

La voix à fleur de mots

Claire Gillie

Docteur en Anthropologie Psychanalytique
Agrégee de Musicologie
Psychanalyste

*Déplore mes maux
Déflore ma peau
A fleur de maux
A fleur de peau
Je pleure tes mots
J'implore tes mots¹*

A fleur de peau, la voix se risque hors des méandres du corps pour consommer ses épousailles avec la parole.

A fleur de mots, la voix se risque vers la rencontre avec l'autre, choisissant parfois de rester en retrait derrière les écluses de l'appareil phonatoire, ou bien, sortant de son étage pour envahir l'espace de l'autre.

A fleur de maux, la voix peut choisir de se taire, et de mettre en échec le lien social.

Redessinant le contour de la parole derrière le serti des lèvres, il lui arrive de parer le discours de ses plus beaux atours. Mais parfois comme une rature sur un écrit, la voix vient rajouter quelque chose d'indésirable : soit des bruits en plus (des dysphonies, telles une raucité, un souffle sur la voix, un érailement), soit du silence qui occulte les voyelles, réduisant le discours à un squelette consonantique. Ce symptôme, qui a pour nom l'aphonie, tarit alors la voix de celui qui voudrait s'inscrire dans la polyphonie sociale ; son discours est subverti par le silence, sa voix se réduit à un corps gesticulant, il n'est plus que corps déserté par la langue. Symptôme emblématique de celui qui doit « prendre la parole » (orateur, chanteur, comédien, enseignant², politique, etc.) elle exhorte celui qui souffre, ayant littéralement usé sa voix jusqu'à la corde, à se présenter comme victime ayant sacrifié sa voix sur l'autel de l'institution.

Mise en scène de la parole, la voix est aussi exhibition sonore du sexuel, mise à nue d'un corps animé par la parole. Appendice phallique, elle se fait geste intrusif qui déborde du corps, et prend prétexte du mot pour pénétrer l'autre ; elle lui « fait la peau ». Violentée par le symptôme et retenue en otage par le corps, il lui arrive de manquer au rendez-vous avec la parole, rendant stérile le geste vocal, creusant un trou dans le discours qui risque de manquer son destinataire : l'autre. Elle se faufile au risque des autres à travers la régulation sociale et culturelle qui lui refuse sa part de jouissance.

On ne joue pas de son instrument vocal de la même façon, selon la partition sociale qui lui est donnée à jouer ; le « clavier vocal » ne peut répondre de la même façon aux différentes interprétations de son interprète pourtant unique. De même que nous reconnaissons un acteur malgré ses différents costumes d'emprunt, de même que nous sommes identifiables par le timbre de notre voix malgré les facettes multiples qu'elle revêt, le timbre de notre voix est ce qui va être le plus interactif avec notre état psychique intérieur et nos réactions dans l'interaction avec le groupe.

S'écorchant aux aspérités que lui imposent le corps, ébranlée par la scansion des mues et mutations répétées, la voix exporte ses cicatrices sonores au jeu de la rencontre.

¹ Clélia, patiente enseignante souffrant d'aphonie. Ecrit en atelier d'écriture.

² GILLIE, C., " Variations sur la voix des enseignants ", in *Au commencement était la voix*, sous la direction de MF Castarède et G. Konopczynski Eres, 2005.

Le texte cité en incipit, est celui d'une de nos patientes, que nous appellerons Clélia, et qu'elle a écrit à l'époque où elle traversait un épisode aphonique particulièrement éprouvant.

Lors de notre communication faite en public aux Journées de Musicothérapie 2007, nous avons choisi de faire un montage de textes et de photos. Il s'agissait là de faire partager ce monde de la métaphore d'autant plus subtile, que la voix, emprisonnée dans l'écrin du larynx, se métaphorise en silence vocalique à peine ourlé par les consonnes. Nous avons insisté sur cette pudeur à habiller de notre propre voix, des textes qui avaient été écrits dans le « sans voix ». En les lisant de façon atone, en les dépouillant de leur voix d'origine – réduite à une articulation « muette » des mots - on entend encore mieux cette voix contenue qui hurle sa souffrance. Pour Clélia qui était musicienne, et qui avait ce plaisir de la consonance des mots, de consonnes en consonnes le texte rebondit, faisant ricocher les voyelles. Dans le silence des ateliers d'écriture, elle s'adonnait à cette musique du texte, à défaut de pouvoir interpeller l'autre.

Habiller les mots, comme si la voix n'était qu'une peau mise par-dessus les mots, cela interroge. Bernard Gautheron³ se plaît à parler de « garde-robe vocale » pour désigner l'ensemble des voix possibles pour un larynx particulier qui se prête au jeu des changements de mécanisme, de registres, et de tessitures, etc. On sait très bien - par les textes que nous ont légués l'ethnomusicologie – que dans d'autres ethnies, il est évident qu'il n'existe pas de voix « policée », soumise à une tessiture délimitée qui lui serait attitrée, et qui serait attribuée – par un arbitraire génétique ou un dictat des dieux - au sujet. Mais il y aurait possibilité pour lui d'aller revêtir, quitte à se déguiser, d'autres parures vocales, au gré des cérémonies, des rites, des fêtes, et de la scansion des tâches quotidiennes. Tout en sachant que ces parures vocales peuvent représenter, chez l'homme comme chez la femme, le masque ou le voile qui viendrait là couvrir une nudité vocale ! Certains imitateurs, dans leurs prouesses d'imitation vocale, ont l'art de faire miroiter à nos oreilles des couleurs sonores chatoyantes, voire des artifices de ces voix qu'ils vont emprunter, et dont ils vont forcer le trait. Durant leurs prestations, ils semblent « possédés » par cette voix d'un autre, s'effaçant derrière ce sujet absent et qui pourtant passe – grâce à l'imitation – sur le devant de la scène. A tel point qu'une fois la prestation terminée, on peut s'étonner de cet *Unheimlich* quelque peu freudien, « inquiétante étrangeté » qui jette un blanc sur l'écoute du public, lorsqu'ils reprennent leur voix de « tous les jours ». La voix semble alors chuter, se séparer d'eux, se donnant à entendre dans une sorte de banalité vocale trop « normale ». Cette voix, qui est pourtant bien la leur, semble avoir perdu l'éclat des paillettes sonores de la scène ; elle apparaît avec une sorte d'obscénité presque difforme.

Mais cet habit vocal de scène peut être aussi une cote de mailles mal taillée, autrement dit, devenir un costume, un carcan qui blesse. La voix prend alors des allures de silice, dissimulé en permanence sous les mots par le sujet qui prend la parole ; les mots blessés égratignent le silence. Dans les voix dysphoniques, la voix s'étiole, s'étouffe dans l'étranglement des consonnes exagérées (comme cela peut être le cas des *sulcus glottidis*), laissant le sujet en état de souffrance permanente. Le souffle vient au secours des voyelles manquantes, épuisant le sujet dont la parole arrive ainsi en bout de course.

Si la psychanalyse nous a appris à écouter la langue qui peut fourcher, nous lui demanderons ici, en quoi la voix peut, de son côté, faucher et fausser le discours, là où il demande à advenir. Il ne s'agira donc pas ici de témoigner d'une thérapie par la voix ; mais de témoigner d'une voix en souffrance qui esquivait l'écoute de l'autre, dans ce moment où la voix le dispute au silence sur la scène de l'analyse.

³ Ingénieur à l'institut de linguistique et de phonétique de Paris III. cf. ses articles publiés dans l'Express, entre autres : « Ben Laden vivant » ? et « Un homme, une voix ».

1. Quand la voix affleure du divan

Il arrive qu'un conférencier s'apprête à exposer son travail émaillé d'enregistrements de voix ; et que l'ordinateur se refuse, face à l'attente suspendue du public de restituer les voix qui gonflent ses fichiers. Des aides techniques se proposent : tous les essais sont faits pour porter le discours préparé, à l'oreille des auditeurs. Et pourtant, il suffit d'une panne – panne technique certes, mais que nous pourrions désigner comme « panne dans le social » – et qui n'est imputable ni à son désir, ni à sa préparation, ni à son contact avec l'autre – pour que du coup il y ait quelque chose de la voix qui ne passe pas. « **Rien ne sort** ». Avec tout ce que cela peut faire éprouver d'angoisse au sens populaire du terme.

Il arrive donc aussi qu'un psychanalyste accueille un sujet empêtré dans sa « grève vocale » et qui souffre des encombrements qu'elle suscite dans ses trajets pour rejoindre l'autre, les autres. Les mots effleurent les lèvres, hésitent à émarger à l'ordre du sonore. La voix affleure du divan, au ras des mots, des toux, des silences et des larmes... Une voix s'est perdue ; les mots avec, qui auraient pu exprimer cette perte du vocal.

On peut appeler cela une « panne » ; mais on peut appeler cela aussi une « grève ». L'expérience des grèves nous montre à quel point des stratégies se mettent en place pour substituer à un transport manquant, un autre moyen de locomotion, afin d'arriver tout de même à destination. Ce qui implique, dans le droit fil de notre métaphore, qu'une panne vocale ou une grève vocale va impliquer de la part du sujet – dans son corps, mais aussi dans son psychisme, et également au cœur même du lien social – toute une réorganisation de son économie et de ses systèmes de communication, afin que « sans voix » quelque chose puisse quand même passer et se dire.

En fait, pour l'orateur comme pour l'auditeur, pour l'analysant comme pour l'analyste, il s'agit à ce moment-là d'expérimenter « **l'épreuve du manque** ». Une « épreuve d'un manque à l'autre », de part et d'autre d'une parole qui ne peut ni se dire, ni s'entendre. Dire qu'il s'agit d'une épreuve du manque, ce n'est pas parler de l'épreuve d'un deuil qui viendrait signifier un départ sans retour d'une voix. Celle-ci ne s'est pas (encore) inscrite au registre de l'absence. Mais de toute façon, il s'agit là d'une « **épreuve de la perte** » ; le sujet subit cette panne qu'il pense venir de son corps. Ce dernier se désolidariserait alors de sa mission de porte-voix. D'où se refuse cette voix, d'où parle ce silence ? Quel est cet autre de mon enfance, de mon histoire, qui est venu rapter « ma » voix, tordre le cou à une parole non-désirée, ou bien qui est venu se faire corps étranger enkysté à fleur de muqueuse ? Quel est cet autre silencieux, qui peut-être guette ma voix et ma parole, et se laisse pénétrer de mes inflexions vocales qui s'épuisent à masquer mon discours ?

Une « **perte peut cependant en cacher une autre** » ; mais aussi une perte peut entraîner dans son sillage d'autres pertes et d'autres souffrances. D'une certaine façon, le sujet va faire là l'expérience d'une forme « d'exclusion sociale⁴ » déterminée par cette exclusion sonore de la polyphonie sociale. La voix est exclue, ou s'exclut des lieux mêmes du corps et de l'espace social où se foment l'appel sonore à l'autre. Autrement dit, de manière triviale, « toute est là, et rien ne sort ». C'est-à-dire tout le potentiel vocal est là, au niveau du larynx, prêt à forcer les écluses du trajet vocal. L'intention vocale ébranle le corps qui se tend vers l'autre ; mais aucune production sonore ne vient au jour.

⁴ Nous renvoyons là au travail développé par ailleurs par Frédéric Vinot.

Si nous insistons sur cette formule : « rien ne sort », c'est pour rester dans l'esprit de ce qu'ont évoqué Jean-Michel Vives et Frédéric Vinot à propos de « l'objet voix » et de la « pulsion invocante⁵ » tels qu'ils les ont circonscrits. Car si nous retrouvons de façon récurrente cette expression chez l'aphonique dont la voix est inscrite au registre du manque, elle nous renvoie à celle de l'anorexique qui « mange rien ». Pour le premier, c'est « le rien qui sort » ; pour le second, c'est « le rien qui entre » ! Lacan⁶ a développé – entre autres dans son Séminaire IV, *La relation d'objet*, chapitre n° 4 - son approche de l'anorexie en précisant qu'il ne s'agit pas de « ne rien manger » mais de « manger du rien ». L'aphonie comme symptôme serait donc le revers de l'anorexie ; ce qui nous a fait développer, dans notre thèse⁷, une approche de l'aphonie et des dysphonies comme « **anorexie vocale**⁸ ». Le sujet se présente à l'autre affecté par cette « anorexie vocale » : sa parole, dépouillée de sa chair vocalique, déambule son squelette consonantique dans un discours appauvri de sa substance. On n'entend plus alors que du souffle bordé par des consonnes ; dans tous les cas, ces symptômes empêchent de rejoindre l'autre du social et de se joindre au chœur de ce que nous appelons « la polyphonie sociale ».

Pour essayer d'approcher cette voix et de l'interroger sur ce corps qui souffre, mais aussi sur son revers inconscient, il faut s'éloigner de la parole et tendre l'oreille vers cet enkystement du symptôme. Pourquoi, comment, en son versant sonore, l'homme peut-il se trouver dépossédé de sa voix, et souffrir de cette voix « antigonesque », emmurée en lui ? Frédéric Vinot, lors de sa présentation, a précisé ce qu'il entendait par « voix psychique » et « voix sonore ». Nous rajoutons quant à nous « la voix sociale ». Et c'est le triptyque dans lequel nous désirons dérouler ici la problématique de la voix en souffrance :

- *Une voix à fleur de peau*, qui serait une voix fabriquée dans un corps qui voudrait se donner l'image de devoir traverser un au-delà de la peau pour entrer dans un au-delà de la peau de l'autre. Sorte de corps-à-corps vocal qui se livrerait entre soi et l'autre.

- *Une voix à fleur de mots*, qui est celle qui doit épouser des mots pour entrer en communication avec l'autre, mais à une certaine époque, dans un certain contexte social et ethnique, et qui a du mal à se frayer un chemin dans le corps social.

- *Une voix à fleur de maux*, quand il n'y a plus qu'émergence de la souffrance vocale qui fait dévier les mots de leur destination signifiante. C'est cette voix qui vient s'échouer sur le divan de l'analyste, après un parcours médical mis en échec, et qui bute devant l'exhibition d'un corps souffrant.

Dans les trois cas, il ne s'agit pas du même corps.

Dans le premier cas, il s'agit d'un corps fait de squelette, de chair, d'os, le **corps organique** (comme l'exprime Denis Vasse⁹ qui parle d'un corps « pris entre organique et organisation »).

Dans le second cas, une voix qui se met à s'organiser dans le social, serait une voix inscrite dans un certain **corps social** qui lui aussi possède tout un système de circulation plus

⁵ La pulsion invocante c'est le nom donné à la voix psychique qu'évoquait Frédéric Vinot

⁶ LACAN, J., *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, 1957, Paris : Le Seuil, 1994.

⁷ GILLIE, C., *La voix au risque de la perte*, Paris : Anthropos, à paraître 2008. Réécriture de notre thèse soutenue en Anthropologie Psychanalytique (école doctorale de Recherches en Psychanalyse), sous la direction de Markos Zafiropoulos, Université Paris 7.

⁸ Cf. supra.

⁹ VASSE, D., *L'Ombilic et la voix*, Points hors ligne, Ramonville Saint-Agne : Érès, 1974

ou moins codé, ou de régulation de la jouissance vocale individuelle (comme l'ont démontré les travaux de Michel Poizat¹⁰ dans la lignée duquel nous inscrivons notre réflexion).

Dans le troisième cas, parle une voix qui s'inscrirait dans un **corps pulsionnel** (pour reprendre une terminologie développée par Paul-Laurent Assoun¹¹ dans *Corps et Symptômes*. Dans cet ouvrage, il interroge un symptôme qui vient s'enkyster dans le corps, et il s'adresse à lui pour savoir quel corps est en souffrance ; corps libidinal, corps pulsionnel, corps narcissique, corps masochique, corps relationnel ? etc. ... On pourrait ainsi décliner toutes les adjectivations du corps).

2. A fleur de peau

Tous les professionnels de la voix connaissent – quelque soit le champ conceptuel dans lequel ils inscrivent la voix - le terme de « **boucle audio-phonatoire** ». Cela fait écho au développement présenté par Eric Gorouben sur le « contrôle par les sensations » qui s'opère dans le corps, et avec le corps, lorsqu'il s'agit de domestiquer la voix selon l'attente qu'on en a. Il est effectivement important de rappeler cette régulation qui vient seconder celle opérée par l'oreille, car très souvent (trop souvent), on pense que la voix ne se régule qu'à l'oreille, en occultant cette mise au travail du corps pour juguler le débordement pulsionnel de la voix. Cette question de boucle phonatoire, pour ce qui concerne notre approche, nous l'élargirons ensuite¹² par ce qui peut paraître un jeu de mots, et qui a cependant toute sa portée, en parlant de « **boucle socio-phonatoire** ». Cela fait donc appel à un contrôle de la voix qui irait au-delà de la régulation que je peux en faire, mais qui convoque l'idée d'une « régulation sociale » élaborée en fonction des petits autres qui sont en face de moi. Supposant l'auditeur ou l'interlocuteur installé sur son « horizon d'attente » (pour reprendre l'expression de Jauss¹³), la voix s'alignerait sur l'exigence supposée de l'autre. Autrement dit, elle se ferait réponse à son attente ; ce qui n'est pas tout à fait du même ordre qu'une réponse à un désir ou à un appel. Dans ce cas, nous postulerons l'existence d'une voix prise dans une « **boucle altero-phonatoire**¹⁴ ». Parce que m'adressant à l'autre, un grand Autre peut être mythique, ou bien possédé par un autre, je vais être obligé(e) de tenter de « réguler la voix » selon des normes implicites ou explicites selon les cultures. Mais pourquoi réguler cette voix, qui du coup, ne pourra jamais se targuer d'être une « voix naturelle » ? Parce que la voix est porteuse d'une certaine jouissance, et qu'il est inhérent à la voix d'aller s'aventurer dans les chemins de l'excès, de l'exhibition ; jouissance telle, et dont l'idée même peut être tellement insupportable, qu'elle préférera parfois s'arrêter au bord des mots, plutôt que de s'exposer à une impudeur qui pourrait confiner à l'obscénité.

Instrument de musique enfoui dans des lieux du corps inaccessibles à l'œil nu, la voix jaillit des méandres du « corps biologique » pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur. Qu'elle se fasse parole, cri, sanglot ou chant, elle engage les couples « musiquants-musiqués¹⁵ », enseignants-enseignés, orateurs-auditeurs, dans un corps à corps ; le geste vocal est à la voix ce qu'est le geste amoureux à l'amour. Offrande

¹⁰ POIZAT, M., *La voix du diable, (La jouissance lyrique sacrée)*, Paris : Métailié, 1991 / *La voix sourde, (La société face à la surdité)*, Paris : Métailié, 1996 / *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra)*, Paris : Métailié, 1986 / *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986 / *Vox populi, vox Dei, (Voix et pouvoir)*, Paris : Métailié, 2001 / «Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance», in j. deniot (sous la dir. de), *Dire la voix*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 89-111.

¹¹ ASSOUN, P.-L., *Corps et Symptôme, Leçons de psychanalyse*, 2^e édition, Paris : Anthropos, Economica, 2004.

¹² Cf. 3. A fleur de mots.

¹³ H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, coll. Tel, Gallimard, trad. C. Maillard, Paris 1978

¹⁴ Cf. 4. La voix à fleur de maux.

¹⁵ ROUGET G., *La musique et la transe*, 2^e éd. 1990, coll. Idées, Paris : Paris : Gallimard, 1980

lyrique, la voix se donne dans un geste qui peut faire dire à l'autre : « ton geste me touche ; ta voix est si touchante!¹⁶ ».

Il faut souvent aller frapper à la porte du médical pour avoir accès, par le biais de la vidéo-laryngostroboscopie à cet « impossible à voir » de la voix en sa dimension anatomique. Mais par ailleurs, beaucoup de mythes¹⁷ ont été construits autour d'une voix qui tomberait de l'oreille et pourrait à nouveau féconder une parole (comme par exemple dans les mythes Dogon¹⁸). Une voix est déposée dans l'oreille, et s'installe dans l'eau qui stagnerait dans le corps. Alors, mise en ébullition par les soufflets de forge (les poumons), elle ressortirait en vapeur d'eau, et par cette vapeur d'eau retournerait féconder l'oreille de l'autre.

Dans les lieux de formation des enseignants (IUFM, Université) où nous avons instigué à une certaine époque de notre vie des ateliers corps-voix, il s'agissait de faire approcher la voix à des personnes qui avaient une sorte de « déficit vocal », et pour qui c'était extrêmement angoissant et affligeant – connaissant leur « handicap vocal » - de se retrouver avec des enfants vers lesquels ils devaient aller avec une voix parlée et une voix chantée qu'ils ne savaient absolument pas utiliser. Et nous nous rappelons l'expression de cette étudiante ; « pourquoi nous demande-t-on d'analyser les effets de cette voix, car moi, j'ai deux critères pour la voix. Ou j'ai des frissons, ou j'ai la chair de poule ». Certains professionnels d'ailleurs aiment à souligner ce moment où devant un événement vocal particulier, le mot est subverti ; seul « le corps écoute » et manifeste la prégnance de la voix sur lui. Dans le cas de notre étudiante, la peau – sorte de tympan élargi à tout le corps – se fait érectile.

Il y a donc toujours un moment où il y a un impossible à dire, avec la voix, de la voix.

UN ENTRE-DEUX PEAUX VOCAL

Pour prolonger notre réflexion sur « la voix-peau », on pourrait dire que la voix va se former dans un « entre-deux peaux ».

Si les « cordes vocales » en appellent à une poétique de la voix et du geste vocal, l'évocation anatomique du « sphincter vocal » qu'elles forment, nous ramène au plus « cru » de son émergence dans un spasme d'éjection d'un souffle charriant du son. On aurait donc là un sphincter ourlé de lèvres, et qui battrait la chamade autour du souffle, autour du son. Ce qui a fait dire à un des nos étudiants de sexe masculin découvrant une image de son « anatomie vocale » ; mais je ne savais pas que j'avais un sexe féminin « à l'autre bout ! », ... avant de s'évanouir¹⁹ ! D'où une rencontre bouleversante créée par ce regard plongeant dans l'intime du corps, avec « vue » sur le sphincter vocal.

Et puis, on pourrait appeler « second sphincter vocal », cet isthme formé par les lèvres, où la voix va être trop souvent expulsée, éjectée, « déjectée » avec parfois un effort de « projection²⁰ » exagéré. Comme s'il y avait là une ultime barrière à franchir, alors qu'il nous a bien été rappelé au cours de ces journées, que la voix s'empare du corps tout entier pour le faire vibrer. On pourrait alors envisager la voix comme des mots en gestation, des fœtus

¹⁶ GILLIE-GUILBERT, C., « Et la voix s'est faite chair ; Le Geste Vocal », in *Le Geste Musical*, Genève : Cahiers de Musiques traditionnelles n°14, Georg, 2002, p.3-38.

¹⁷ BERGER, C., BOCCARA, M., ZAFIROPOULOS M., (Eds), *Le mythe : récits, théories. Volume 1 : Aux sources de l'expression*, Paris : Anthropos-Economica, 2004.

¹⁸ CALAME-GRIAULE, G., *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris : Paris : Gallimard, 1965.

¹⁹ GILLIE, C., « La Voix Unisexe », in *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Document de recherche O.M.F. (Observatoire Musical Français), Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2004.

²⁰ Si ce terme de « voix projetée » est devenu courant dans les classes de chant et les séances de rééducation vocale, nous attirons l'attention sur la dangerosité de ce terme, et sur l'image qu'il véhicule, occultant la dimension de la vibration *in corpore*.

linguistiques qui s'écroulèrent à ce que Le Huche²¹ appelle « les robinets de la parole » et que nous avons préféré rebaptiser « les écluses du corps ».

Cette boucle audio-phonatoire permet de réguler cette « sa » voix (ou plutôt « ses » voix variant au gré des scènes sociales), mais il faut bien se rappeler que si le tympan recueille les sons qui sortent de la bouche, il va cependant vibrer aussi « par en-dessous » sous l'impulsion des sons qui restent emprisonnés dans le carrefour pharyngal. Entre aussi en ligne de compte, dans cette régulation, le retour-son, selon ce que l'architecture de la salle peut renvoyer ou non des composantes acoustiques de la voix.

Comment alors réussir à concevoir que l'oreille puisse « supporter d'entendre » soit un « continuum vocal » – pour faire référence à ce que développe Frédéric Vinot dans sa communication – soit un continuum vocal « tout le temps raturé », sans que le corps se fige, allant jusqu'à reculer devant l'impact en retour de sa propre voix.

A VOIX RIDÉES ; A PEAUX MORTES

Lors d'ateliers avec des enseignants venus en stage, et présentant des problèmes de souffrance vocale, nous avons mis en place tout un dispositif afin de pallier leur refus total d'investissement personnel pour « mettre leur voix en scène », et « leur voix sur la scène ». Entre autres, il leur avait été proposé des ateliers graphiques et des ateliers d'écriture dont ont été extraites pour cette communication quelques productions comme celle-ci :

Ma voix ridée a des couleurs d'automne
Tombent les mots privés de leur sève
Peaux mortes qui font taire le regard
Fuit le corps déserté par la parole

On peut entendre là une peur vocale privilégiée par certaines femmes qui craignent, au moment de la ménopause, un retour de quelque chose qui serait de l'ordre d'une « mue inversée de la voix ». Ou bien alors qui redoutent qu'une nouvelle mue ne se présente à elles ; c'est aussi valable pour certains hommes. Est-ce que le remaniement hormonal du corps va faire que la voix va changer de couleur ? Beaucoup de textes sont écrits sur la question auxquels on pourra se référer²² ; il y a en tous les cas une peur d'un franchissement vocal nouveau à partir d'un corps qui serait affecté par un nouvel âge. Ces « voix ridées ; peaux mortes » expriment ce ressenti de quelque chose qui tomberait et qui ferait que même le corps fuit devant le fait de devoir épouser les mots.

Nous proposons le terme de « **desquamation vocale** » à la suite de notre rencontre avec une patiente présentant deux symptômes concomitants. Non pas une aphonie, mais ce qu'on pourrait appeler un « mutisme électif » ou un « mutisme sélectif », avec toute la réserve qui s'impose quant à un étiquetage qui enferme le symptôme dans un signifiant qui lui donnerait peu d'issue ... et beaucoup d'insu ! Nous donnerons ici quelques extraits des notes concernant son cas (abandonnant dans ce récit le « nous » du chercheur pour reprendre le « je » de l'analyste) :

Cette patiente a 19 ans, et vient me voir envoyée par une amie phoniatre. Elle affiche une « perte de voix » depuis un peu plus d'un an ; en même temps elle se plaint d'un psoriasis. Nous communiquons par écrit, et pour décrire son symptôme qui la perturbe

²¹ LE HUCHE, F., ALLALI, A., *Anatomie et physiologie des organes de la voix, tome 1, Pathologies vocales tome 2 et Thérapeutique des troubles vocaux tome 3*, Paris : Masson, 1984- 1991.

²² ABITBOL, J., *L'odyssée de la voix*, Paris : Laffont, 2004

depuis qu'elle a 4 ans, et qui affecte sa peau : elle le nomme « psy aurasis ».

Le premier rendez-vous voit surgir plusieurs fois sous sa plume le signifiant « contact ». Elle écrit que depuis qu'elle est petite, personne ne veut se mettre à côté d'elle, ne peut s'asseoir contre elle, de peur « d'attraper » sa maladie de peau. Elle est par ailleurs gênée, car elle laisse derrière elle des peaux mortes, « des bouts de peau qui tombent de son corps ». Et elle s'étonne donc du cadre que je lui propose, assise côte à côte sur un banc fasse à une table, après que j'ai vu ses yeux s'affoler lors du face-à-face où elle me signifiait que « rien sortait » alors qu'elle voulait (?) parler, ou plutôt qu'elle voulait prouver qu'elle ne pouvait pas parler. Je pense en l'écoutant qu'elle laisse là comme des « déchets de sa desquamation vocale » et des « traces de son passage » : pas seulement des traces écrites, mais une écriture de son corps en guise de signature vocale. Elle ne peut dire à haute voix comment elle s'appelle ; elle « ça pèle »...

Et le lendemain, alors que je ne l'avais pas entendue parler et que je n'avais donc aucune trace dans ma mémoire de sa voix, je me suis retrouvée « envahie » de ce que je pourrais appeler « ses bouts de peau sonore » ; ce qu'elle m'avait écrit me revenait en mémoire avec une voix forte et peu nuancée (il s'avèrera que ce fut sa plainte quant à sa voix « d'avant » la perte de sa voix). Tout un chacun a fait l'expérience de lire un livre de quelqu'un qu'il connaît et de se surprendre à « entendre » le texte avec la voix connue de l'auteur. Or je ne connaissais pas le son de sa voix ; et en relisant les phrases laissées la veille, j'entendais « sa » voix. Une voix était là. C'est extrêmement troublant ; j'avais « attrapé » une sorte de desquamation vocale. On pourrait dire qu'alors, j'étais « possédée » par la voix d'une autre : d'elle.

Le travail de l'analyse allait donc consister à regarder cette pelure vocale au microscope d'une certaine écoute ; en pensant qu'avec un microscope optique, plus on règle le grossissement sur un trognon de pelure d'oignon réduit à rien, plus il va apparaître sous la forme d'éclats de cristal... A quand une voix « dans tous ses éclats », portée « à bout de bras » dans un geste désenclavé ?

A FLEUR DE GESTE VOCAL

La voix du corps organique est portée par un geste que depuis un certain temps on désigne par l'expression « geste vocal²³ ».

Mais quelle est la grammaire de ce geste vocal ? Car il existe un « geste de », un geste qui vient « de » soi, et il y a un « geste vers », un geste qui va « vers » l'autre, ou bien qui ne réussit pas à aller vers l'autre, qui ne trouve pas la porte de sortie de son corps propre, ou qui ne trouve pas la porte d'entrée de l'autre. Et il y a un « geste pour ». Dans d'autres cultures qu'en Occident, là où nous parlons de tisser des liens, on trouve l'expression « tisser une voix » ; chez des peuples qui ont une culture agraire, on trouve très présente l'idée de tissage. Là où nous parlons de trame polyphonique, en analysant les musiques de ces cultures autres, il convient mieux de parler de « tissage de voix ».

Plus proche de nous, chez les Sardes étudiés par Bernard Lortat-Jacob²⁴, quand quatre hommes se retrouvent ensemble pour un moment de polyphonie, il s'agit pour eux de venir « tirer une voix » avec les autres, autrement dit, tirer une voix d'un écheveau de voix mêlées selon des modalités très particulières. Car les sardes savent bien que de la rencontre de leur quatre voix d'hommes – en faisant un travail sur leurs registres vocaux et sur la déformation volontaire des phonèmes et des timbres – ils vont installer un certain décalage acoustique, pour – de cette fusion vocale – faire émerger une cinquième voix que l'on pourrait dire virtuelle, la *quintina*, à savoir une voix de femme (cf. *les chants de la Passion*). Il est

²³ GILLIE-GUILBERT, C., « Et la voix s'est faite chair ; Le Geste Vocal », in *Le Geste Musical*, Genève. Op. cit.

²⁴ LORTAT-JACOB, B., *Chants de Passion, Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris : Editions du Cerf, 1998.

troublant de constater tout le dispositif corporel et tout le dispositif social qui sont mis en acte pour que, de cette rencontre-fusion d'un chœur de quatre hommes, se détache cette *quintina*. Il ne s'agit pas seulement des harmoniques qui filtreraient d'une voix, ou qui fuseraient du contact de plusieurs voix : mais on entend bien une voix de femme qui articule des paroles, comme *miserere*.

C'est aussi cela une rature sur la voix ; l'élément qui arrive à l'improviste, et qui échappe à la logique du Savoir.

Pour illustrer ce geste vocal qui vient du corps et qui ne serait pas seulement là pour habiller les mots, on peut penser à tout le travail qui s'est fait au théâtre avec Grotowski ou Lecoq, et où il ne s'agit pas de s'emparer des mots, puis de les mettre en bouche, et enfin de les mettre en voix pour ensuite les exporter sur la scène du théâtre. Non, il s'agit de partir d'un geste du corps, de toutes les fibres du corps, d'un corps qui au bout d'un moment dira toute l'intentionnalité du geste. Puis, quand le geste et le corps sont en adéquation, alors le comédien peut s'autoriser à sortir une voix, et au bout du compte, il va ensuite dialoguer avec d'autres. Dans le même esprit Lecoq proposait aux comédiens un exercice qui consistait à donner pour consigne, à plusieurs groupes de quatre personnes, de gestualiser et vocaliser : « je prends », « je donne ». On notera qu'il suffit de changer l'intentionnalité du geste (possessif, agressif, volontaire, hautain, tout en réserve, etc.) pour que la voix sorte en symbiose avec ce geste vocal.

Nous voyons donc qu'ici, à *fleur de peau*, la voix s'expose à la lisière du corps, cherchant à en subvertir la frontière (supposée ou fantasmée) entre soi et l'autre, quand il s'agit de donner corps aux mots.

3. A fleur de mots

A *fleur de mots*, la voix circule dans le corps social. Cela fait que lorsqu'on s'adresse à l'autre, qu'on appelle l'autre, même dans l'interjection, il y a un fœtus de mot, ou un mot, qui est bel et bien adressé à quelqu'un.

La voix en souffrance peut nous faire penser à « la lettre en souffrance » qui resterait là, « en souffrance » sur un bureau de poste et n'atteindrait jamais son destinataire. Et ce serait sans doute une « autre » façon de repenser ce que serait une voix en souffrance ; pas simplement une voix qu'on irait « décortiquer » selon les critères de la médecine et de la science. Mais une question posée à cette problématique manifeste du « en attente », qui risque de se convertir en symptôme vocal.

A FLEUR DES MYTHES

La Bible nous dévoile une première apparition de la conjonction entre la voix, la peau, la nudité et l'Autre ; c'est le moment historique, mythique, où pour la première fois Adam parle et c'est aussi la première fois qu'apparaît l'occurrence du mot « voix ».

7 Les **yeux** de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils **connurent** qu'ils étaient **nus**, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures.

8 Alors ils entendirent la voix de l'Eternel Dieu, qui parcourait le jardin vers le soir, et l'homme et sa femme se cachèrent loin de la face de l'Eternel Dieu, au milieu des arbres du jardin.

9 Mais l'Eternel Dieu appela l'homme, et lui dit, Où es-tu ?

10 Il répondit, J'ai entendu ta **voix** dans le jardin, et j'ai eu peur, parce que je suis **nu**, et je me suis caché.

Marie Balmary dans *Le Sacrifice interdit* remarque que c'est alors « La première fois que l'homme dit « Je »²⁵. La « voix de la honte » nomme le sexe sous ses deux versants ; exhibé et caché, et va donc le mettre - pour ainsi dire - entre Dieu et lui. C'est la voix du manquement à la loi divine ; avec tout l'exil qui s'ensuit et que nous connaissons bien, exil qui seul permet la quête mue par le désir.

A *fleur de mots*, donc au tout début de l'histoire de l'humanité, un homme couvre, voile sa voix nue, à *fleur de peau*, dans son adresse à une autre voix, celle de Dieu qui l'interpelle; autrement dit, ce serait la condition d'émergence de ce premier « je » qui apparaît, d'un homme qui parle en son nom propre.

Plus loin, dans le Nouveau Testament, la Résurrection du Christ est marquée d'un événement semblable, ou le vocal le dispute au scopique.

Après cela, Jésus se montra encore aux disciples, sur les bords de la mer de Tibériade. Et voici de quelle manière il se montra. Simon Pierre, Thomas, appelé Didyme, Nathanaël, de Cana en Galilée, les fils de Zébédée, et deux autres disciples de Jésus, étaient ensemble. Simon Pierre leur dit : *Je vais pêcher*. Ils lui dirent : *Nous allons aussi avec toi*. Ils sortirent et montèrent dans une barque, et cette nuit-là ils ne prirent **rien**. Le matin étant venu, Jésus se trouva sur le rivage ; mais les disciples ne savaient pas que c'était Jésus.⁵ Jésus leur dit : *Enfants, n'avez-vous rien à manger ?* Ils lui répondirent : *Non*. Il leur dit : *Jetez le filet du côté droit de la barque, et vous trouverez*. Ils le jetèrent donc, et ils ne pouvaient plus le retirer, à cause de la grande quantité de poissons.⁷ Alors le disciple que Jésus aimait dit à Pierre : *C'est le Seigneur !* Et Simon Pierre, dès qu'il eut **entendu** que c'était le Seigneur, mit son **vêtement** et sa ceinture, car il était **nu**, et se jeta dans la mer²⁶.

Parmi les autres conjonctures mythiques entre la voix l'écoute et la peau, on citera Oedipe dont l'histoire commence par l'écoute d'un oracle aveugle, et se termine par cette peste qui comme on le sait – au moment où Œdipe à son tour est aveugle - est un fléau qui va s'abattre sur la ville de Thèbes.

A FLEUR DE VOIX D'ENFANTS

Pour illustrer l'efficiencia de cette **boucle « socio-phonatoire »**, nous nous arrêterons sur les voix d'enfants, par ailleurs évoquées au cours de ces Journées de Musicothérapie sur la voix. Et pour montrer comment la voix de l'enfant vient déjà de la voix de la mère (la voix du corps de la mère), et vient s'inscrire dans le bébé, nous avons fait entendre quatre voix de bébés que l'on pourrait dire « marqués linguistiquement », mais que nous préférons dire « marqués par le corps social », marqués par la langue, au moment de ce que nous appelons « la première mue vocale » (qu'Alain Delbe²⁷ étudie sous le terme de « **stade vocal** » dans son ouvrage). Il s'agit de cet instant précis (à partir de 8/9 mois) où l'enfant va lâcher sa pure jouissance vocale qui consiste en babillage et faire des bulles avec sa voix, pour entrer dans un système de langage, où il doit dire quelque chose qui le fait rejoindre le monde de la parole de l'autre. Petit à petit, il va perdre un énorme pourcentage phonétique, phonématique, mais

²⁵ M., BALMARY, *Le sacrifice interdit, (Freud et la Bible)*, Paris : Grasset, 1986, p.266.

²⁶ Jean 20,1-31.

²⁷ DELBE, A., *Le stade vocal*, Paris : L' Harmattan, 1995

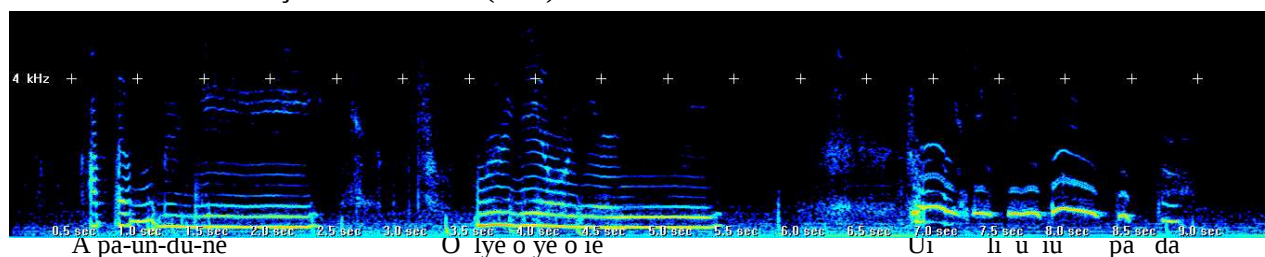
en plus, mais il va perdre de cette jouissance vocale pour s'appliquer à répondre avec quelque chose qui a du sens.

A défaut de pouvoir réentendre ici ces enregistrements, nous donnerons leurs spectres sonores visibles grâce aux analyses que nous avons réalisées nous-mêmes – pour notre thèse - par l'intermédiaire du sonagramme.

La plupart des travaux des linguistes contemporains²⁸ se sont axés sur le babil des bébés, pour en conclure que, jusque vers 8 mois, l'enfant est capable de gazouiller toute une palette de phonèmes qui n'appartiennent pas forcément à sa langue maternelle, et qui le feraient peu se distinguer d'un autre bébé à l'autre bout du monde.

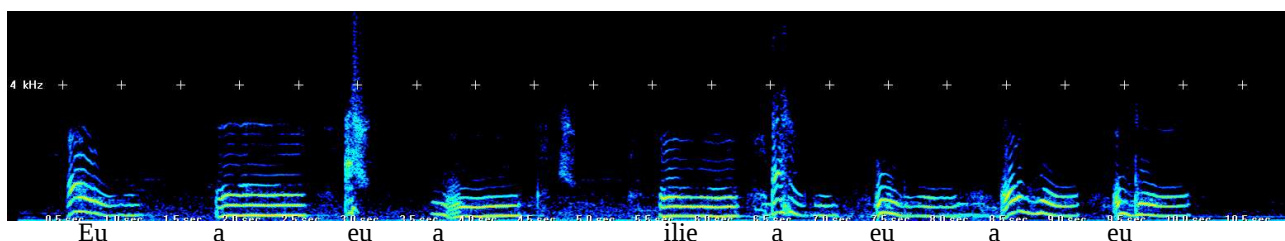
Nous avons voulu vérifier cela en analysant d'un point de vue acoustique des enregistrements de gazouillis de bébés de 8 à 9 mois ; ils donnent déjà à entendre des babillages avec des sonorités, des phonèmes, des inflexions, des décrochés de registre, des tessitures, des résonances, déjà identiques à ceux de la langue « parlée à la maison ». Nous avons pu remarquer qu'à cette époque de leur développement, la mélodie de la langue se fait jour et différencie l'origine langagière des enfants²⁹ : sons nasalisés pour le bébé français, sons gutturaux pour les bébés arabes, standardisation de trois tons sur six chez le bébé vietnamien, sauts d'intervalle très marqués chez le bébé anglais,... pour ne citer que ceux-là. Les sonagrammes ci-dessous³⁰ que nous avons pu établir - véritables partitions acoustiques - en donnent une illustration saisissante.

① Bébé français de 10 mois (fille)



N.B. : On remarque déjà la prédominance des “é” nasalisés et traînants en fin de rhème, une forme de legato et un saut de registre avant la troisième phrase

② Bébé arabe de 10 mois (garçon)



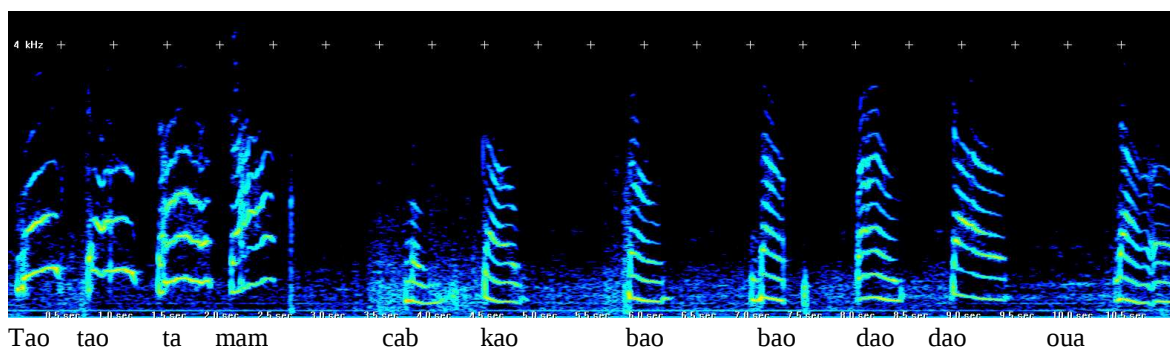
N.B. : On remarque l'attaque avec coups de glotte du 2° « eu » et 3° « a »

²⁸ B., BOISSON BARDIES, *Comment la parole vient aux enfants*, Paris : Odile Jacob, 1996.

²⁹ Cf. Documentaire vidéo : “ Le bébé est une personne ” à partir d'émissions télévisées, et dont nous avons extrait les voix de ces quatre bébés analysés sommairement ici.

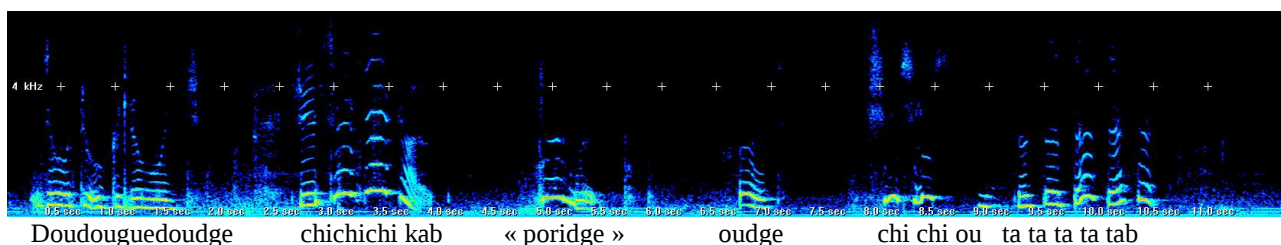
³⁰ Réalisés par nos soins à l'aide de Gram 6.

③ Bébé cantonnais de 10 mois (garçon)



N.B. : On remarque les voyelles émaillées de diphtongues, nasalisées, et une forme de scansion faiblement mélodique se limitant à deux notes.

④ Bébé anglais de 10 mois (fille)



N.B. : On remarque un décrochage mélodique important, faisant déjà appel à deux registres, et la spécificité des "i" virant au "é"

Ce babillage des bébés est déjà porteur des caractéristiques de la langue, et des caractéristiques vocales attachées à la prononciation de la langue.

Selon Alain Delbe, le stade vocal marquerait une castration du stade oral, le lien vocal remplaçant le lien de la bouche au sein. L'enfant ingérerait la voix de sa mère comme il a ingéré la nourriture dont elle était la source, la pourvoyeuse. Par contre, le stade vocal se terminerait avec l'accès au langage, le langage et la parole faisant office de castration³¹ de la voix. Selon nous, l'impulsion vocale va alors être canalisée selon des normes, des habits de la famille, puis de l'école, enfin de la société. Elle va se soumettre au langage et à ses règles linguistiques grammaticales et syntaxiques et gagner en qualité d'agencement ce qu'elle risque de perdre au prix de ce contrôle. De fait de nature - voix « crue » - elle devient fait de culture - premières amorces de la voix « cuite » - fait de civilisation. Elle devient « utilitaire » et c'est seulement à certains moments, le moment des comptines, le moment du chant, qu'elle peut sortir de son étiaje, et retrouver sa fonction première qui est de faire lien avec l'autre, et de détourner le sens des mots en allongeant les voyelles.

Ce « stade vocal³² » nous apparaît donc comme un stade de « béatitude vocale » où il nous aurait été donné de « jouir de la voix », avant de devoir subir la castration vocale opérée par le langage ; une voix annonçant en quelque sorte avec jubilation la venue d'un verbe, pour sitôt « perdre ses moyens » dès son avènement dans l'ordre du discours. C'est une **première mue symbolique** - mutation de la voix en langage - qui nous fait perdre des sensations pour

³¹ Un philosophe de formation non analytique - a plutôt tendance à refuser cet aspect de la castration, et à y voir plutôt un indice de la « sublimation ».

³² Nous avons engagé d'autres travaux pour faire une autre lecture de ce moment, en regard avec le « stade du miroir ».

nous faire gagner du sens, du sens commun. Une dichotomie s'installe alors entre les sensations vocales - qui sont bien des sensations du corps à *fleur de peau*, qui sont bien des plaisirs qui renouent avec les plaisirs de l'enfance - et la parole à *fleur de mots*, plaisir intellectuel, dichotomie qui marque l'opposition entre signifié et signifiant, entre le monde du sonore, de l'émotionnel et du pulsionnel et celui du signe.

Comme nous l'énoncions plus haut, nous avons choisi de décliner le terme de « boucle socio-phonatoire », en « **boucle ethno-phonatoire** », « **boucle anthropo-phonatoire** ». Il suffit d'écouter un enfant Touva de six ans s'appropriant les techniques de chant diphonique, et « attaquant » le fondamental à 50 Hz (qui est de l'ordre de la tessiture de la voix d'homme) pour prendre la mesure de cette sorte de défi lancé au corps. Il serait donc possible pour un enfant possédant des cordes vocales de 7 à 8 mm, d'émettre un son de 50 Hz, de le tenir avec un souffle impensable à cet âge, et avec une technique qui exige une maîtrise extrêmement complexe de tout l'organe phonatoire ! Ce qui montre bien que, par désir d'identification au père (pour le dire rapidement), il peut réussir à « absorber » cette voix qui lui est transmise dans un corps à corps avec le père auquel il est arrimé, aussitôt qu'il peut tenir assis, lors de leurs grandes chevauchées à travers les plaines de Sibérie.

S'il s'agit donc bien d'une sorte « d'incorporation » de « la voix de l'autre », il s'agit également de parvenir à la restituer avec un corps qui, en toute logique anatomique, présente un handicap de départ pour produire une telle prouesse vocale.

Et il devient alors particulièrement vertigineux de sortir des sentiers battus des savoirs sur la voix, pour convenir que là, se présente un corps logiquement handicapé, qui ne peut « sortir » cette voix. Pourtant, cette « voix de l'autre », il la produit tout de même.

A FLEURS FANEES

Les mots qui ne peuvent pas se donner aux autres en appellent à l'idée d'un masque hideux qui ferait obstacle entre moi et l'autre. Comme en témoigne ce texte issu d'un atelier d'écriture, et écrit par une femme :

Ma voix hait le chant qui lui donne un rictus difforme
Ma voix hait les mots qui lui donnent le masque de la bienséance
Ma voix hait cet espace qui lui donne le vertige de l'autre sans cesse fuyant
Ma voix hait ce lieu hanté par les oreilles avides de ceux qui ont faim de moi
Ma voix hait l'amour qui voudrait l'alanguir et émousser son aridité
Ma voix est l'amour qui ne peut se dire car il m'a déserté

Au moment où la voix lui manque, elle manque le rendez-vous avec l'autre ; ne sachant plus si en fait, ce ne serait pas l'autre qui serait enclin à fuir l'écoute. Mais dans tous les cas, jamais la voix ne pourra le rattraper, laissant le sujet dans un état d'épuisement mélancolique que l'on peut lire aussi ici, sous la plume d'un enseignant :

Il a gravé son nom aphonie
sur mes cahiers fatigués
Il a écrit son nom aphonie
au revers de mes livres usés
Il a chanté son nom aphonie
derrière des mots morcelés
Il a griffé son nom aphonie dans ma gorge atrophiée
Il a peint les couleurs du déni au bord de ma voix craquelée

A fleur de mots, la voix est souvent prise de vertige dans ce tourbillon de la « boucle socio-phonatoire » qui met à rude épreuve le corps ; celui-ci cherche en lui les ressources d'un geste vocal qui pourrait bâtir une voix selon les normes architecturales de l'écoute, l'attente que l'autre est supposé avoir d'elle.

A FLEUR DE KULTUR

Boucles « ethno-phonatoire » et « anthro-phonatoire » viennent compliquer l'écheveau de ces représentations pour certains (ou exigences pour d'autres) culturelles.

La *Kultur* (au sens intraduisible de *Das Unbehagen in der Kultur*, tantôt traduit par *Malaise dans la* « culture », tantôt par *Malaise dans la* « civilisation ») se fait le témoin de cette hantise que la voix puisse manquer dans des figures décrites ici.

Cette *Kultur*³³ donne par exemple à entendre d'autres voix, ou deux voix (comme dans le chant diphonique), provoquant par ce détour même l'impression d'une présence décuplée de cette voix pourtant absente. Si l'oreille ne peut pas ne pas percevoir une émission vocale, pourtant, ce qui est donné à entendre, c'est une autre voix, comme si structurellement il était du destin de la voix d'être possédée par un autre symbolique, par un autre impératif, par un autre mythique. Le Symbolique venant rejoindre le Réel, comme dans le chant gitan, qui semble emblématique d'une mise à mort de la voix dans sa dimension symbolique comme dans la dimension de sa réalité sonore. C'est une solution par la *Kultur* qui est donnée à cette voix qui peut élargir au registre de la perte. On trouve d'ailleurs des productions culturelles étonnantes, et qui jouent avec le hors-voix et le sans-voix comme le *silbo*, ni voix ni parole, des siffleurs de la Goméra, ou la *quintina* des sardes évoquée plus haut.

L'opéra ose exposer sur scène, une diva qui s'impose par sa seule présence, sans chanter. Dans *Turandot*, comme dans *Russalka*, c'est autour de leur présence muette ou aphone que s'organise une avancée de la scène et de l'action.

Cette menace du « sans-voix » et l'angoisse de ce continuum vocal développé par Frédéric Vinot, hantent aussi le Motet. La mise en œuvre des procédés mnémotechniques - où on remet des « petits mots » sur les longues vocalises - s'explique certes, selon la Musicologie, par ce désir d'en faciliter la remémoration (comme celles des Alléluias évoqués au cours de ces journées). Mais la psychanalyse peut tout de même faire l'hypothèse qu'il y a là, dans cet éclatement du sens morcelé par le hors-sens de certains textes, un « pousse-aux-mots », là où il y a du « trop de voix ». Et pour aller encore plus loin, nous nous demandons si paradoxalement, à travers le tissage contrapunctique, cette prolifération mélodique du chant vocalisé ne serait pas là pour cacher un manque structurel de la voix... Autrement dit, si la musique ne serait pas ... le lieu du manque de la voix ... emblématique du « point aveugle » freudien ou de cet « élément vide » lacanien, ou bien encore du « point sourd » conceptualisé par Jean-Michel Vives.

S'il est une figure qui vient encore illustrer cette prolifération mélodique au sein d'une même voix, c'est bien le chant diphonique aussi appelé « chant des harmoniques », faisant du chanteur un Janus bivocal, diplophonique, émettant une voix « monstrueuse » et « bestiale » d'où émerge le « hors-sexe » des harmoniques flottant « hors-corps », « hors-peau ». La voix prend là tous les risques de se perdre faisant entendre cette voix double, la voix de la bête et de l'épure de la « belle » voix. Il s'agirait, selon notre hypothèse qui peut faire débat, d'une présentification de la voix perdue d'un chef de la horde, symbolisée dans les légendes mongoles par le Loup Bleu. Ce loup Janus aux deux visages sonores - celui de tous les dangers mais aussi celui de tous les secours - ne pourrait alors se faire entendre que

³³ Nous reprenons donc à notre compte le terme en allemand, souscrivant ainsi au choix opéré par Paul-Laurent Assoun de le maintenir dans sa langue d'origine.

dans la rupture de deux voix extrêmes qui creusent une faille dans la « voix unique », l'empêchant de sonner sous un trait vocal unaire qui rassemblerait ses frères. La voix « humaine » serait absente de ce « no man's land » sonore qui sépare le bourdon de ses harmoniques. C'est une voix détachée d'un corps, « venant de l'Autre ». C'est une voix perdue dans l'Autre, et dont les frères sont absents.

Cette voix perdue n'est pas forcément la voix exilée d'un corps mais « une voix qui a perdu son corps », une voix « éperdue », une voix « à corps perdu », comme l'indique le sous-titre de notre thèse. La littérature comme le cinéma, comme la peinture se font aussi l'écho de cette voix en crise, montrant avec Cicéron par exemple une solution par la rhétorique, pour donner droit de cité à la voix sinon perdue. C'est ce que vient parfaitement illustrer le tableau *Le Cri* de Munch ; par cette béance laissée par cette bouche ouverte sur le « rien », l'Autre que nous sommes tente de combler le manque de cette voix sortie par les contours des lèvres.

La voix perdue, c'est un geste resté enclavé dans les lieux du corps et qui pourtant est un appel muet à l'autre ; c'est une sorte de silence comme béance dans la demande du sujet à l'Autre. Quel est ce cri qui résonne en nous et qui n'articule pas ? Alors la voix perdue, serait-elle la voix « en l'autre », *voix du désir de l'Autre*³⁴ ?

A FLEUR DE DISCOURS SOCIOLOGIQUE

Après ce parcours rapide de quelques unes des solutions données par la Kultur pour pallier l'angoisse inhérente au manque structurel de la voix, nous nous tournerons un instant vers la sociologie. Avec elle, nous pouvons appréhender la voix sous son versant sonore excessif comme sous son versant aphonique, en tant qu'empreinte sociale chez l'acteur social, et facteur de régulation dans les échanges sociaux, entrant en interaction avec l'horizon d'attente de l'interlocuteur ou de l'auditoire. Il s'agit bien ici de se demander ce que la voix donne à entendre de l'appartenance d'un sujet à une société ritualisée, et ce que la transmission orale dévoile d'enjeux interrelationnels avec un auditoire soumis à des habitudes culturelles, habitus vocaux, hexis corporelles, et des habitus d'écoute et de décodage de la musicalité du message. Autrement dit, il s'agit de prendre la mesure de ce que cette « voix en moins » donne à « entendre en plus ».

Avec cette approche sociologique, on peut pointer certaines des dimensions qui affectent le lien social, lorsque celui-ci s'établit « à travers » la voix dysphonique ou aphonique. De ce discours sociologique, nous avons extrait une quinzaine de questions à double sens prises entre deux discours, dont nous ne citerons que les suivantes pour exemples :

⇒ *Perdre la voix, est-ce refuser de l'exhiber, faire acte de pudeur vocale, se faire « voix off » de la scène sociale ?*

⇒ *Perdre la voix, serait-ce la « dévoyer » volontairement, plutôt que de subir une discrimination vocale qui lui serait liée ?*

⇒ *Perdre la voix, est-ce l'avoir laissée se fragmenter entre les différentes scènes sociales où elle ne porterait jamais le même costume de scène sonore ?*

Une hypothèse s'est imposée au détour de cette approche sociologique ; celle d'un certain masochisme qui pourrait s'exprimer à travers un *sacrifice de l'identité vocale organique à l'identité vocale sociale*.

³⁴ Cf. chapitre suivant 4.

En conclusion de cette partie, nous pourrions dire que plusieurs fois, nous avons jusqu'ici émis l'hypothèse d'une ambivalence entre ce que serait une dysphonie vocale – « strictement » liée au corps - et une dysphonie sociale – engendrant un « forçage du corps » pour le mouler aux normes sociales et répondre aux attentes de l'autre. Autrement dit, envisager qu'une dysphonie vocale puisse être en fait une dysphonie sociale, explique en partie ce que nous avons appelé : « dysphorie sociale ». Elle se répercute sous forme d'un « malaise » personnel, ricochant sur la dimension sociale et le plan professionnel ; le sujet se plaint d'un inconfort physique et psychique.

Inversement, pour éviter cette « dysphonie sociale », professionnels comme non-professionnels de la voix vont contraindre le geste vocal à s'adapter, voire se « sur-adapter » à cette sorte de « mise-en-scène-vocale » qu'impose le social. La « mécanique vocale » va être mise à rude épreuve sur cette scène sociale qui ne serait pas le destinataire de la voix ; elle serait l'intermédiaire entre la source de la voix - la source glottique - et l'espace de l'Autre.

Quand cette parlure vacante – pour reprendre l'expression de Claude Javeau³⁵ - se fige sous le silence putatif de l'aphonie, affaiblissant l'échange agonistique, et la force illocutoire et perlocutoire de la langue, la voix « se casse », « rompant » apparemment le lien de parole.

Pour expatrier la souffrance vocale du lieu du corps et la replacer au cœur du lien social, il fallait donc passer par la Kultur, le social et le sociologique, avant d'*aborder le sujet dysphonique comme sujet dysphorique, emblème de ce malaise dans la Kultur sous son versant sonore*. Nous avons donc tenté de rendre compte d'un malaise dans le corps social, touchant à la dimension de la vocalité prise dans le lien social, et en posant le symptôme dysphonique comme instance focalisatrice de ce malaise.

L'anthropologie psychanalytique étant celle qui apprend à interroger le lien social en son revers inconscient, c'est donc sous cet angle de vue que nous allons, pour terminer, circonscrire cette approche afin aussi de porter cet objet voix, en sa version silencieuse, au champ d'exploration de l'inconscient.

4. A fleur de maux

Nous venons de démontrer qu'entre celui qui « prend » la parole, « donne » de la voix, et celui qui « prête » une oreille discrète ou « s'abîme » dans la captation de l'écoute, s'instaure un lien tissé par la voix et cependant enjeu de régulations sociales.

En retour, quand la voix quitte son étiage, à quels excès se livre-t-elle sur la scène lyrique, sur la scène pédagogique, sur la scène médiatique, sur la scène politique (etc.), et quel en sera le prix à payer ?

A fleur de maux, quel est cet « autre corps » connu de la psychanalyse - qui échappe aux autres discours (médical, scientifique, sociologique, culturel) – mais qui concerne la voix quand elle ne peut même plus se rendre au rendez-vous de l'autre, ni « avoir son mot » à dire ?

Markos Zafiropoulos qui a créé le laboratoire de Psychanalyse et Pratiques Sociales³⁶ au sein duquel nous travaillons, évoquait sa surprise en tant que jeune psychanalyste, le jour où un psychotique l'aborde et lui dit ; « rendez-moi mon corps ! ». Comment répondre à une

³⁵ JAVEAU, C., *Prendre le futile au sérieux*, Lonrai : Cerf, Humanités, 1998.

³⁶ Laboratoire Psychanalyse et pratiques sociales, FRE 2788, CNRS / Université Paris 7 Denis Diderot/ Université de Picardie Jules Verne (Amiens), Directeur : Markos Zafiropoulos.

telle injonction ? Si cela peut nous faire sourire ou sursauter, il faut tout de même bien considérer que c'est la demande de l'aphonique au phoniatre ; « rendez-moi ma voix » ! Le sujet qui formule cette demande n'a pourtant pas l'impression de ce morcellement dont sa question témoigne. « Ma voix a disparu ! Je l'ai perdue » - « Où l'avez-vous perdue ? Où l'avez-vous posée la dernière fois ? » peut-on se risquer à interroger en retour (c'est comme pour les clefs !). Dans la plupart des cas, la réponse tombe, précise ; « c'est tel jour, dans telles circonstances, à telle heure, il y avait du bruit, j'ai forcé comme si la voix était perdue du côté de l'autre. J'ai forcé ma voix car j'avais quelque chose d'important à dire, il fallait que l'autre m'entende. Ils n'ont fait que tendre l'oreille alors que moi je donnais avec ma voix tout ce que je pouvais. N'empêche que c'est resté dans leur camp. Quelque chose ne m'a pas été retourné, restitué, reconnu, de ce que j'avais mis de moi dans cette offre vocale, où je me suis donné(e) corps et âme ».

Il y a quelque chose de cet ordre du côté de l'aphonie ; alors que du côté du mutisme, il y a quelque chose toujours et encore là d'une voix qui reste enclavée dans le corps, et ne réussit pas à franchir la distance qui la sépare de l'autre.

Dans cette dernière partie, nous envisagerons donc l'*a* phonie – non plus comme aphonie (que nous avons proposé de rebaptiser « voix apophonique »- mais comme voix mise à l'épreuve du grand Autre.

Par glissement sémantique « d'aphonie » en *a* phonie, il s'agit là de faire entendre la dimension de désir de la pulsion invocante qui se rebellerait face à la régulation sociale ; la perte de la voix (voix considéré comme « objet perdu » pour la psychanalyse lacanienne) en serait l'expression.

Si la voix est dotée de plusieurs mécanismes et registres qui peuvent la faire basculer d'une tension à l'autre, d'une identité à l'autre, d'une sexuation à l'autre, et si à ce jeu de bascule, elle risque d'être prise de vertige et de chuter, on peut alors se poser la question en ces termes : quels sont les autres « mécanismes psychiques » tout aussi complexes - si ce n'est plus - qui pourraient l'entraver dans son assomption vers l'autre ? De quelle torsion le larynx est-il pris qui empêche le sujet de réunir en une même étreinte la voix et la parole ?

Autrement dit, la voix, qui vient faire problème dans le corps, en appelle à interroger un « autre corps », le corps pulsionnel « en prise directe avec » le Symbolique. Car la voix en son revers psychanalytique en appelle à la pulsion et à la perte.

Cette perte revêt plusieurs aspects : perte dans son rapport avec le manque, perte prise dans le jeu présence/absence qui prend des allures de « quitte ou double ». Sans perdre de vue l'émergence d'un point d'articulation entre les deux voix qui s'absentent du discours : entre la « vraie voix » - c'est-à-dire la présence pulsionnelle de la voix « toujours déjà là » comme objet irrémédiablement perdu - et son inscription sonore par défaut chez l'aphonique. Envisager ce point d'articulation, implique de prendre la mesure du rapport à la construction subjective que cela représente. Le discours, qui achoppe sur l'aphonie, fait figure d'énoncé trahi en quelque sorte par ce silence.

Cette dernière partie interroge donc la voix « à ôte voix », ou la voix comme « objet perdu », en considérant la voix et l'aphonie dans leur filiation avec l'objet *a* lacanien et son ombre portée sur la clinique. Les psychopathologies vocales provoquent une mise à l'index de la voix et un *black out* vocal face à l'autre au moment d'entrer dans la parole qui fait lien social.

Qu'est-ce que nous avons tenté d'apporter par notre thèse, en plus de ce qui avait déjà pu être dit sur la voix, après ce premier cas d'aphonie, décrit par **Freud**, et qui est le premier cas d'ailleurs – il faut le souligner – de l'histoire de la psychanalyse, à savoir celui de Dora ? Aphonique, souffrant de toux, perdant la voix lorsque Monsieur K. s'éloignait d'elle - ce que Paul-Laurent Assoun exprime joliment en disant que « il y aurait donc, au creux de la glotte momentanément mutique de Dora, une véritable lettre d'amour cryptée [...] dont le corps produit les hiéroglyphes³⁷ » - Dora a connu aussi des évanouissements...C'est quand même grâce à cette patiente, rappelons-le après Lacan, que Freud a « appris le transfert ».

En se mettant à l'école de Freud, il nous fallait nous-mêmes oser après tant d'autres refaire une relecture de Dora en nous laissant enseigner par l'analyse de Freud, sa propre relecture, comme celles de Lacan, Paul-Laurent Assoun et Markos Zafiroopoulos. En (prop)osant deux axes de réflexion, à savoir : une figure de Dora comme résistante mutique à sa place de voix exclue du quatuor évoluant autour d'elle, et aussi une figure de l'aphonie de Dora comme emblème d'un certain masochisme. La recherche et les rencontres cliniques nous y incitaient.

Les dysphonies comme l'aphonie sont marquées par des phénomènes d'apparition et de disparition de la voix dans sa matérialité sonore, et toute perte de voix n'est jamais une amputation vocale. Outre qu'il reste toujours quelque chose d'un filet de voix comme nous l'avons vu, les perspectives de retrouvailles avec la voix sont toujours là ; même si un certain destin masochiste s'en mêle pour retarder ce moment des retrouvailles.

Ce jeu d'absence et de présence vocale n'est pas sans évoquer ce « jeu de la bobine », désormais connu dans les annales psychanalytiques comme le jeu du « *fort-da* ». Puisque ce nom de *fort-da* est bâti sur deux interjections, lorsqu'il s'agit de la voix aphonique, nous pourrions, presque l'appeler le **jeu du « ch...t -da »**, gardant à ce premier « *chut* » sa version *a-vocalique* invoquée dès l'introduction à notre travail.

Ce jeu de la bobine a été largement développé par Freud dans « Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants », que l'on trouve dans *Au-delà du principe de plaisir*³⁸. Dans son récit, Freud dit que cet enfant « supportait sans protestations le départ et l'absence de la mère ». Cette absence de la mère qui plonge l'enfant dans le silence, c'est dans le silence « sans protestations » que l'enfant la vit ; et joignant la parole au geste, c'est de façon sonore que le jeu mimé de l'absence et de la présence se déploie. Il a fallu le silence de l'absence pour que ce jeu sonore puisse émerger. Si on devait écrire *la partition du fort-da*, il faudrait commencer par quelques mesures de pauses, marque du silence musical, et les faire suivre d'une anacrouse³⁹ (cet élan d'avant la mesure) indispensable à poser les 2 temps forts⁴⁰ suivants du *fort* et du *da*.

L'enfant a choisi la voix des interjections sonores pour dire cette absence : il aurait pu choisir le mutisme boudeur, comme il aurait pu choisir l'aphonie qui serait restée sur le versant de l'absence, comme il aurait pu choisir la dysphonie qui aurait dit en même temps l'absence et la présence. D'ailleurs Lacan note bien ce qu'il appelle « cette connotation

³⁷ Ibidem p.158.

³⁸ FREUD, S., « Au-delà du principe de plaisir », traduit de l'allemand « Jenseits des Lustprinzips », par J. Laplanche et J.B. Pontalis, in *Essais de psychanalyse*, rééd. 1981, Paris : Payot, 1920.

³⁹ Rappelons que l'anacrouse en poésie est la syllabe initiale qui n'est pas comptée dans la mesure d'un vers, et qu'en musique, c'est la note ou le groupe de notes qui précèdent le premier temps fort d'un rythme.

⁴⁰ GILLIE, C., « Le mouvement comme hors la loi du tempo », actes du colloque de musicothérapie MUSIQUE ET MOUVEMENT, Paris V, 2004.

vocalique de la présence de l'absence⁴¹ ». C'est aussi ce qu'a remarqué Paul-Laurent Assoun quand il intitule un de ses sous-chapitres « la mise en voix de la perte », avant d'aborder l'évocation de ce jeu de la bobine : « En ce rythme minimal - binaire -, c'est un discret chant d'adieu et de nostalgie qu'il faut entendre aussi bien qu'une mise à mort de l'objet⁴². [...] C'est en s'entendant rythmer son jeu de cache-cache que l'enfant maintient son sentiment d'exister et meuble sa solitude⁴³ ».

Autrement dit, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Roger Perron, il s'agit bien dans ce jeu « d'être et ne pas être » un être de parole, de parole portée par une voix. Il nous apparaît donc qu'il y a tout un dialogue entre l'ipséité et l'Autre qui peut « virer » (muer) en conflit inscrit au cœur de la dysphonie.

Mais ne peut-on voir ce jeu sous son versant *masochiste*, l'enfant « se faisant mal à plaisir » à rejouer la scène du manque et de la déchirure, faisant passer d'un camp à l'autre le geste de l'éloignement, armant son propre bras capable de lancer au loin l'objet convoité, pour mieux savourer le plaisir à le voir revenir ? Car il s'agit bien d'un jeu solitaire, jeu qui se joue avec soi-même, dont l'autre est absent, un jeu de repli sur soi autour de la douleur de cette absence.

On connaît ces enfants qui au lieu de laisser cicatriser les plaies, passent leur temps à gratter la croûte pour s'assurer que la blessure est toujours bien là, et que le sang inaugural de cette blessure peut encore perler. *Nous nous sommes souvent demandé devant ces aphonies à répétition, ce qui poussait ainsi les sujets à « gratter la croûte des mots » alors qu'elle se reformait, pour laisser réapparaître la blessure de l'aphonie : qu'y avait-il de si vital, de si jouissif et de si présentifié dans l'absence vocale ? En quoi le sujet endosserait-il le destin d'Anfortas⁴⁴, convoquant les autres à être témoins d'une blessure qui le ramène à son origine ?*

Les six cas de « défaite vocale » que nous présentons dans notre thèse sont encadrés volontairement de deux cas plus développés que les autres ; un cas sur le versant mélancolique et que nous avons placé sous l'égide de « deuil de la voix et mélancolie » en essayant de montrer que l'aphonie était là pour tromper l'angoisse. L'autre volet de l'encadrement était le cas de Clélia évoqué ici, que nous percevions comme un sujet emblématique, avec sa **voix « battue en brèche »**, d'un certain « **masochisme vocal** ». Outre aborder le rapport difficile entretenu entre la voix chantée et la voix parlée, avec Clélia, nous pouvions aborder le statut de l'écriture pour, comme elle le disait « écrire pour ne pas faire mourir le silence » ; autrement dit, raturer la peau de papier à défaut de griffer le silence de sa voix « enrrouillée » selon son expression. Si l'aphonie peut émarger à la mélancolie, elle pourrait aussi jouer comme *némésis* châtiant l'*hybris* vocal (ce « pousse-à-jour » vocal) sous couvert de « masochisme vocal ».

Avec d'autres cas (au masculin et au féminin), nous avons tenté d'approfondir cet aspect de la « **voix morcelée** », concept qui s'est de plus en plus imposé à nous, comme une évidence d'une voix restée dans le morcellement pour ne pas avoir rencontré le miroir de l'Autre.

Nous avons aussi présenté **l'aphonie comme métaphore d'un mutisme** qui va au-delà d'un silence boudeur, pour montrer toute la rébellion d'une voix qui ne peut s'adapter à un discours. Un autre cas plus marginal en appelait à une toute autre analyse puisque là il ne

⁴¹ J., LACAN, *Écrits*, Paris : Le Seuil, 1966, p.284-285, cité in M., ZAFIROPOULOS, *Lacan et Lévi-Strauss ou le retour à Freud, 1951-1957*, Paris : PUF, 2003, p.170.

⁴² C'est nous qui soulignons.

⁴³ P.L., ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix, Figures*, tome 2, Paris : Anthropos-Economica, 1995, p.61.

⁴⁴ Cf. *Parsifal* de WAGNER, et les longs développements sur « la blessure qui ne se referme pas » d'Anfortas, qui saigne en permanence. Lors du rituel qui regroupe les chevaliers, figure totémique « de chair et de sang » du meurtre perpétué, il semble incarner la question originelle posée au « destin de la culpabilité ».

s'agissait plus de montrer l'aphonie comme symptôme emblématique, mais d'évoquer un moment d'aphonie chez un sujet qui pourrait certainement émarger à l'ordre des pervers.

Dans ce travail, nous nous sommes efforcé de varier et développer le leitmotiv suivant : **la voix, c'est celle de l'Autre**, comme l'évoque Lacan au détour du *Séminaire Livre XXI, Les Non dupes errent* : « elle concerne moins la demande que le désir de l'Autre. [...] la matérialité du son sera, à partir de là, irrémédiablement voilée par le travail de la signification. [...] la voix de l'Autre invoque le sujet, sa parole le convoque. [...] la voix est ce réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler, elle est cet «objet chu de l'organe de la parole⁴⁵ ».

Lacan semble rassembler là tout ce qui peut faire réponse à ce questionnement quant à ce point de capiton entre la voix en sa matérialité sonore (*à fleur de peau*) et la voix dans son rapport avec le désir de l'Autre (*à fleur de mots*). Il ne nie pas ce « réel du corps », loin de là, comme l'ont cru trop souvent ses détracteurs, ni la « matérialité du son » dont il reconnaît lui-même qu'elle peut être voilée. Il montre ce ravinement creusé au cœur de la parole par le travail de signification, de même qu'il met la perte comme principe agissant à la source même de l'acte phonatoire.

Ce que nous avons essayé de pointer, dans ce travail, c'est la dimension que donne le silence quand il vient arrêter la voix, le mot, la communication avec l'autre, et que l'on pourrait désigner comme une « **tmèse** ». Qu'est-ce que c'est qu'une tmèse ? Une *tmèse* est une figure microstructurale de rhétorique qui se range dans la famille des tropes. Elle consiste en la séparation des deux éléments d'un mot composé (ou d'une locution), par une suite qui s'y intercale, coupant l'unité signifiante de la chaîne qu'ainsi elle rompt ; il s'agit souvent de la coupure d'un mot-outil⁴⁶. On rappellera que pour qu'il y ait trope, il faut qu'il y ait intrusion, dans un segment de discours d'un terme occurrent ne renvoyant pas à son sens habituel. La *tmèse* se démarque des autres figures tropiques en ce sens qu'elle interfère à l'intérieur même des groupes fonctionnels.

En musique, on pourrait appeler *tmèse* ce court élément qui en venant faire irruption dans une longue chaîne mélodique - ayant elle-même sa cohérence - parvient à capter l'attention, jusqu'à faire perdre la perception de la matrice structurelle de la musique en question. Les Motets que nous évoquions plus haut pourraient en être une illustration. Un autre procédé qui s'amplifia au XIV^{ème} siècle relève aussi de la *tmèse* : c'est l'insertion de refrains populaires en plein milieu de psaumes grégoriens. C'est ainsi que l'on vit fleurir des titres de messe du genre « la messe de l'homme armé », le rituel latin étant entrecoupé d'un chant populaire de l'époque.

Plus que distorsion du signifiant provoquant par là même un effet de jouissance, la *tmèse* apparaît donc comme un parasitage d'un autre signifiant intercalé ou superposé à la chaîne signifiante et qui peut parfois prendre et occuper le devant de la scène. Autrement dit, s'agissant de la voix, elle désigne bien cette rature sur la voix, *à fleur de peau*, qui vient capter l'oreille de l'autre, et le rendre sourd au discours, *à fleur de mots*.

Quand la voix déserte la parole, elle vient faire un trou dans le discours : « un trou pour effacer une tache ». Du coup, elle « brille » par son absence ; on n'entend plus que cette *tmèse*, sorte de lacune dans le champ du discours, un indicible de la parole, faisant de l'a(po)phonie une sorte de « **scotome acoustique** ».

⁴⁵ LACAN J., *Le Séminaire Livre XXI, Les Non dupes errent* (1973- 1974). Inédit.

⁴⁶ Cf. l'exemple : « ils mangèrent donc les pommes, bien vieilles, de terre » donné in MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1992 ; « bien vieilles » fait **tmèse** dans « les pommes de terre ».

A fleur d'oreille ; ou en guise de conclusion

*Elle s'est levée aphone ce matin, ma vie
Les branches des arbres se taisaient aux fenêtres,
griffant de leur muets points d'exclamation la vitre embuée⁴⁷*

« Ma voix aura le dernier mot », lisait-on sur les dernières affiches électorales, griffant de leurs pelures de papier noirci les murs abritant ceux qui bientôt allaient « jeter leurs voix » dans l'urne. Ne sachant de quels lendemains aphones leur destin serait fait.

Des voix les unes contre les autres, après une saturation de mots contre mots ...

La rivalité voix et paroles - *prima la voce, prima le parole* – s'incarne encore là dans le débat politique, alors qu'elle a occupé de façon historique et récurrente la scène du lyrique, de l'ethnomusicologie, de la variété, du rap, etc. montrant une fois de plus toute l'ambiguïté de leur rapport. Le signifiant a certes besoin de s'incarner dans la voix pour occuper l'espace-temps ; mais il aspire cependant à ce que la voix se détache de lui afin de conserver l'intégrité de son sens et de sa portée. Trace d'une jouissance à jamais perdue qui fut celle du premier cri sans destinataire (ce que Michel Poizat a appelé « le cri pur »), elle s'est inscrite depuis dans la dialectique de l'interpellation, de l'interjection, devenant (toujours selon Michel Poizat) « cri pour ». Créatrice de nostalgie, elle est instigatrice d'un mouvement qui va conduire le sujet vers une quête toujours plus jouissive de cette voix qui sans cesse se dérobe.

Le cri pur de la naissance, griffure des poumons à *fleur de peau*, est un cri qui n'est pas encore destiné à être interprété par qui que ce soit. Le cri devient « cri pour » quand l'autre du social, à *fleur d'écoute*, s'en empare pour lui donner un sens. Ce cri peut n'être qu'un revers du silence, comme le souligne René Char dans ce vers magnifique : « comme il est beau ton cri qui me donne ton silence⁴⁸ ».

Mais si l'Autre « n'est pas seulement le lieu du code, du trésor des signifiants mais l'établissement d'un espace constituant dans lequel le désir pourra naître et le sujet se constituer⁴⁹ », quel sera le lieu de l'écoute qui puisse débarrasser la voix de ses ratures, et l'engager dans une autre voix, qui puisse soutenir un autre discours ? Et faire en sorte, pour reprendre Freud, que « *wo es war, soll ich werden*⁵⁰ » ?

Puissions-nous souhaiter à ceux qui se mettent en quête de la voix perdue, de la parole perdue, qu'à fleur d'écoute « *Wo es sprach, soll ich hören*⁵¹ ».

⁴⁷ Clélia.

⁴⁸ Michel Poizat nous disait ; « quand je pense que les poètes disent en vers ce que j'ai mis ma vie à démontrer ! ».

⁴⁹ FREYMAN, J.-R., *Eloge de la perte*, Paris : Erès, 2006, p.99.

⁵⁰ Là où c'était, là je dois advenir.

⁵¹ Là où cela parlait, je dois entendre.