieu de l'objet avec la tonique impérative de la jouissance acéphale – « au delà de la tête ». C'est peut-être pour cette raison que Miller dirait aussi que « la voix... rejoindre cet objet dans l'horreur » (Miller, 1994, p. 51). La conclusion emphatique de cet important ouvrage de Miller est bien connue, où il attribue à la dimension de la création – parler, faire des colloques, bavarder, chanter, écouter ou faire de la musique – la fonction, en grande partie symptomatique, de « faire taire ce que mérite de s'appeler la voix comme objet petit *a* » (Miller, 1994, p. 51). Cependant, il nous semble intéressant de faire écho à son affirmation précédente, qu'il y a quelque chose qui rend la voix équivalente à l'énonciation, en mettant en tension cette proposition avec celle dans laquelle la voix de l'Autre ne peut pas être assumée par le sujet comme « je ». Ce qui nous amène à nous demander : tout ce qui concerne la voix dans le plan de la pulsion invocante doit-il rester extemporané à la dimension proprement subjective, au « je », ou à la limite, au dire qu'il est peut-être engendré par l'expérience de l'énonciation ? Serait-elle en effet inaccessible ou inassumable par le sujet, par rapport à la voix, la rencontre avec l'objet du désir à partir d'une « cause véritable », comme le disait Dolar ?

Dans ses études sur les opérations de la voix dans le chant lyrique, Jean Michel Vivès soutient que les évolutions mélodiques de l'opéra traditionnel ont encadré l'expression tonale de la voix dans les

limites d'une « dynamique de régulation de la jouissance, liée à l'objet de la voix par sa soumission au désir de l'Autre divin » (Vivès, 2020, p. 95). Bien qu'elle ait à l'horizon l'expression de *l'ethos* de la tragédie classique, la voix filtrée des rumeurs extra tonales du chant lyrique traditionnel reste alignée avec les « liens de signification » (Vivès, 2020, p. 95) jusqu'à la limite historique de l'évolution esthétique de ce genre dans lequel le cri apparaît comme élément esthétique supplémentaire. Cela produit, selon l'auteur, la déconnexion du « pacte pacificateur avec l'Autre » (Vivès, 2020, p. 95), inaugurant la période de la fin de l'opéra. En dialogue avec l'auteur, notre hypothèse ici est que la voix dans le paradigme esthétique du *blues* semble rompre, dès le début, avec le filtrage d'éléments sensibles qui consisteraient à voiler la Chose à travers les régimes d'adéquation ou d'articulation entre chant et message. Dans le *blues*, le chant est polysémique et la voix glissante déclenche une prolifération des valeurs métaphoriques, à partir de son substrat narratif, en s'appuyant et au même temps se déconnectant de ceux-ci. Dans ce contexte, c'est comme si le cri restait l'envers inaudible mais sensible de la voix. Et la *blue note* peut alors prendre la valeur d'un événement moebien, se référant au moment où le cri surgit, soit comme valeur acoustique, soit comme valeur acousmatique, c'est-à-dire, comme présentation du dire que la voix transmet au-delà des phrases, au-delà de la tête.

Parmi ses approches diverses et éloquentes du thème de la voix en psychanalyse, Bernard Baas (2020), en analysant un extrait d'une production théâtrale de Bérénice de Racine, nous montre les effets de transformation de la qualité sensible de la voix de la protagoniste dans une scène cruciale. Cette voix qui devient « éteinte » et « froide » et qui, selon les mots de l'auteur, est traversée par une « réduction phénoménologique » et qui représente aussi un certain « effacement du passionnel ». Mais cette voix n'est pas complètement détachée d'un investissement pulsionnel. Rousseau commentant la scène, nous rappelle Baas, parle d'un élément « pathétique » qui maintient une espace d'intersection avec cette voix mais qui ne rend pas pleinement compte de leur statut dans la scène. Cette « liaison déliante de la voix et le discours », dit Baas, « donc la vérité que promeut cette voix, implique de manière essentielle le passionnel » (Baas, 2022, p. 53). Quelle serait alors la fonction, au regard de la pulsion invocante, de cette réduction phénoménologique de la voix ? Dans quelle mesure cette vérité dont elle serait le support implique-t-elle un « effacement du passionnel » qui ne coïncide pas avec sa désensibilisation absolue ? Comment localiser l'indice pulsionnel dont la présentation semble donner une certaine res, une certaine substance à la voix dans sa condition d'objet ? Réfléchissons ici que l'expression **liaison déliante** de Bernard Baas (2022) nous semble évocatrice d'une certaine matérialisation de la voix comme objet dans l'expérience de la scène fantasmatique, si l'on considère la formule canonique de Lacan dans laquelle le fantasme est défini comme la position subjective à partir la conjonction/disjonction avec l'objet *a*. Au moment du récit où Bérénice cesse de pleurer, c'est justement la modulation tonique de sa voix qui fait pleurer le public. Le décalage introduit dans cette expérience - la clivage d'une émotion que ne se précipite pas à l'unisson entre le sujet et l'Autre – témoigne, sur le plan fantasmatique, de la capture induite par la présence de la voix en tant qu'objet. Une voix qui soutient et fracture à la fois le tissu imaginaire de la souffrance et du désespoir, mais qui devient le support d'une énonciation qu'aucune

phrase ne semble capable d'épuiser. Une voix, disons, pas tout à fait áphone, ou **pas-toute áphone** – pour nous utiliser ici d'un outil lacanian - voix imprégnée d'un élément pulsionnel aux contours sensibles, mais dont l'avènement et la fonction semblent encore rester profondément énigmatiques.

Dans *Une lettre sur la musique*, Philippe Lacoue-Labarthe (2015a) rappelle le passage de certains aspects historiques de la *poièse* musicale entre l'Antiquité et la modernité. Dans l'esthétique platonicienne, l'ordre modal de la grammaire musicale fonctionnait comme « grammaire ou syntaxe des passions » (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 64). Aujourd'hui encore, les traces de cette approche de la musique se manifestent chaque fois qu'on attribue à une certaine configuration harmonique ou mélodique le caractère de transmettre certaines humeurs ou affections. Dans l'esthétique hégélienne, en revanche, si la musique conserve son statut de « représentation d'un pathos », elle ne sera plus pensée comme « rhétorique codée des passions » (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 66). Baas (2022) nous rappelle, à cet égard, comme l'a fait Hegel lorsqu'il a pris l'exemple du chant lyrique, et qui « réalise la déliaison de la voix et du discours en permettant la voix de se déployer pour elle-même » (Baas, 2022, p. 52). Dans ce où la musique avance vers une certaine conception du style, le chant peut aussi jouir librement de soi-même, comme nous le rappelle Baas, à partir l'expression des mélismes et les vocalises. Lacoue-Labarthe affirme à son tour qu'il y a quelque chose en jeu dans l'expérience musicale qui « ne relève pas d'un code ou d'une réthorique, mais d'un phrasé » (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 67). Il ne s'agit pas du tout de comprendre cet élément condensateur de la jouissance musicale – le phrasé – comme le support d'une signification (Lacoue-Labarthe dans ce texte semble même préférer l'expression « *signiance* » de Derrida). "L'essentiel en art n'est pas de signifier (...) mais de phraser, c'est à dire, de saisir un rythme de l'existence" (Lacoue-Labarthe, 2015a, p. 68). Et dans un saut surprenant du contexte de la musique classique européenne aux voix qui ont émergé dans le delta du Mississippi, Lacoue-Labarthe (2015a, p. 71) se réfère à la « forme *blues* » comme « un art du phrasé ». Dans un autre article, le philosophe réagit à la critique bien connue et discrépante d'Adorno sur le jazz, en s'interrogeant sur le caractère quelque peu psychologisant des arguments d'Adorno. Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans les détails de cet important débat, mais seulement de rappeler à quel point Lacoue-Labarthe récupère chez Adorno des perceptions sur le phrasé de la « forme *blues* » (dont le jazz est certainement l'un des dialectes les plus importants). Adorno critique dans le jazz « la syncopé, la sonorité mi-vocale mi-instrumentale, l'harmonie indécise de l'impressionnisme », y percevant un exercice purement rhétorique du code des passions mélancoliques. Lacoue-Labarthe écrit : « Ce qu'Adorno n'a pas perçu, à l'évidence, c'est qu'il y avait en germe dans le jazz, même dans celui qu'il écoutait, une **précarité** » (Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 86, notre accent).

Il y aurait beaucoup à dire ici sur la manière dont une certaine absence de littératie raciale, c'est-à-dire la capacité à comprendre et à déconstruire de racisme dans l'esthétique musical, conduit Adorno à un mode de compréhension encore profondément colonial de l'expérience esthétique de l'avènement du jazz, et qui le rend, pour ainsi dire, sourd à la singularité et à la valeur esthétique d'éléments qu'il a pourtant pu énumérer. Lacoue-Labarthe (2015b), à son tour, en diagnostiquant

précisément ce qui est en jeu dans la précarité de la « forme *blues* » (et qui semble habiter jusque l'intérieur de ses constellations les plus complexes et les plus savantes) reprend aussi la trace du style d'un **effacement**, d'une extraction de la jouissance. Le jazz représente pour Lacoue-Labarthe (2015b) un événement qu'il désigne par le néologisme « désart », un art qui n'est pas destiné à « l'expression de grands contenus ». Dans cette musique qui pour Adorno n'était pas séparée de l'expression aliénante d'une « fausse transe », Lacoue-Labarthe célèbre « l'inscription de la transcendance comme finitude de l'art, que l'art porte dans sa naissance le germe de sa mort » (Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90). Si Adorno avait relu ses propres écrits sur la *Shoah*, peut-être aurait-il mieux compris le jazz. La précarité qui sous-tend le phrasé du *blues*, même lorsqu'il évolue vers des arrangements mélodiques et harmoniques complexes, fait subsister dans les syncopes et aussi dans la fluidité entre le corps, les voix et l'instrument une vérité tragique et au-delà du signifiante. Le **phrasé** du *blues*, la peau noire de la note bleue, – « l'angoisse déchirée de l'art même » (Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90) – se manifeste à la fois comme sublimité (Lacoue-Labarthe) et comme horreur (Miller). Et elle est capable, comme l'écrit Lacoue-Labarthe à propos du désart, de « traquer l'impensé qui est au cœur le plus secret de la pensée » (Lacoue-Labarthe, 2015b, p. 90) La *blue note* n'est pas nécessairement une note de musique, mais ne peut être parfois qu'un acte de voix ou acte de corporisation avec/de l'instrument. Acte qui condense la jouissance et le dire dans la même précipitation contingente. La *blue note* produit une signature, une lettre de jouissance dans laquelle le sujet apparaît non seulement dans l'intervalle signifiant du message dont il est le support. Mais il apparaît aussi en conjonction/disjonction avec ses « plusieurs voix », comme le dit Miller (1994). La *blue note* comme semblant d'objet est certes attribuable à l'Autre, mais dans un mode d'apparition où ce qui prédomine n'est pas l'obéissance au commandement dans sa pure dimension d'horreur. Car la voix dont elle est le support ne relie pas l'impératif de jouissance à l'énonciation d'un contenu inconditionnel. Peut-être qu'ici, comme le dit Dolar, la voix est un "plus-de-corps" » (Dolar, 2012, p. 90), un objet qui relie la contingence imprévisible de la jouissance à la lieutenante de l'énonciation.

Miller argumente que la proposition canonique sur la constitution de la voix en tant qu'objet reprend de Lacan, la thèse selon laquelle la voix dérive d'un « effet de forclusion du signifiant », bien que distincte de la notion de forclusion du Nom-du-Père (Miller, 1994, p. 51). La voix inassumable serait alors « subjectivement assignée à l'Autre » (Miller, 1994, p. 51). Notons comment cette proposition aboutit à l'isolement du réel de la voix en tant que séparé, irréductible et hétérogène aux articulations signifiantes qui constituent l'ordre symbolique. Cela conduit aussi à l'hypothèse que la voix resterait nécessairement extérieure à toute manifestation sonore qui est soutenue par le langage ou articulée d'une manière ou d'une autre à l'expérience du langage. De telles manifestations – parole, musique, chant – seront toujours comprises dans ce contexte comme des formations réactives à la jouissance de la voix, dont les échos doivent être réduits au silence au niveau du moi. Et à propos de la musique et du chant, conditionnés par la sensorialité sonore, ils sont censés ne pas fournir à l'expérience de la voix en tant qu'objet un substrat d'occurrence, ce qui nous amène également à nous interroger sur le

détachement de ces expériences du cadre de la relation avec la cause du désir.

Mais que se passe-t-il si l'on considère que de telles propositions semblent se nourrir des éléments d'un moment de la théorie lacanienne où la problématisation de l'objet en psychanalyse n'avait peut-être pas suffisamment évolué dans le sens d'attribuer une plus grande importance au corps dans le cadre des conditions du *parlêtre*? Apparemment, lorsque Miller, dans son article, articule de manière précise la séparation de la voix de l'objet des opérations qui se produisent au niveau du couple signifiant/signifié, en l'attachant à l'incidence de la chaîne signifiante (qui existe à son tour « à plusieurs voix », et non « à plusieurs paroles »), il semble déjà fournir les coordonnées d'une redéfinition de la question que nous abordons. Lacan, dans une certaine mesure, commencerait à un certain moment à dialectiser les relations entre la chaîne signifiante et l'ordre symbolique, sur la base d'une plus grande assimilation épistémologique du réel en jeu dans l'expérience de *La langue*. Il nous semble qu'il en résulte une flexibilisation – ou peut-être même une certaine fluidité – dont les aspects de la sensibilité corporelle et de la matérialité sensible commencent à imprégner les modalités de l'accès du sujet à l'ordre symbolique.

L'écrivain et essayiste Pascal Quignard (1999), auteur de *La haine de la musique*, écrit que nous sommes aussi l'objet d'une « narration sonore » qui n'a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que « rêve ». À ce « morceau sonore sémantique dépourvu de sens », Quignard donnera le nom de « fredons surgissants » (Quignard, 1999, p. 32 – DIFERENTE DO PT.). Les fredons surgissants peuvent être considérées comme quelque chose de l'ordre d'un événement, dont les empreintes réelles sur le sujet marquent une sémantique pour laquelle toute traduction signifiante est toujours déficiente. L'accès aux effets pulsionnels de cette matrice sensible subjectivante se fait donc à partir d'éléments indexiaux qui habitent l'univers sonore. « Le fredon dit en quel ton l'espace du corps est » (Quignard, 1999, p. 33). La voix en tant qu'objet invoquant semble alors (re)présenter au corps non seulement la substance de jouissance qui la constitue, mais aussi les coordonnées de ses chemins de satisfaction. Dans une certaine mesure, c'est comme si cette idée d'un corps **tonique** interrogeait la conviction naturalisée de nous, psychanalystes, que la musique ne nous offre que l'illusion d'être entendus. La musique, dans cette perspective, ne serait pas seulement le rideau qui voile, réduit au silence et pacifie le sujet au moment où la vraie voix l'interpelle. La musique peut constituer un champ privilégié de manifestation de la trace tonale qu'engendre la voix comme objet en produisant chez le sujet l'écho d'un énoncé. D'un dire, comme nous le précise Baas (2022), « immémorial », et qui, nous ajoutons, reste oublié. Derrière ce qui est entonné dans ce qui est entendu. En d'autres termes, et dans une démarche moebienne à l'expérience du son et de la musique, **il y a le dire de la « note bleue »**. Une voix qui habite le phrasé, et dont les coordonnées symboliques ou les atmosphères imaginaires conditionnent sans jamais apprêhender son irruption contingente, ponctuelle et évanescante. La trace tonale, ou la manoeuvre corporelle qui fait éclater le son du dire dans la chaîne sonore, porte peut-être en elle un fragment du sable dont le *parlêtre* est fait. Dans nos recherches sur l'esthétique *blues*, nous poursuivons les échos de cette trace, basés sur la conviction que l'inconscient n'a pas besoin d'une

métaphysique de la présence ou de la transcendance pour faire résonner les motifs de sa cause et de son ascendance.

Jean Michel Vivès (2020, p. 30) rappelle que la voix est l'élément du corps qu'il faut « sacrifier » pour accéder au sens, pour « produire une énonciation du langage ». « Support de l'énonciation discursive, la voix disparaît derrière le sens » (Vivès, 2020, p. 30). La musique extrait à son tour, comme le rappelle l'auteur, la voix comme objet parasite de l'énonciation. Dans le *blues*, la voix réinsère dans le discours l'élément de jouissance, la **livre de chair** noire qui avait été réduite au silence et menacée d'anéantissement dans sa constitution. Ce geste redonne au champ de la parole le support corporel/pulsionnel qui l'anime.

À titre d'exemple, pour conclure

Il convient de mentionner ici, à titre d'exemple, le documentaire intitulé *Amazing Grace* (2019) dans lequel Aretha Franklin, déjà consacrée comme diva internationale du *blues* et du *soul*, retourne, en 1972, à la *New Temple Missionary Baptist Church*, une église où elle a commencé à chanter enfant, dans un quartier pauvre de Los Angeles. Il faut noter là la transfiguration mystique que leur chant produise sur les rites et aux hymnes chrétiens et qui semble réaliser une sorte de **sublimation inversée** : là où l'on pourrait attendre un effet d'élévation, **c'est la Chose elle-même qui descend**, invoquée par une voix à la fois appartenant au corps et séparée de celui-ci qui l'entonne. Il faudrait remarquer que l'objet élevé à la dignité de la Chose, dont le vecteur ascendant caractérise en quelque sorte le rituel chrétien traditionnel, est ensuite soumis à une transformation. Notamment l'inversion de ce vecteur qui résulte de l'incidence sur *l'éthos* chrétien de la religion d'origine africaine. Dans cette matrice, c'est la manifestation eidétique de l'extase corporelle qui représente le divin. Disséminée dans l'objet (voix) qui affecte le corps, la Chose chante⁷.

Amazing Grace – une expression difficile à traduire, et que l'on pourrait traduire par *Wonderful Grace* / *Surprenant* / *Étonnant* / *Miraculeux* / *Prodigieux* / *Tranchant* / *Étrange* – est à la fois un concert musical et un service religieux. Et cela incorpore dans la grammaire de *kátharsis* – une fraction des limites symboliques du partage du sens et des affections – quelque chose d'une fonction cérémonielle de la *blue note*, proche, dans une certaine mesure, de le plus-de-jouir, sous la forme à laquelle Alain Didier-Weill (2014) fait allusion. Cette extase (« jouissance extatique ») suggère la condition selon laquelle « le Réel en tant qu'impossible est chauffé au rouge » (Didier-Weill, 2014, p. 68). Une condition dans laquelle réapparaît, sous une forme musicale celle du S(A), l'écart primordial « arraché au Réel et introduit dans le sujet » (Didier-Weill, 2014, p. 68). Vivès, en abordant ce thème de l'extase musical, reconnaît aussi le moment où le sujet touché par la voix « s'approchait de la Chose dans sa forme musicale » (Vivès, 2020, p. 130). La présence invocante du chant d'Aretha Franklin ne semble pas se produire par l'effet de la transmission d'un ordre identificateur qui appellera le public à adhérer, dans un effet de masse typique, au *pathos* de celle qui, pour ainsi dire, opère la fonction de direction du dispositif esthétique-religieux. Le croisement contingent du réel comme impossible est aussi celui d'un

effet de convergence entre sensibilité et raison, mais sans la médiation du fantasme. Le réel, l'inconnaissable, ne se manifeste, comme le rappelait Lacan, que par un « chemin libre de toute idéalisation » (Lacan, 1970/2003, p. 406). En effet, c'est dans l'espace précaire d'une église baptiste d'une banlieue de l'Amérique du Nord – si distincte de l'opulence, du luxe et de l'esthétique superlatives que le christianisme a produits non seulement en Europe mais aussi dans de nombreux endroits des Amériques – que le réel se manifeste dans son enveloppe sonore, infini, radiophonique.

Le vortex de la Chose qu'invoque le phrasé de Aretha Franklin (2019), déshydraté de tout support fantasmatisque, fait apparaître la radicalité pulsionnelle de l'objet *a*. Une voix scandée qui s'incorpore à toutes les singularités, et les inonde d'une jouissance de l'être. C'est aussi ce que précise Lacan dans *Radiophonie*, lorsqu'il rappelle que « c'est **incorporé** que la structure fait l'affect, ni plus ni moins, affecté à prendre de ce qui de l'être s'articule, n'y ayant qu'être de fait, soit d'être dit de quelque part » (Lacan, 1970/2003, p. 406, notre accent). Qu'est-ce qui de l'être d'un peuple d'Afrique s'articule en fait, de la subversion du code du colonisateur ? Cela qui a été métabolisé de la pratique religieuse du colonisateur refait surface dans l'espace vocale *d'Amazing Grace*. L'état de grâce y est incorporé à partir de l'orifice auditif, qui écoute, derrière ce qui est dit, la puissance esthétique (donc le *désart*) de cela qui est entendu.

Baas, en reprenant des aspects de cette discussion, montre à quel point le phrasé semble caractériser une voie privilégiée d'accès au statut de la voix comme objet *a* et à l'élucidation des principaux aspects performatifs de la pulsion invocante. En ce sens, il nous indique la manière dont l'écho « d'une voix d'avant la voix » (Baas, 2022, p. 54) revient à l'objet voix dans sa dimension phénoménale. L'auteur propose ici de recourir au concept lacanien de *lalangue*, comme celui qui se déploie dans « l'inconscient singulier du sujet en tant que *parlêtre* » (Baas, 2022, p. 55) à partir des phénomènes résiduels de la langue maternelle. Mais en préférant le terme de matricielle au terme de maternelle, Baas (2022) nous renvoie à l'incidence, à l'origine du sujet, d'un trop-plein d'éléments linguistiques renvoyant à la langue maternelle, et même de ceux-ci, renvoyant au dialecte, pour ainsi dire, de l'autre soignant. Le phrasé, cet événement identifiable au niveau de la voix comme objet à l'incidence de *lalangue* sur le *parlêtre*, ne serait pas équivalent à la somme des phonèmes ou signifiants en matière de signification. Cela ne signifie pas qu'il ne peut pas donner de consistance à un autre système d'opérations qui peut inclure ces éléments. Le phrasé, souligne Baas, est une affaire d'écho, de « modulation de tonalité », de « prosodie donc, en laquelle se forme la voix en corps »⁸ (Baas, 2022, p. 56). L'écrivain Christian Prigent (2004), auteur d'un ouvrage critique et littéraire qui dialogue de manière attentive avec la psychanalyse, évoque l'importance de mettre en perspective la voix à partir de ce qu'il appelle la constitution d'un « corps vocal ». Il s'agit de « dénaturaliser la voix, de l'arracher au label d'identité subjective et de la propulser comme défaut dans ou de la langue, comme indexation monstrueuse de la faille ouverte entre l'impossible réel et le nappage verbal désaffecté qui prétendait en rendre un compte immédiat, expressif » (Prigent, 2004, p. 35). « La voix ainsi pensée », poursuit Prigent, « est un trait tonique d'échappée à l'institution atone de la langue formée, dictée, uniformisante,

dont le système articule les représentations qui constituent pour nous « le monde » (Prigent, 2004, p. 36). C'est précisément ce **tracement tonique** qui nous intéresse ici, dans la mesure où il suggère une fonction, peut-être, d'indexation entre le corps et la chaîne signifiante et à l'intérieur de laquelle la dénaturalisation ne coïncide pas avec la désensibilisation. Et cela suggère également un effet d'un supplément pulsionnel non seulement à l'institution atone de la langue, mais aussi à la condition áphone de la voix en tant qu'objet.

Si, comme nous le dit J-A. Miller « la voix est exactement ce qui ne peut pas se dire » (Miller, 1994, p. 51), en tant qu'objet et équivalent de l'énonciation, elle semble dotée de la condition de rendre manifeste quelque chose de l'expérience du dire. Et ici pourrions-nous nous interroger sur une certaine radicalité engendrée dans l'affirmation de l'auteur lorsqu'il dit que « la voix comme objet a n'appartient nullement à l'univers sonore » (Miller, 1994, p. 50). La voix en tant qu'objet engendre ce trait tonique, que l'on peut penser comme un résidu sonore, linguistique ou peut-être même musical, et qui signale au *parlêtre* quelque chose de son ancrage pulsionnel. Le phrasé – la voix en tant qu'enveloppe du dire – présente, selon Baas (2022, p. 55), « l'écho de l'immémorial ». Il faut cependant le distinguer d'une « présence de l'origine ou de l'essence du sujet », et l'articuler à partir une fonction plus dynamique ou, comme l'affirme Baas, la « présence de l'écho dont le sujet n'est que la résonance plus ou moins lointaine, l'effet toujours différé donc toujours inaccompli » (Baas, 2022, p. 55).

« À l'origine du fantasme, il y a un noyau traumatique matérialisé par la voix », dit Dolar, « et ici il faut donner toute latitude à la sonorité qui n'appartient pas au langage » (Dolar, 2012, p. 165). La latitude de cet objet appartient et n'appartient pas au langage en même temps. Sa condition ontologique est inaccessible, c'est-à-dire, réelle. Et nous développons ici notre recherche **à partir de l'hypothèse qu'il y a quelque peu de la Chose qui se laisse traduire dans un signe à la fois sensible et intelligible, précisément là où, dans le chant, la voix et l'idée sont une seule et même chose.**

Alain Didier-Weill (2014) a élaboré, dans un texte classique, une approche psychanalytique de ce que l'on appelle la note bleue, montrant qu'elle évoque le registre d'une lettre de jouissance, localisable à partir d'une contingence, d'un événement dans l'espace d'une performativité musicale⁹. La démarche que nous avons ici présenté est un développement préliminaire d'une recherche qui s'intéresse **à la peau noire de la blue note**, c'est-à-dire à la possibilité de formalisation esthétique et psychanalytique d'expériences artistiques qui sont soutenues par la tradition afro-descendant, mais qui sont diffusées et réincorporées dans les supports, les médias, les corps et les événements les plus divers. Une esthétique qui est aussi une éthique, et qui décode la normativité répressive que tant de cultures ont violée. La blue note, pour conclure, fait référence à un noyau réel, contingent, mais qui, dans sa manifestation, porte avec elle la mémoire pluriforme et polyphonique, les échos d'un dire que nous pouvons entendre – ou, peut-être, aussi écouter – des voix qui entonnent les deltas multi-localisés d'un seul et véritable Continent Noir.

Notas:

1. Artigo baseado na conferência *Reconfigurações do imaginário: música e subjetividade*, realizada no dia 31 de maio de 2025, pelo Instituto Sephora de Ensino e Pesquisa de Orientação Lacaniana - ISEPOL, como parte do Ciclo de Conferências Franco-Brasileiras.
2. A primeira seção do presente artigo reproduz, recupera e desenvolve parte do conteúdo previamente publicado pelo autor em Rocha, G. M. (2025). Voz, música e estética *blues* – desdobramentos contemporâneos da pulsão invocante In S. Ayres, C. Azenha, C & N. V. A. Leite, (Orgs.) *Sob tempestade* – segregação e palavra por'vir. Campinas: Mercado das Letras, 2025.
3. Par rapport aux études sur la musique, la danse reste encore un objet nettement moins abordé par la critique esthétique psychanalytique. Mais il vaut la peine de recommander l'excellent chapitre intitulé Jouïdanse [Néologisme forgé à partir du mot jouissance] dans une magnifique investigation de Bernard Baas. Cf: BAAS, B. Jouissances de la voix. Paris : Stilus, 2022.
4. Le recueil d'écrits intitulé *Música de Feitiçaria no Brasil* [Musique de sorcellerie au Brésil] (Belo Horizonte : Itatiaia, 1983) rassemble le matériel le plus directement lié à ce voyage-recherche. Dans *Música doce música* [Musique douce musique] (Belo Horizonte : Itatiaia, 2006), on peut trouver du matériel supplémentaire, mais il a déjà été traversé par des études complémentaires. Dans *O turista aprendiz* [Le turiste apprenti] (Belo Horizonte : Itatiaia, 2002), d'autres éléments du voyage ethnographique de l'écrivain dans le nord-est brésilien entre les années 1927-1929 sont également rassemblés.
5. À ce sujet, voir l'excellente étude d'Angela Davis: DAVIS, A. Y. *Blues legacies and black feminism*. New York: Vintage Books, 1998. Et sous un aspect moins conceptuel et plus adapté aux témoignages d'artistes et d'interprètes de blues, il vaut la peine de jeter un coup d'œil à: NOBLE, J. & HOWE, Z. *50 women in the Blues*. Londres: Supernova Books, 2019.
6. L'argumentation de Freud sur ce point considère que la formation de l'Idéal de soi assimile, par l'identification, les éléments issus d'une désexualisation sublimatoire du « modèle paternel » oedipien. Et qu'au cours de cette dynamique pulsionnelle, le déficit des pulsions érotiques (alors désexualisées) coïncide avec une intensification de l'agressivité de la pulsion de mort, dont l'expression dans le surmoi prend la forme cruelle de l'impératif catégorique. En ce sens, la forme vociférante « tu dois » engendre un commandement grave et implacable.
7. Nous reconnaissions la suggestion implicite dans cette affirmation d'une parenté entre la « forme blues » – reprenant l'expression de Lacoue-Labarthe – et les aspects sémiologiques et structurels du thème de l'Autre jouissance, tel que formulé par Lacan dans son séminaire Encore. Mais nous réservons pour une autre opportunité le développement de cet objectif de

recherche. Dans le cadre des études musicologiques, cependant, nous ne pouvons manquer de mentionner ici le livre vigoureux de Tony Bolden, *Groove theory : the blues foundations of funk* (University Press of Mississippi, 2020), dans lequel l'auteur dissèque le développement de l'expérience esthétique afro-descendante à partir de l'une de ses formes contemporaines, le funk. Bolden y élabore une manière intéressante d'aborder cette expression artistique, qui depuis sa naissance semble se situer entre les domaines de la sexualité et du mysticisme.

8. No original francês, a frase “*la voix en corps*” provoca justamente a homofonia que, a partir de Lacan, aproxima as expressões en corps (em corpo) e encore (mais ainda). O que, por sua vez, ressalta a pregnância do tema do Outro gozo e suas conexões com o objeto-voz e a pulsão invocante.
9. “(...) être habité par la musique, c'est (...) toucher du doigt ce point énigmatique déjà évoqué, dans lequel le message de l'Autre devient notre propre Parole. Je dirai d'un tel renversement que c'est cet instant lacanien d'émergence du sujet à la place de l'Autre : un instant où, dans l'altérité absolue des signifiants de l'Autre, ses notes commencent à résonner comme les miennes ou, plus précisément, comme si elles « auraient pu être » les miennes (Didier-Weill, 2014, p. 58).

Referências Bibliográficas

- Andrade, M. (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, M. (2002). *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, M. (2006). *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Baas, B. (2022). *Jouissances de la voix*. Paris: Stilus.
- Bolden, T. (2020). *Groove Theory – the blues foundations of funk*. Saint Louis: University Press of Mississippi.
- Davis, A. (1998). *Blues legacies and black feminism*. New York: Vintage Book.
- Didier-Weill, A. (2014). *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- Dolar, M. (2012). *Une voix et rien d'autre*. Caen: Nous.
- Franklin, A. (2019). *Amazing Grace (Documentário)*. Universal Pictures Home Entertainment.
- Freud, S. (2010). *Le moi et le ça*. Œuvres Complètes Psychanalyse. Paris : Presses Universitaires de France. (Texto original publicado em 1923).
- Lacan, J. (2003). Radiofonia. In *Outros escritos* (pp. 400-447). Rio de Janeiro: Zahar. (Texto original publicado em 1970).
- Lacan, J. (2007). *Le séminaire 23 – Joyce le sinthome*. Paris: Seuil. (Texto original publicado em 1975-1976).
- Lacoue-Labarthe, P. (2015a). *Une lettre sur la musique IN Pour n'en pas finir – écrits sur la musique*. Paris : Christian Bougois Éditeur.

- Lacoue-Labarthe, P. (2015b). *Remarque sur Adorno et le jazz, d'un désart obscur IN Pour n'en pas finir – écrits sur la musique*. Paris : Christian Bougois Éditeur.
- Lomax, A. (1993). *The land where the blues begun*. New York: The New Press.
- Lomax, A. (2003). *Selected writings (1934-1997)*. New York/London: Routledge.
- Masson, D. (2025). Lacan, a música (J. Miller, N. Georges-Lambrichs, & P. Fari, Entrevistadores). *Revista Derivas Analíticas*, 22. Recuperado de : <https://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/lacan-a-musica>
- Miler, J-A. (1994). Jaques Lacan et la voix. *Quarto – Revue de l'École de la Cause Freudienne*, 54.
- Noble, J. & Howe, Z. (2019). *50 women in the blues*. London: Supernova Books.
- Paz, O. (2007). *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Powell, R. (1989). *The blues aesthetic: black culture and modernism*. Washington: The Washington Project for Art.
- Prigent, C. (2004). *L'incontenable*. Paris : P.O.L.
- Quignard, P. (1999). *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Rocha, G. M. (2014). Representabilidade e processos miméticos no inconsciente freudiano: aspectos estéticos e éticos. In A. C. Lo Bianco; S. Moschen & M. C. Poli. (Orgs.). *Psicanálise, Política, Cultura* (pp. 73-82). Campinas: Mercado das Letras.
- Rocha, G. M. (2025). Voz, música e estética blues – desdobramentos contemporâneos da pulsão invocante In S. Ayres; C. Azenha & N. V. A. Leite. (Orgs.) *Sob tempestade – segregação e palavra por vir* (pp. 87-104). Campinas: Mercado das Letras.
- Sebbag, G. (s.d.). *Quintessence de l'objet trouvé*. Recuperado de www.philosopheetsurrealisme.fr
- Vereecken, C. (1994). La voix, le silence, la musique In *Quarto – Revue de l'École de la Cause Freudienne*, 54.
- Vivès, J-M. (2020). *A voz no divã – uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica*. São Paulo: Aller.

Citação/Citation: Massara, G. (mai. 2025 a out. 2025). Les effets de la blue note : voix, musique, ascendance. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 20(40), 117-133. Disponível em <https://www.isepol.com/asephallus> DOI: 10.17852/1809-709x.2025v20n40p117-133.

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos

Recebido/ Received: 30/05/2025 / 05/30/2025.

Aceito/Accepted: 30/06/2025 / 06/30/2025.

Copyright: © 2025. Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.