

De l'aphonie comme « a » phonie

De la voix perdue comme objet perdu

Claire GILLIE

Docteur en Anthropologie Psychanalytique¹ (Paris7),
Professeur Agrégé de Musicologie, Psychanalyste.

L'APHONIE OU LA VOIX EN PERIL

*Elle naît fluide, fugace, fuyarde. La rencontrer, c'est la perdre*².
A. Arnaud, *Les hasards de la voix*.

L'aphonie est un symptôme, médicalement défini comme une perte plus ou moins complète de la voix, causé par une lésion ou une paralysie de l'organe qui permet la phonation. Mais, sans qu'une pathologie soit forcément en cause, la voix *fluide* en temps « normal », peut se faire *fugace, fuyarde* au moment de la *rencontre* avec l'autre. Elle peut manquer totalement ou par intermittence au rendez-vous de la parole : toute éclipse partielle ou provisoire de la voix fait alors redouter sa disparition définitive, sa *perte*.

Depuis une dizaine d'années, tout un ensemble de champs conceptuels, croisant médecine, rééducation, thérapies, chant, théâtre, etc. traitent ce phénomène en tant qu'« extinction de voix », laissant dans l'ombre le terme médical « aphonie », de *a* (privé de) et *phônê* (voix). Cette perte vocale peut être d'apparition rapide (aiguë), répétitive (périodique) ou s'installant dans le temps (chronique). Lorsque l'aphonie ne s'impose pas de façon brutale (ce qui peut être le cas lors du « coup de fouet laryngé », dont on notera au passage la terminologie à résonance masochique), elle est le plus souvent précédée d'une dysphonie qui se traduit en particulier par une modification du timbre et de l'intensité de la voix. Elle peut faire irruption à l'issue d'une laryngite, d'une infection virale, d'un coup de fouet laryngé (auquel sont abonnés les supporters des coupes de football hurlant à chaque but marqué avec un paroxysme en fin de match), d'un traumatisme direct sur le larynx (comme chez les sportifs pratiquant l'haltérophilie), d'une paralysie des nerfs moteurs du larynx, d'une paralysie bilatérale des muscles du larynx, d'une intervention chirurgicale sur le larynx, d'un tubage traumatique lors d'une anesthésie, d'une tumeur cancéreuse liée à la consommation massive de tabac et d'alcool, d'une période de « stress », d'une perte de sommeil, d'une angoisse, d'un trouble psychiatrique, etc.

Par contre, l'aphonie dite « **aphonie psychogène** » - d'apparition brutale, ou survenant par crise périodique - donne aux patients la sensation d'efforts permanents. La voix se trouve réduite à un « filet de voix », voire même à un chuchotement entrecoupé de sons « éraillés ». Parfois le fondamental laryngé manque, d'autres fois un son rauque bitonal lui est substitué rendant la communication extrêmement problématique. On dirait pourtant que le sujet ne peut

¹ Cet article présente les grandes lignes de notre thèse, soutenue en décembre 2006, et non encore publiée : « La voix au risque de la perte. De l'aphonie à « l'a phonie » : l'enseignant à corps perdu ». Commencée sous la direction intense et chaleureuse de Michel Poizat, durant les deux années qui ont précédé son décès, elle s'est poursuivie sous la direction de Markos Zafiroopoulos (CNRS Paris, Laboratoire Psychanalyse et Pratiques Sociales). Elle s'est également nourrie des cours, séminaires et rencontres avec Paul-Laurent Assoun, responsable du Master « Clinique du Corps et Anthropologie Psychanalytique », inséré dans l'Equipe Doctorale de Paris 7 : Recherches en Psychanalyse.

² A. ARNAUD, *Les hasards de la voix*, Paris : Flammarion, 1992, p.7.

se résoudre à se taire, à rester terrer³ dans son silence ; il se retrouve presque dans une situation que l'on pourrait qualifier de « surproduction vocale ». Un phoniatre⁴ confiait à propos d'un de ses patients : « je sais qu'il sera guéri quand il sera capable de s'asseoir dans un compartiment de train sans chercher à engager la conversation avec des inconnus ». Car effectivement, cette aphonie poussée à sa dernière extrémité peut se transformer pour ces sujets en *dysphonie hyperkinétique* où les altérations vocales (raucité, bitonalité, timbre éraillé, nasonné, intensité assourdie, bruit d'écoulement aérien, de claquement ou sifflement des consonnes, etc.), jouent le même rôle que la disparition de la voix. Paradoxalement, alors que l'étiologie confirme une inhibition vocale à l'origine du symptôme, il semblerait que la voix « en rajoute » afin de mieux faire entendre ce par où elle « pêche ».

Être aphone, c'est devoir affronter la perte de ce qui a pu être un plaisir vocal, ou alors au contraire, affronter un certain *dégoût pour cette « émanation » orale*. Comme chez cette patiente pour qui la voix maternelle - bien loin de la « berceuse » enjôleuse supposée - n'avait pour elle que les relents d'une haleine fétide. Il se joue là quelque chose de l'ordre d'une symptomatologie qui concernerait *l'oralité*. Mais être aphone, c'est aussi *retenir* au travers de ses spasmes vocaux, ou derrière l'œdème de ses cordes vocales, ou bien encore à l'abri de la contracture de son sphincter glottique, quelque chose que l'on cache ou que l'on veut garder « bien au chaud » pour soi. Ce qui serait proche cette fois-ci de l'expression d'une symptomatologie *anale*. Mais dans tous les cas, au-delà de ces interprétations réductrices, être aphone, c'est souffrir d'une blessure vocale qui égratigne la parole et crée une béance dans le langage.

UN TROU VOCAL

*Il y a des blessures blanches. Elles vous arrivent, on ne sait quand.
C'est un trou, qui vous vient dedans, et qui grandit invisiblement : le creux du creux, en quelque sorte.
Un jour, tous les mots y passent ; un autre, toute l'ombre du temps ; un autre encore, vous-même⁵.*
B. Noël, *Extraits du corps*

C'est bien un *trou* que vient creuser l'aphonie dans le discours, et que vient surligner l'effort du geste vocal tendu vers l'autre devenu inaccessible. La voix perd de son relief, le discours aussi. En versant au compte de l'aphonie les métaphores de Bernard Noël, nous pourrions dire que « *tous les mots y passent* », laissant le sujet dans la détresse de « *l'ombre* » jetée sur cette part de lui-même qui le faisait advenir à l'ordre de la parole. Au moment de « prendre la parole », le sujet se sent réduit à un « cri rentré », à une « voix blanche » qui s'apparente à cette « *blessure blanche* » sous la plume du poète. Le temps de la parole - temps du lien avec l'autre - s'égrène alors comme ces « heures blanches » décrites par Ferdinando Camon⁶ lorsqu'il évoque les moments de silence de sa psychanalyse.

Silence blanc de toutes les voix confondues, comme la lumière blanche serait celle de tout le spectre lumineux ?

« L'extinction de voix » selon l'expression populaire, autrement dit « l'aphonie », est une mise au silence de la voix, une injonction à se taire pour celui qui parle. Selon le discours social, elle serait pour les professionnels de la voix, comme pour ceux qui en font un usage

³ La langue française permet de jouer sur l'assonance de « se taire » (du verbe « taire ») et « il se terre » (du verbe « se terrer »).

⁴ Médecin spécialiste ORL, s'étant spécialisé de surcroît dans les troubles de la phonation (voix et paroles).

⁵ B. NOËL, *Extraits du corps*, Paris : Gallimard, Poésie, 2006, p.127.

⁶ Cf. Le Film « Les Heures Blanches » tiré du livre de Ferdinando Camon, *La Maladie Humaine*, Gallimard, 1984.

professionnel⁷, la résultante d'une « usure » à imputer au métier. Il existerait donc ainsi des métiers à haut risque vocal, à tel point que les « usagers de la voix » réclament, en guise de prothèses vocales, micros et amplificateurs, lorsque leur profession les confronte à un usage intensif de la parole. Certains vont même jusqu'à revendiquer un statut d'« handicapé » au même titre que les laryngectomisés, lorsqu'après un certain nombre d'années d'exercice de leur profession, la voix vient à leur manquer.

L'aphonie est un symptôme qui se manifeste donc sous deux versants : l'inscription dans le corps d'une pathologie vocale (liée à un dysfonctionnement du geste vocal) et l'inscription, dans le discours, d'une fausse note vocale. Elle ne doit pas être confondue avec les « dysphonies » dont elle semble cependant être l'issue fatale. Dans les dysphonies, la voix, telle une rature sur un écrit, vient rajouter quelque chose, de l'ordre du bruit, à la parole. Tandis que dans l'aphonie, seules les consonnes sont bruitées ; le silence prend alors la place des voyelles, réduisant le discours à un squelette consonantique, privé de sa chair vocalique.

L'aphonie tarit 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, langage troué par le corps mutique.

Une voix déviée de sa trajectoire engendre un discours dévié de ses objectifs (expliquer, convaincre, stimuler, apaiser, créer un climat, etc.). C'est le lien social lui-même qui est mis en souffrance, fragilisé par une voix qui déserte le discours. Il n'est qu'à observer ceux qui font leurs premiers pas dans l'art oratoire, face à un auditoire inattentif : bras repliés sur un corps prostré, intimant l'ordre aux autres de se taire d'un geste de doigt qui barre les lèvres ! Il s'agit bien là d'une interjection corporelle, d'une mise au silence qui se joue de part et d'autre de ce doigt barrant le sujet du savoir, et barrant l'accès au discours de l'autre.

Une voix souffrante fait donc une écoute souffrante au risque d'enkyster un malentendu au cœur du lien social. Le sujet qui souffre de ce symptôme emblématique, ayant littéralement « usé sa voix jusqu'à la corde⁸ », se dit victime d'un savoir amputé de la dimension vocale, et victime du dispositif institutionnel. Il se présente souvent comme ayant « sacrifié sa voix sur l'autel de sa profession », avant qu'une écoute clinique ne l'invite à révéler « une autre plainte » qui serait restée muette ... si paradoxalement, l'aphonie ne l'avait pas « fait entendre ». C'est alors que le *lamento* du patient se fait *requiem* : « ma voix m'a quittée », « quand je n'ai plus ma voix, je ne suis plus rien », « je me sens disparaître avec ma voix qui s'éteint », « je veux parler, et il y a rien qui sort », etc.

UN REQUIEM A INTERPRETER

*La lenteur du cri, interminable extinction.
Un lamento de peu de sons, de pas de sons⁹.*
M. Bénézet, *Ceci est mon corps*

Il s'agit donc d'interroger ce destin d'une voix qui manque à l'appel de l'autre, à la lumière d'un savoir - autre que scientifique - qui puisse déjouer cette *anankè* vocal. Nous convoquerons donc ici l'anthropologie psychanalytique et la psychanalyse afin de prendre la mesure de cette plainte, et d'aiguiser l'écoute clinique qui pourrait en être faite. Nous rappellerons que l'anthropologie psychanalytique permet de croiser plusieurs approches issues

⁷ C., GILLIE, « Variations Sur La Voix Des Enseignants », in *Au Commencement était la Voix*, sous la dir. de CASTAREDE, M.-F., KONOPCZYNSKI G., Paris : Eres, 2005.

⁸ En français, l'organe phonatoire est hélas désigné sous le terme de « cordes vocales », là où l'anglais le désigne sous le terme anatomiquement plus conforme de « *vocal folds* ». Nous préférons quant à nous parler de « sphincter vocal ».

⁹ M. BENEZET, *Ceci est mon corps*, Paris : Flammarion, Ed ; Léo Scheer, 2005, p.220.

de plusieurs champs conceptuels (sociologie, ethnologie, histoire, médecine, psychanalyse, etc.) afin de conjuguer plusieurs regards portés sur les symptômes pris dans les logiques du corps, du social, du culturel, et d'en interroger le revers inconscient. Cette conjonction permet d'interroger ce symptôme vocal, l'aphonie, en son effet révélateur d'un conflit qu'il convient alors de soumettre aux entendements freudien et lacanien, afin de pouvoir discuter l'approche médicale, scientifique et sociale de ce moment somatique. Il s'agit donc ici de saisir cette sorte de « choix » du symptôme aphonique comme une interrogation sur ce qui pourrait fédérer cette articulation entre jouissance sociale et jouissance corporelle dont le symptôme se fait l'emblème, surtout lorsqu'il semble trouver un terrain d'élection dans une certaine conglomération sociale (comme les professionnels de la voix évoqués plus haut, ou ceux qui en font un usage professionnel). Par contre, seule la clinique du cas, se mettant à l'écoute d'un sujet à la croisée entre sa singularité structurelle et son appartenance à un groupe référencé socialement et culturellement, peut rendre lisible l'hypothèse de l'inconscient.

Mais il nous faut bien préciser ici que, convoquer la psychanalyse aux lieux mêmes de la voix perdue, c'est, à la suite de Lacan et des travaux de Michel Poizat, délester la voix de sa « matérialité phonématique sonore », pour *l'interroger* en tant qu'objet perdu.

Cela peut se décliner à travers un certain nombre de *questions* :

- Si la voix est autre chose qu'une parure de la parole, « autre chose » qu'un costume d'emprunt du discours - qui aurait pour vocation de relever les couleurs du langage et souligner la tonalité du discours - quelle est cette « chose » qui « travaille au corps » la voix ?

- Perdre sa voix, ses facultés vocales, c'est faire entendre quelle défaillance de la jouissance, ou au contraire quel trop-plein de jouissance, c'est s'adonner à quel qui-vive qui puisse mettre à mort le flux de la voix ?

- De quel manque et de quelle béance la voix perdue signe-t-elle la place ?

- Autrement dit, au-delà d'une défaillance du corps qui relèverait du médical, d'une altération du lien à l'autre qui relèverait du social, d'une insuffisance de la voix en tant qu'outil de communication », de quel « manque-à-être » la voix perdue se fait-elle le chantre ?

Il s'agit donc ici de verser **une nouvelle pièce au dossier de la « pulsion invocante »** élaborée par Lacan - en se demandant si « l'aphonie », ne serait pas une présentification la plus totale de l'objet *a*, symptôme que par glissement sémantique nous avons identifié comme « a phonie ». Nous pourrions alors postuler que le silence de la voix enclavée - « in-vocant » - serait une métaphore de la pulsion invocante.

LE CANTUS OBSCURIOR DE LA PULSION INVOCANTE

Interroger l'envers et le destin de cette pulsion invocante, nécessite de faire la lumière sur ce *cantus obscurior*¹⁰ - « chant obscur » de la voix - que les maîtres de la rhétorique et de l'art oratoire tentaient de libérer ou de juguler. Quel est ce traumatisme vocal qui surgit au moment où le Réel du symptôme vient télescoper le Symbolique de la voix dans son statut d'objet perdu ? Cela implique - au-delà de l'émanation vocale acoustique - d'épingler la voix dans sa dimension pulsionnelle et structurelle. Maîtresse de cérémonie du discours, elle est, pour la psychanalyse, la part du corps qu'il faut consentir à perdre pour formuler une chaîne signifiante. La voix est ainsi « conçue dans son articulation antagonique avec la parole [...] Cette assertion [...] peut sembler énigmatique et étrange, selon laquelle la parole et la

¹⁰ Expression prise à Cicéron dans son discours *De Oratore*.

signification qu'elle véhicule ont pour effet de faire disparaître la voix, ou plutôt de la reléguer au rang de reste, de déchet pourrait-on dire, de l'énonciation d'une chaîne signifiante¹¹ ».

Afin de rendre moins « énigmatique et étrange » cette assertion, nous tenterons ici de désarticuler en trois étapes progressives le signifiant même « aphonie ». Ainsi proposerons-nous trois points de vue sur ce symptôme :

- l'aphonie (une maladie du corps organique) ;
- l'« a-phonie » (les enjeux de la voix absente dans le corps culturel et social) ;
- le « petit a » phonie (le cri du corps pulsionnel).

Car c'est mise à l'épreuve du corps, du lien social et de l'inconscient, que la voix « passe » ou « casse ».

1. L'aphonie ; ou la voix mise à l'épreuve du corps

*Le danger pour la voix lui vient toujours du corps.
Son seul lieu réel d'exercice est donc aussi son seul péril¹².*
A. Arnaud, *Les hasards de la voix*.

Avant de se risquer à traverser l'espace géographique et psychique tissé par la voix entre la bouche du locuteur et l'oreille de l'auditeur, la voix se risque à traverser les méandres du corps, traçant une configuration complexe¹³. Avant d'affronter le risque de sa perte en sa matérialité sonore, elle doit s'aventurer dans les dédales du corps où elle pourrait être étouffée avant même son jaillissement à l'air libre. Avant de devenir symptôme d'un corps souffrant, elle doit tenter de déjouer les pièges tendus par la mécanique corporelle. Ce corps, elle ne peut en faire l'ellipse ; « sans la voix - ce qui revient à dire : sans le corps -, la parole ne vit pas¹⁴ ».

Aborder la clinique du corps, c'est tenter de suivre la voix en son trajet périlleux, afin de mieux appréhender les rouages du « mécanisme vocal », et afin de pouvoir détecter les causes d'une éventuelle panne de cette « machinerie complexe » jalonnée de verrous naturels qui viennent entraver le cheminement du « geste vocal ».

Parler de geste vocal¹⁵, c'est envisager les modalités d'incorporation de la voix quand elle vient coloniser le corps du locuteur, et son « ex-corporation », c'est-à-dire sa projection vers autrui qu'elle envahit, et à travers lequel elle s'insinue.

Même si on peut constater une mauvaise répartition du geste vocal dans l'architecture corporelle, c'est au niveau de la source glottique que le son de la voix de l'aphonique se tarit. La construction corporelle et organique achoppe en ce lieu du larynx où l'éjection du souffle déborde les lèvres vocales. Seul le souffle se sonorise, et ayant échoué à faire vibrer les cordes vocales, il parvient à l'atelier de sculpture du pharynx. Les lèvres et autres points d'articulation modèlent le flux d'air, ne restituant que le relief consonantique de la parole : mais la matière sonore des voyelles est absente.

¹¹ M. POIZAT, *La voix sourde*, Métailié, Paris, 1996, p. 195.

¹² A. ARNAUD, *Les hasards de la voix*, Paris : Flammarion, 1992, p.26.

¹³ C. GILLIE, « 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.

¹⁴ D. VASSE, *Inceste et jalousie*, Paris : Seuil, 1995.

¹⁵ Si l'expression de « geste vocal » est passée dans les mœurs langagières, il est difficile d'en dater son apparition dans les différents champs conceptuels qui s'en sont saisi ; on peut noter que le terme « schéma corporel vocal » a été utilisé par A. Soullairac en 1955 (A. SOULLAIRAC, *Revue de Laryngo*. Portman, Bordeaux, Suppl., de Novembre 1955. p.666- 674).

Qu'est-ce qui a bien pu provoquer cette panne (ou cette « grève » ?) du système vibratoire, rendant caduc le geste vocal ? Comment la voix a-t-elle pu être mise en péril ?

Une approche techniciste du geste vocal pourrait laisser penser que les caractéristiques spécifiques à chaque individu sont une composante incontournable de l'émission vocale : c'est ce que le discours scientifique désigne sous le terme de *timbre extra-vocalique*. Mais il ne faut pas confondre ce dernier avec le *timbre « vocalique »* qui lui désigne le vivier de phonèmes propres à une langue, et qui va se constituer au cours de l'enfance.

UNE VIE VOCALE SCANDEE PAR DES MUES

La plupart des écrits sur la physiologie vocale évoquent « le développement psychosomatique » qui ferait passer le bébé du stade de nourrisson au stade de l'enfance. Tous font mention de ce plaisir (jouissance ?) cénesthésique ou kinesthésique de la phonation chez le bébé, jouant seul avec sa voix, « mâchant » et « suçillant » les phonèmes - tous les phonèmes de toutes les langues - plaisir répétitif qui prend la bouche, donc l'oralité, pour cible. Ce babillage est déjà porteur des caractéristiques de la langue, et des particularités vocales attachées à la prononciation de la langue.

Cette période s'étale approximativement entre 8/9 mois et 2 ans, jusqu'à l'apparition du langage, et se situe donc à cheval sur les stades oral et anal. Nous devons à Alain Delbe¹⁶, d'avoir baptisé ce moment particulier : « *stade vocal* », conférant ainsi, à cette période bien précise, le statut d'une période à part entière du développement de l'enfant. Le stade vocal serait celui de la communication pré-verbale, qui jouerait sur des intonations représentatives et stéréotypées de certaines émotions et affects, et se passerait des paroles de la langue et du langage, mais non pas des phonèmes 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 « castration » de la voix. L'impulsion vocale va alors être canalisée selon des normes, des habitus de la famille, puis ceux de l'école, enfin ceux de la société. Elle va se soumettre au langage et à ses règles linguistiques grammaticales et syntaxiques ; elle va gagner en qualité d'agencement ce qu'elle risque de perdre au prix de ce contrôle.

Ce « stade vocal¹⁷ » nous apparaît donc, quant à nous, comme un stade de « béatitude vocale » où il nous aurait été donné l'occasion de « jouir de la voix », avant de devoir subir *une autre castration vocale, celle opérée par le langage*.

Après cette première mutation vocale des 9 mois qui concerne le corps, le signifiant, le symbolique et l'ébauche du lien social, l'enfant, entrant dans l'adolescence, va connaître une seconde mue : « **la** » **mue**, celle qui en porte « officiellement » le nom. « La voix masculine y est brisée en deux morceaux¹⁸ [...] Les hommes perdent leur voix d'enfant. Ce sont des êtres à deux voix - des sortes de chants à deux voix. On peut les définir, à partir de la puberté : humains que la voix a quittés comme une mue¹⁹ ». Si Pascal Quignard parle de la mue en termes de brisure, il semble indiquer que la voix aurait « son mot à dire » dans la mue : elle pourrait décider de « quitter » le sujet de son plein gré.

¹⁶ A. DELBE, *Le stade vocal*, Paris : L' Harmattan, 1995.

¹⁷ Sur lequel nous reviendrons plus loin pour le mettre en regard du stade du miroir repris par Jacques Lacan à Henri Wallon.

¹⁸ P. QUIGNARD, *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987, (reed. Gallimard 2002), p.63.

¹⁹ Ibidem. p.34.

Et lorsque le corps se refuse à la mue ?

Il peut exister une mue « anormale » *chez l'homme* qui apparaît comme une absence de mue, avec conservation de la voix d'enfant dite « voix eunuchoïde ». On parle aussi de *mue faussée ou incomplète* qui est une des figures de la dysphonie dysfonctionnelle.

Alors que le larynx est parvenu à maturité, que la puberté est par ailleurs normale sur le plan hormonal, le sujet conserve une fréquence vibratoire très élevée. Dans la mue prolongée, le garçon persiste à « faire le grand écart » entre la tessiture aiguë et la tessiture grave, sans que le passage de l'une à l'autre puisse être prévisible, nuancé et maîtrisé. Lorsque la mue faussée n'est pas due à la présence de lésions congénitales, d'un retard psychomoteur ou d'un trouble hormonal, il est beaucoup plus difficile de faire entendre au sujet qu'il y a là, au cœur de son gosier, l'évidence d'un trouble d'origine psychique qui donne une signature vocale exempte de lisibilité. Souvent ces patients sont orientés vers une rééducation orthophonique. Mais avant de leur proposer de « changer » de voix - ce qui n'est pas un désir revendiqué par le sujet, mais le plus souvent une suggestion de l'entourage - il est indispensable de comprendre ce qui a pu « freiner » l'adoption de cette « nouvelle » voix qui s'offrait à lui, et pourquoi « à son insu », il n'a pas renoncé à son « ancienne » voix.

Il arrive également que des *femmes* conservent leur voix de « petite fille ». Mais pour ces femmes, ces « *mues faussées*²⁰ » résultent rarement d'un défaut d'évolution du corps. C'est le plus souvent au cours d'une psychanalyse, que peut être levé ce « cran d'arrêt » mis sur la voix, souvent « cran de sûreté » pour tenter de conserver à sa voix sa virginité et lui refuser de se « faire femme ». Inversement sur le divan, des voix « mûres » peuvent d'un seul coup faire entendre un timbre « venu d'un autre âge » ... et d'un autre temps que celui de la séance.

Sans la mue, c'est-à-dire sans la « nouvelle voix » qui résulte de ce séisme corporel et sonore, le corps ne saurait afficher ni sa maturité ni son appartenance sexuelle. Elle viendra inscrire dans le corps des cicatrices vocales dont souvent chaque adulte demeurera marqué.

UN « LAPSUS VOCAL » AUX MAINS DE LA MEDECINE

Le discours médical a pris la mesure des différentes déclinaisons des dysphonies et des aphonies, en les adjectivant, afin de pouvoir distinguer les dysphonies fonctionnelles et dysfonctionnelles au compte desquelles il faut aussi porter la dysphonie spasmodique qui serait une sorte de bégayement du larynx. Il s'agit donc là pour le phoniatre, puis pour l'orthophoniste, de lire, « à fleur de peau²¹ », les signaux envoyés par le corps, et de repérer les indices gestuels ou posturaux qui les amèneront à résoudre l'énigme de cette voix disparue. On ne peut que s'étonner, à ce propos, de la perspicacité de Freud lorsqu'il décrit les symptômes de Dora, le premier cas d'aphonie (périodique²²) de l'histoire de la psychanalyse.

Il y a quelques chose de pathétique, qui s'apparente à un moment psychotique, lorsque le sujet dysphonique ou aphonique lance au phoniatre : « aidez-moi à retrouver ma voix ! », comme s'il était venu là à la recherche d'un bout de corps que le phoniatre serait habilité à lui réinjecter. De plus, l'imagerie médicale, véritable spéléologie vocale, permet de plonger aux sources du symptôme laryngé, et renvoie au sujet l'image de ses cordes vocales comme un sphincter, sexe féminin battant la chamade autour d'un souffle pour lui donner son. Le phoniatre s'adjoint souvent des outils scientifiques d'analyse du son produit, tels les

²⁰ Le plus souvent, ce terme n'est malheureusement utilisé sur le plan médical que pour les sujets de sexe masculin.

²¹ C. GILLIE, « La voix à fleur de peau », actes du colloque de musicothérapie, Paris V, 2007.

²² Rappelons que Freud l'identifie avec précision sous cette dénomination qui correspond bien à une spécificité phoniatrice.

sonagrammes et la glottographie qui donnent des « graphes de la voix perdue²³ ». Il peut aussi prescrire des examens complémentaires et, s'il s'agit d'une femme, préconiser un examen gynécologique assorti d'une demande de bilan hormonal.

Il est devenu courant de parler de ces voix souffrant de dysphonies diverses comme de « voix pathologiques » comme si la voix n'entraînait plus dans un idéal normé, et serait devenue l'otage du médical. Nous verrons plus loin combien ces voix qui « dérangent » sont en fait, pour d'autres ethnies, des voix dotées d'un fort pouvoir symbolique, et pour lesquelles aucun critère esthétique diffamatoire n'opère son œuvre d'exclusion. On peut penser, par analogie, que *la dysphonie serait à la voix ce que le bégaiement est à la parole*. Le sujet peut être amené ainsi à se refuser, et à refuser à l'autre, la jouissance inhérente à la voix, lui préférant un silence reclus.

Nous proposons quant à nous de considérer ces « ratés de la voix » comme des dérapages de la voix hors des rails que la parole lui assigne. Cette voix éraillée, déraillée, dévoyée, sonnerait là comme un « lapsus vocal » échappant à tout contrôle du geste vocal conduit « de mains de maître » par le corps organique. La voix exporte alors ses cicatrices sonores au jeu de la rencontre. Non seulement la langue peut fourcher, mais la voix de son côté peut « acter », faucher et fausser le discours, là où il demande à advenir.

Le geste vocal peut se perdre dans les arcanes du corps, comme nous venons de le développer succinctement ; le flux vocal vient alors se heurter aux écluses charnelles qui ne parviennent plus à le réguler, provoquant débordement ou tarissement vocal. Autrement dit l'aphonie est la signature d'un corps qui manquerait de voix, et d'une voix qui manquerait de corps. Violentée par le symptôme, retenue en otage par le corps, la voix vient alors à *manquer*, rendant stérile le geste vocal, creusant un trou dans le discours qui risque de *manquer* son destinataire : l'autre.

Mais paradoxalement, c'est cet « autre » qui est accusé de mettre en péril la voix du plaignant, et de provoquer une sorte de rétorsion vocale. C'est pourquoi il importe de déplacer le centre de gravité de l'aggravation vocale, du corps organique au corps social, afin d'interroger le social sur la jouissance qu'il aurait à mettre la voix en difficulté, et dont certaines productions culturelles en seraient les témoins.

2. L'a-phonie ; dysphonie culturelle, dysphorie sociale

*La voix des autres, celle de la foule, du groupe, est toujours péril pour sa propre voix,
gouffre qui tente de la capter et de la fondre.*

*De l'anonymat de la voix fondue à celle des autres, au mutisme de la voix qui résiste,
une lutte pour l'identité²⁴.*

A., Arnaud, *Les hasards de la voix*.

La seconde partie de ce travail explore « l'a-phonie », et montre comment la voix se faufile **au risque des autres**, de ce *groupe* qui, si l'on en croit le poète, est toujours *péril pour sa propre voix*. Prête à happer cet objet de jouissance vocale qui s'offre à elle, la *foule* semblerait en retour avoir le pouvoir de dépouiller le sujet de son *identité* vocale même. Sommée par les autres à renoncer à sa part de jouissance, la voix se ferait alors *mutique*, contrainte, par la régulation sociale et culturelle (qui s'exerce sur toute jouissance), à battre en retraite.

²³ Dénomination qui nous est personnelle.

²⁴ A. ARNAUD, *Les hasards de la voix*, Paris : Flammarion, 1992, p.47.

Toute dysphonie vient s'inscrire comme une fausse note dans la voix et distord le signal projeté vers l'autre qui se cabre devant cette dysharmonie. Dans son effort à se faire entendre, le sujet, pour « faire lien », « force » sur sa voix, jusqu'à en épuiser les ressources. C'est alors que le manque de voix – « l'a-phonie » - provoque un accroc dans ce fil tendu de l'un à l'autre. En quoi cette *dysphonie*, en son revers silencieux, angoisserait-elle le social, au point de le plonger dans le contraire (ou le revers) de l'euphorie : la *dysphorie* ? En quoi *Das Unbehagen in der Kultur*²⁵, le « malaise dans la Kultur » porterait-il la marque d'une forme d'angoisse provoquée par l'absence de la voix, ou « le risque » de s'en voir privé ? Car Freud dit en effet de manière explicite dans *Malaise dans la civilisation* que la civilisation (la culture) repose sur le principe du renoncement aux pulsions.

D'autre part, comment la Kultur²⁶ s'accommode-t-elle de cette destinée de la voix qui semble ponctuer certaines mutations de la personne, d'un registre de vie à un autre, d'un discours à l'autre ? Comment ce symptôme « travaille-t-il au corps » la culture, et vient-il immiscer sa fausse note dans le lien social ? Réciproquement, n'est-ce pas la Kultur qui érige en lois (ou convenances) certains habitus vocaux, tout en venant réguler les excès contraires d'autres habitus qui seraient préjudiciables aux règles esthétiques de certaines époques (ou, qui ne seraient pas en harmonie avec la signature identitaire de certains lieux) ?

Autrement dit, en quoi *l'aphonie*, en tant qu'*a-phonie* - voix inscrite au registre du manque – ne serait-elle pas en fait une *dysphonie culturelle*, engendrant une *dysphorie sociale* ?

Car c'est bien parce que la voix est jouissance, qu'elle se fait « provocante », donc perturbatrice de l'ordre social et que ce dernier riposte sous forme de régulation de cette jouissance. Les productions culturelles en portent les traces. Plutôt qu'à en laisser paraître les stigmates, la Kultur met en scène ce « manque parmi d'autres », que vient creuser la voix dans le corps organique comme dans le corps social. C'est une problématique que Michel Poizat a déjà longuement abordée à travers son ouvrage *La voix sourde*²⁷ : « En analysant par exemple en effet le groupe social sourd sous l'angle du concept sociologique de stigmatisation, c'est bien un paradigme général de la structuration de la société qui est posé, non le rapport que chaque objet entretient avec son « stigmaté. [...] (mais) pour tel ou tel sujet un même trait pourra prendre ou ne pas prendre justement valeur de « stigmaté », selon la place que ce trait occupe ou n'occupe pas dans la structuration inconsciente du sujet, notamment dans son rapport à la jouissance et à la castration symbolique²⁸ ».

A travers les quelques « vignettes culturelles » que nous évoquerons ci-dessous, il ne peut s'agir de rendre compte de tous les instants culturels où la voix déserte le flux sonore. Il nous importe cependant d'illustrer quelques uns des moments où se déploient *les moyens d'évitement que se donne la voix pour contourner cet effet de manque*.

LE SACRIFICE VOCAL COMME OFFRANDE SACREE

On a tendance à oublier que le Psaume qui fédère le nom propre des notes de musique, *l'Hymne à Saint Jean*, évoque le spectre de l'aphonie. Cet hymne a en fait été composé par un moine du VIII^{ème} siècle, Paul Diacre du mont Cassin : c'est parce qu'il perdit sa voix et se

²⁵ S. FREUD, *Malaise dans la civilisation*, (*Das Unbehagen in der Kultur*), trad. Ch. et J. Odier, 9^o éd.1983, Paris : PUF, 1929.

²⁶ Nous conserverons ce terme de Kultur, sans le traduire, en accord avec l'enseignement de Paul-Laurent Assoun à Paris VII, ayant attiré notre attention sur l'imprécision de la traduction de « Das Unbehagen in der **Kultur** » de Freud en « Malaise dans la civilisation ».

²⁷ M. POIZAT, *La voix sourde*, (*La société face à la surdité*), Paris : Métailié, 1996.

²⁸ Ibidem, p. 268 / 269.

retrouva dans l'impossibilité de prêcher, puis qu'il fut guéri, grâce aux prières du pape Zacharie,²⁹ qu'il composa cet hymne. Si chacun de ses versets commence par une syllabe qui vient s'écrire dans l'échelle hiérarchisée des notes de musique³⁰, rappelons sa traduction : « Pour que puisse résonner sur les *cordes détendues* de nos lèvres les merveilles de tes actions, enlève le péché de ton impur serviteur, ô Saint-Jean ». Il y aurait donc bien « péché » à ne pouvoir mêler sa voix à celle des autres, à ne pouvoir chanter « d'une seule voix », et à angosser ainsi l'Autre ...

De tout temps, en tous lieux, c'est par la voix, le chant, la musique ou son degré zéro à savoir le *silence*, que l'homme dialogue avec Dieu. Mais si pour des musulmans, on peut se côtoyer dans le silence - montrant ainsi son respect de l'autre -, ou si pour les moines certaines heures de la journée sont consacrées à la prière silencieuse, il n'en a pas toujours été ainsi. Au Moyen Age par exemple, ne pas parler « entre frères », ou lors d'une rencontre banale, était promu au rang de péché : le péché de *taciturnitas*. Michel Poizat le commente : « Ce que le Moyen Age définit ainsi comme péché c'est *la non-reconnaissance de l'autre en tant que sujet parlant, s'avouant donc de ce fait désirant*³¹. Remarquons au passage que dans la cure analytique le silence de l'analyste met au travail cette problématique et ne saurait être, de ce fait, un principe « technique » posé dans l'absolu indépendamment de la position propre au patient à l'égard de cette question³² ».

Entre silence et voix, la plupart des religieux parlent à voix basse, et entrer dans un lieu sacré implique le plus souvent de la part des touristes, un affaiblissement volontaire du volume de leurs conversations. Parler à voix basse est aussi de l'ordre de l'humilité, comme le souligne le Talmud : « On doit avouer ses qualités à voix basse, et ses défauts à haute voix³³ ». Mais la voix basse est aussi celle du péché avoué, chuchoté, ou de la parole dissimulée.

Le sacrifice de la voix comme offrande sacrée (et comme solution à l'offense que représente la jouissance à haute-voix), trouve son apogée dans la castration imposée à des adolescents chanteurs avant que la mue ne virilise leur voix. L'Eglise d'Espagne, la première, eut recours aux voix de **castrats**, certainement influencée par la présence d'eunuques et d'eunuques chanteurs introduits en Espagne par les conquêtes arabes. Les eunuques sont à l'honneur dans l'Ancien Testament, et ils auront droit à « un nom perpétuel » dans l'éternité.

Beaucoup plus proches de nous, ont survécu en Russie des sectes de castrats auxquelles N.Volkov a consacré une remarquable étude³⁴. On y trouve des chants interprétés de façon collective en chœur, jusqu'à des trances extatiques qui s'apparentent à celles des derviches tourneurs. Cet état de transe³⁵ est aussi celui recherché dans les pratiques chamaniques basées également sur une technique du souffle.

Dans cette recherche d'*épuration de la voix vouée au divin*, semble présider la dimension de la « perte » sous forme du « don », de « l'offrande » du « sacrifice ». L'enjeu y est sans doute de faire perdre du corps à la voix, d'effacer la voix dans la parole, et de sacrifier surtout toute la dimension sexuée de la voix. Cette dimension de « sacrifice » plus ou moins consenti, repose aussi la question de cette « douleur vide de douleur » de la voix sacrifiée, lorsqu'elle

²⁹ Rappelons que le Zacharie de la Bible fut condamné au mutisme pour n'avoir pas cru en l'annonce de la maternité d'Elisabeth !

³⁰ UT queant laxis. REsonare fibris. MIra gestrum. FAmuli tuorum. SOLve polluto. LABii reatum. Sancte. Iohannes.

³¹ C'est nous qui soulignons.

³² M. POIZAT, *La voix sourde*, Métailié, Paris, 1996, p.213.

³³ Talmud, *Talmud*, Sota, 32b.

³⁴ N. VOLKOV, *La secte russe des castrats*, Paris : Les Belles Lettres, 1995, p.61.

³⁵ Cf. G. ROUGET, *La musique et la transe*, 2^e éd., coll. Idées, Paris : Gallimard, 1990.

est parvenue au degré extrême de l'aphonie. En quoi la perte vocale ne serait-elle pas un « passage obligé par la douleur », dont il faut interroger la dimension masochique³⁶, afin de donner un « contenant » à la voix et lui redessiner les contours des frontières corporelles ?

LE SUPPLICE VOCAL COMME JOUISSANCE CONSENTIE

Certaines techniques vocales considérées comme incorrectes et révélatrices d'une dysphonie dans l'acception et l'esthétique occidentales - parfois même reléguées aux frontières de la « pathologie » - sont, au contraire, recherchées et cultivées dans d'autres traditions musicales³⁷. Si elles concernent essentiellement des déformations du timbre de la voix, elles s'exercent surtout dans les limites extrêmes des tessitures, non pas dans la recherche « d'effets vocaux » ou de « performance vocale », mais, le plus souvent, à cause du symbolisme qui s'y rattache.

L'ethnomusicologie explore ces voix qui se déploient dans l'irradiation de leurs harmoniques (comme dans les voix tibétaines), ou dans le schisme des voix dédoublées (comme dans le chant diphonique). Elles provoquent chez l'auditeur l'impression de la présence décuplée d'une voix pourtant originellement absente. 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, impératif, ou mythique.

S'il est une figure qui vient illustrer cette prolifération mélodique au sein d'une même voix, c'est bien *le chant diphonique* appelé aussi « chant des harmoniques », faisant du chanteur un Janus³⁸ bivocal, diplophonique, émettant une voix « monstrueuse » et « bestiale » d'où émerge le « hors-sexe » des harmoniques flottant « hors-corps ».

« La voix » prend tous les risques de se perdre, se divisant et se diffractant en deux voix typées : « la voix de la bête » et l'épure de la « belle » voix. Il s'agirait sans doute - selon une interprétation qui nous est personnelle - d'une présentification de la voix perdue d'un chef de la horde, symbolisé dans les légendes mongoles par le Loup Bleu. Loup Janus aux deux visages sonores - celui de tous les dangers mais aussi celui de tous les secours - il ne pourrait se faire entendre que dans la rupture de deux voix extrêmes qui creuseraient 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.

Un autre exemple, celui du *chant gitan*, semble emblématique d'une mise à mort de la voix dans sa dimension symbolique comme dans la dimension de sa réalité sonore. Il est tout à fait saisissant de rencontrer, dans bon nombre des descriptions faites de ces chanteurs livrés à cette « possession par la voix », des images héritées de la tauromachie. C'est un véritable « combat » que mène le chanteur en proie à des tensions paroxystiques, bras tendu, poing et sourcils crispés, cou rentré, en sueur, alors qu'il va - selon nous - « livrer » ou plutôt « délivrer » la voix de sa glotte contractée sur laquelle les veines saillent. Il s'agit « d'une technique nommée le *macho* qui consiste à forcer la voix sur le dernier vers. S'il est

³⁶ Cf. infra.

³⁷ Cf. TRAN Quang Hăi, ASSELINEAU M., BEREL E., *Musiques du Monde*, FUZEAU, Courlay, 1993.

³⁸ Nous empruntons cette métaphore à Paul-Laurent Assoun, tant elle semble bien s'assigner à cette technique particulière.

correctement interprété, il produit un étranglement prolongé de la voix évoquant un râle ou une agonie : tandis que le torero tue le taureau, *le chanteur « tue » sa voix*³⁹ ».

Mais il existe d'autres détours par lesquels la voix réussit à s'effacer de la scène vocale, et ceci dès les jeux vocaux de l'enfance.

LA « VOIX FLAGELLÉE », OU LES SCARIFICATIONS VOCALES

*Ecoute : La voix tragique est sourde et voilée. L'air doit heurter les dents.
Qu'est-ce qu'une voix qui saigne*⁴⁰ ?
M. Bénézet, *Ceci est mon corps*

Moins connues sont les joutes vocales des enfants de Madagascar⁴¹ qui ont développé une technique qui leur est propre. Il s'agit là du *Galeha* du sud de Madagascar (*L'Androy*) qui se caractérise par des sautes brusques de mécanismes vocaux, une voix le plus souvent rauque qui laisse deviner un « forçage » et des œdèmes permanents sur les cordes vocales, une présence récurrente de trémulations, et des percussions sur le larynx, ou sur ce que les enfants appellent le « muscle de la gorge » ou « muscle de la voix » (en fait le muscle sterno-cléido-mastoïdien). Par ces percussions exagérées du larynx avec les mains, et/ou par frappé latéral des ligaments et des muscles, ils « jouent » de ce muscle comme le ferait un bassiste avec les cordes de sa contrebasse. Leur cou porte la marque des traces laissées par les ongles, s'apparentant à des scarifications qu'ils exhibent avec fierté.

Nous avons appelé ces enfants « *les flagellants de la voix*⁴² » et la voix qui leur est propre : « voix flagellée⁴³ ». Lorsqu'on demande à ces enfants de décrire leur voix, ils parlent de « voix serrée » : *feo mikitiky*, et pour eux le passage par la mue est un passage par « *la voix malade* ». Les paroles proférées à ce moment là recouvrent toute une panoplie d'injures - transgression de toutes les lois des « civilités » - puisque lorsque la joute vocale s'engage entre les enfants, l'enjeu est de trouver le maximum d'injures « argotisées » pour accuser la famille de l'autre d'inceste, viols, etc.

Notre hypothèse - que soutenait Michel Poizat⁴⁴ - est que pour réguler cette jouissance verbale de l'injure faite à la lignée sexuée de l'autre, pour *se « punir » de cet hybris vocal* (excès vocal), il n'y avait d'autre solution que de « battre ce corps », là d'où sortaient les infamies vocales. On pourrait poser là l'hypothèse d'une sorte de « *masochisme vocal*⁴⁵ », avec pour conséquences ces dysphonies et aphonies récurrentes, revanches de la nature, ou bien alors « *châtiment némésique* » à l'encontre de cet *hybris*⁴⁶.

Les rituels de *puberté féminine* sont aussi marqués par ce que nous pourrions appeler quant à nous « *un passage obligé par l'aphonie* » : tandis que le rite de puberté masculine révèle l'homme comme un être de parole, maître d'une grosse voix, les femmes restent dans le même temps « sans voix ». En effet, lors du rituel célébrant les premières menstrues, la

³⁹ C. PASQUALINO, *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*, CNRS Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p.240.

⁴⁰ M. BENEZET, *Ceci est mon corps*, Paris : Flammarion, Ed. Léo Scheer, 2005, p.267.

⁴¹ Cf. V., RANDRIANARY, *Madagascar, les chants d'une île*, Paris : Actes Sud, 2001, qui reste très succinct sur cette technique et ne mentionne aucunement les interprétations livrées ici qui n'engagent que nous.

⁴² Cette appellation nous est propre, et n'est pas « musicologiquement » ni « ethnomusicologiquement » reconnue, même si elle nous a été reprise par certains commentateurs pédagogiques, journalistiques ou autres.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Nous avons projeté une mission sur place pluridisciplinaire.

⁴⁵ Cf. infra.

⁴⁶ Cf. infra.

jeune fille est recluse, dans un réduit de branchages, et est soumise à un évitement de la phonation puissante. Sous le tabou de l'émission verbale à voix haute, elle adopte une conduite de quasi mutité et s'astreint au chuchotement. Seul l'éclat de rire - éclat de la voix - qui est provoqué au cours d'un rite de chatouillement, l'autorisera à sortir de son mutisme et pourra mettre fin au feutrement de sa voix. Émissions de voix et émissions de flux sanguin sont donc disjointes et rendues incompatibles chez la jeune pubère.

Ce rapport au *sang* se trouve aussi dans les rites d'initiation accompagnant la *puberté du garçon*. Ce moment de mutation désagréable – moment où sa gorge douloureuse produit un timbre rauque ou caverneux - est considéré comme l'équivalent des premières règles chez les jeunes filles, y compris jusque dans ses manifestations. Les hommes disent alors, que mêlé à la voix et aux sécrétions buccales, s'échappe du sang.

UNE « VOIX PERDUE » ; UNE VOIX QUI AURAIT PERDU SON CORPS

On trouve d'autres productions culturelles étonnantes, qui jouent avec le hors-voix et le sans-voix comme le *silbo* - ni voix, ni parole - des siffleurs de la Goméra. Ces siffleurs appartiennent à un temps de solitude, où l'autre, séparé par les grands espaces, ne pouvait être « à portée de voix ». Seul un sifflement, modulé et calqué sur les phonèmes de la langue, était capable de porter les messages parlés. Cette langue sifflée, dite « langue du diable », pose la question de ce qui reste d'une voix lorsqu'elle est dépouillée en partie de sa matérialité sonore. Le silbo nous apparaît alors, comme *la mélodie cachée de la voix humaine*, une *épuration de la voix* lorsque celle-ci est volontairement ôtée au langage (lui-même privé de la parole), résultant d'un formidable processus d'adaptation, qui préserve cependant son intelligibilité.

Nous donnerons pour dernier exemple la *quintina* des sardes, voix virtuelle féminine, née de la fusion de quatre voix d'hommes : voix dont on ne sait pas si elle émerge du cœur de la polyphonie où elle aurait été enfouie, ou si elle s'impose de l'extérieur, venue d'un ailleurs irréprésentable. Elle est cependant emblématique de cette voix perdue, qui ne serait pas forcément la voix perdue d'un corps, mais « une voix qui aurait perdu son corps ». On en vient alors à se demander 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. La musique serait-elle alors en fait « le lieu du manque de la voix » ?

C'est ce qu'illustre à lui seul le tableau *Le Cri* de Munch, que Lacan a par ailleurs commenté⁴⁷. Cette bouche ouverte sur le « rien », l'autre que nous sommes tente d'en combler la béance sertie par les contours des lèvres. Quel est ce cri qui résonne en nous et qui ne s'articule pas ?

Alors la voix perdue, serait-elle la voix « en l'autre », voix du désir de l'Autre⁴⁸ ?

UNE « VOIX OFF » COMME SOLUTION AU MALAISE SOCIAL

Après ce parcours des solutions données par la Kultur pour pallier l'angoisse inhérente au manque structurel de la voix, il convient donc de nous tourner vers la **sociologie**. Elle nous offre de précieux outils d'analyse qui nous permettent de valider la voix comme un phénomène social ayant attributs et fonctions, soumis à « l'horizon d'attente⁴⁹ » de l'autre, aux habitus vocaux et hexis corporelle imposés par les règles des civilités, et posant aussi la

⁴⁷ J. LACAN, *Le séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, séance du 12 mars 1969.

⁴⁸ Cf. infra.

⁴⁹ H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, coll. Tel, Gallimard, trad. C. Maillard, Paris 1978.

question de l'identité vocale à mettre en regard de l'empreinte vocale, etc. Sur la scène sociale, la voix développe toute une palette d'expressions plus liées à la qualité de communication entre locuteur et interlocuteur qu'aux qualités physiologiques du locuteur même. Sorte de « *lubrifiant social* » ou « *pellicule de sociabilité* » selon Claude Javeau⁵⁰, elle permet aux paroles de tracer leur chemin vers l'autre.

Il nous appartient donc d'apporter une nouvelle pierre à cette construction conceptuelle, afin d'appréhender la voix sous son versant dysphonique et aphonique, en tant qu'empreinte sociale chez l'acteur social, et facteur de régulation dans les échanges sociaux. 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 également soumis à des habitudes (culturelles, vocales, 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.

De cette approche sociologique, nous pouvons déduire tout un ensemble de questions prises entre deux discours (sociologie et psychanalyse), dont nous citerons quelques unes :

- 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 liée⁵¹ ?

- 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 ?

- Perdre la voix, serait-ce laisser libre cours à un certain masochisme⁵², qui pourrait s'exprimer à travers un *sacrifice de l'identité organique à l'identité sociale* ?

Plusieurs fois jusqu'ici, nous avons laissé entendre une ambivalence entre ce que serait une dysphonie vocale – « strictement » liée au corps - et une dysphonie sociale - liée au corps procédant à un « forçage du corps » pour le mouler aux normes et attentes sociales. Générant une « dysphorie sociale », elle se répercute sous forme d'un « malaise » personnel (physique et psychique), ricochant sur la dimension sociale et professionnelle. Inversement, pour l'éviter, les « usagers de la voix » vont contraindre le geste vocal à s'adapter, voire à se « suradapter » à cette sorte de « mise-en-scène-vocale » qu'impose le social. La « mécanique vocale » va être mise à rude épreuve.

Quand cette « parlure vacante⁵³ » - avec son cortège de bruits annexes et significatifs (éternuements, toux, bâillements, bruits de bouche entre les phrases) - se fige sous le silence putatif⁵⁴ de l'aphonie, affaiblissant l'échange agonistique⁵⁵, et la force illocutoire et perlocutoire⁵⁶ de la langue, la voix « se casse », « rompant » apparemment le lien de parole. C'est ce rapport qu'entretient cette voix apparemment cassée avec ce lien apparemment rompu que nous avons voulu interroger.

⁵⁰ C. JAVEAU, *Prendre le futile au sérieux*, Lonrai : Cerf, Humanités, 1998.

⁵¹ Cf. Les demandes de changements d'accents faites par des étrangers au moment des entretiens d'embauche.

⁵² Cf. infra.

⁵³ C. JAVEAU, *Prendre le futile au sérieux*, Le Cerf Humanités, Paris, 1998, p.88.

⁵⁴ Qui est supposé être ce qu'il n'est pas en réalité.

⁵⁵ Qui se déroule au moyen d'une lutte.

⁵⁶ Austin, pionnier de la théorie des actes du langage distingue trois actes impliqués dans une énonciation : l'acte locutoire, l'acte illocutoire et l'acte perlocutoire. L'acte illocutoire (qui est également un acte locutoire), désigne l'acte (de valeur conventionnel) réalisé par le fait de le dire. Pour ce qui est de l'acte perlocutoire, il faut saisir l'effet que l'acte produit sur l'auditoire comme le locuteur. Il désigne le but dans lequel cet acte a été réalisé.

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. Et cet « interprète » n'est pas si « unique » que cela : divisé, pris dans le rapport spéculaire avec l'autre, il est le plus souvent « parlé par sa voix ». Prendre la parole, c'est en somme « se dépandre de la voix », comme a pu l'écrire Alain Didier Weill⁵⁷.

3. L'a - phonie ; un black-out vocal

*que dire / quand les mots vibrent sur le blanc
et t'immergent / dans le Vide⁵⁸ ?
A, Arnaout, Eau et cendre*

De quel vertige le larynx est-il pris, et au bord de quel « Vide », qui puisse empêcher le sujet de réunir en une même étreinte la voix et la parole, lorsque les mots « vibrent sur le blanc » comme l'écrit le poète ?

De même que la voix est dotée, sur le plan fonctionnel, de plusieurs mécanismes et de plusieurs registres qui peuvent la faire basculer (au risque de chuter) d'une tension à l'autre, d'une identité à l'autre, d'une sexualité à l'autre⁵⁹, de même on peut la supposer aliénée à des « mécanismes psychiques » tout aussi complexes, qui pourraient l'entraver dans son assomption vers l'autre. C'est cette hypothèse que nous développerons ici.

L'a PHONIE ; UNE VOIX PULSIONNELLE « QUI EN DIT LONG »

Il s'agit donc, dans cette dernière partie, d'envisager la voix dans sa dimension pulsionnelle, à savoir non pas dans sa dimension sonore et acoustique - qui apparaît comme un trou noir lorsque l'aphonie tarit le flux - mais dans *sa position structurelle*. L. Clerget dans *La Pulsion et ses tours*, en propose la définition suivante (condensant, selon nous, ce que dit Michel Poizat) : « La voix est ainsi la part de réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler, ce qui pose la voix comme objet de la pulsion invocante et fait dire à Lacan⁶⁰ que la 'voix est l'objet déchu de l'organe de la parole⁶¹' mais il enchaîne : « La perte de l'objet conduit à une élaboration sur fond de manque reconnu, structurant et acteur du désir⁶² ».

Si les psychopathologies vocales provoquent une mise à l'index de la voix et un *black-out vocal* face à l'autre, au moment de rejoindre le chœur social, elles élargissent aussi à l'ordre du Symbolique. Autrement dit, la voix qui vient faire symptôme dans le corps appelle à interroger un autre corps, *le corps pulsionnel*⁶³ qui renvoie à « la géométrie inconsciente », et la « métapsychologie de la limite corporelle⁶⁴ », comme l'exprime Paul Laurent Assoun quand il questionne ces limites du corps et ce qui s'y joue de part et d'autre. La voix étant par construction traversée de cette limite - puisque prenant sa source dans le

⁵⁷ Alain-Didier WEILL, A., *Invocations*, Paris : Calmann-Lévy, 1998.

⁵⁸ A. ARNAOUT, *Eau et cendre*, Orléans : Editions Le Pli, 2000, p.104-105.

⁵⁹ C., GILLIE, « La Voix Unisexe ; un fantasme social d'une étrange inquiétude », in *Le Féminin, le Masculin et la Musique populaire d'aujourd'hui*, Document De Recherche O.M.F. (Observatoire Musical Français), Paris : Université Paris-Sorbonne, 2003.

⁶⁰ J. LACAN, *Des noms-du-père*, éd. 2005, Paris : Seuil, (« le symbolique, l'imaginaire et le réel ») 1953 & (la seule leçon du *Séminaire des Noms-du-père*) 1963.

⁶¹ J., CLERGET, *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.27.

⁶² Ibidem. p.33.

⁶³ P.-L. ASSOUN, *Corps et Symptôme, Leçons de psychanalyse*, 2^e édition, Paris : Anthropos, Economica, 2004.

⁶⁴ Ibid. Chapitre rajouté à la seconde édition de cet ouvrage.

corps, pour se propulser hors de ses frontières à l'intérieur du territoire de l'autre – on peut alors penser l'aphonie comme un symptôme imposant au corps une ligne de démarcation.

Mais envisager la voix sous son revers psychanalytique, c'est-à-dire la « pulsion invocante », nécessite de la croiser avec d'autres notions qui la concernent : la *pulsion* et la *perte* selon plusieurs modalités, comme le *manque* et le jeu *présence/absence*. C'est d'ailleurs pour rendre compte de cette dialectique « éloignement/retrouvailles », que nous proposons de rebaptiser « *apophonie* » (de *apo* éloignement) les pathologies vocales s'apparentant à l'aphonie.

Freud en ouvrant la question de l'hypothèse de l'inconscient nous permet de penser une « voix pulsionnelle » (affiliée au corps pulsionnel), qui peut entrer en conflit avec la « voix organique » (sous tutelle de l'anatomie). Cette voix pulsionnelle, échappant au médical, est prise dans l'altérité ; elle est traversée par ce que Lacan a appelé « de l'Autre ». Rappelons que « une pulsion est quelque chose qui pousse à jouir de son objet, et le social ainsi que Freud nous l'a rappelé participe au contraire de la résistance⁶⁵ à l'attraction de cet objet⁶⁶ ». Freud repère et privilégie un certain nombre d'objets concernés par ce qu'il appelle les pulsions partielles : objet oral, anal, génital, mais au nombre desquels ne figure pas la voix. C'est à Lacan qu'il reviendra, dans les années 60, de démonter le concept freudien de la pulsion, en lui affiliant le concept d'objet *a*, et en renforçant la dimension de « l'a-spécificité » de l'objet déjà repérée par Freud. Il va compléter la liste des objets partiels freudiens par « le regard » et par « la voix », mais il développera surtout « l'objet regard », réservant « l'objet voix » à l'approche des voix hallucinées des psychotiques.

Dans *Totem et Tabou*⁶⁷, Freud pose, comme instance de *jouissance* absolue, « le père de la horde », édictant un interdit auquel lui-même ne se soumet pas. Puis il imagine le meurtre, la suppression de cette instance ; cela va laisser des traces indélébiles chez les frères, à l'origine d'une loi pacifiante organisant famille et société. Cette loi sera intériorisée en chacun par identification puis incorporation de ce père, avec pour conséquence l'instauration de la conscience morale et de la religion perpétuant ce père dont il ne « reste » que le Nom. Dans toute cette construction freudienne, la voix n'est pas développée comme telle, et pourtant, une place tout à fait prégnante lui est accordée avec la figure sonore du *schofar*.

Lacan dans son *Séminaire sur l'Angoisse*⁶⁸, s'appuyant sur les avancées de Reik⁶⁹, renforcera la résonance de ce *schofar* à travers sa valeur commémorative du meurtre primitif, et comme « reste » du père en sa version totémique, lui aussi incorporé. Il confère ainsi à la voix sa double appartenance aux registres de l'oralité et de la vocalité. C'est ainsi que la voix se trouve à l'origine de l'enseignement de Lacan promue au statut de « reste » (de cette jouissance absolue), « objet-déchet » de cette jouissance originaire, ou, pour reprendre ses expressions-mêmes, les « feuilles mortes » de cette voix objectalisée / les « voix égarées de la psychose ». Il la présente également comme « impératifs interrompus du Surmoi [...] « ce dernier renvoyant bien entendu à cette figure paternelle interdicière dont la manifestation vocale peut finir, dans la pathologie, par être véritablement obsédante⁷⁰ ».

Lacan souligne un second aspect de la voix psychotique : c'est sa dimension temporelle, qu'elle présentifie dans le *continuum* sonore qui soutient l'articulation signifiante. Mais, ce que rajoute Lacan, c'est que si la voix semble liée à la chaîne signifiante, il n'est pas

⁶⁵ C'est ce que nous avons développé plus haut.

⁶⁶ M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei*, (Voix et pouvoir) Métailié, Paris, 2001, p. 285.

⁶⁷ S. FREUD, *Totem et tabou*, trad. de Totem und Tabu, reed. 1965, Paris : Payot, 1913.

⁶⁸ J. LACAN, *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, 1963, Paris : Le Seuil, 2004.

⁶⁹ TH. REIK, *Rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris : Denoël, 1975.

⁷⁰ M. POIZAT, *La voix du diable*, Métailié, Paris, 1991, p. 193-195.

évident qu'elle puisse être liée au sujet émetteur qui l'énonce, puisqu'elle suppose, chez le psychotique, l'existence « d'un autre ». « Lacan est formel : le psychotique entend, ce qui ne présuppose en rien une matérialisation sonore extérieure de cette voix : cela présuppose simplement l'attribution à un autre de la voix liée au propre message du sujet qui le produit⁷¹ ».

Par ailleurs, Lacan nous montre, avec le stade du miroir (dans une autre acception que celle développée par Alain Delbe), qu'entre 6 et 18 mois, l'enfant né sans corps se constitue alors un corps⁷². De même pourrions-nous rajouter qu'aux alentours de neuf mois, il va « se constituer » un langage au moyen de sa voix, au moment où il amorce son avènement vers l'ordre du symbolique, et du langage. Pour accéder à la langue, il va lui falloir faire le deuil du hors-sens de ce que nous appelons « l'*Ur-Stimme* » ; il passe alors « du vocal au vocable⁷³ ». La rencontre avec l'image spéculaire fait qu'il va accepter de se détacher du petit autre, puis « perdre ce petit autre », le « petit autre » étant le précurseur de « l'objet *a* ».

On voit donc déjà combien la voix et la parole sont dans un rapport ambigu si ce n'est impossible, puisque comme le souligne Michel Poizat « la voix est dans le même temps le support du signifiant, elle fonde donc à ce titre la coupure d'avec la jouissance, mais elle est aussi trace de cette jouissance première à jamais perdue⁷⁴ ». Cette voix pulsionnelle, « objet *a* », a connu ensuite plusieurs adjectivations dans l'enseignement de Lacan : « Lacan parle plus volontiers d'objet manquant, voire manqué, du manque de l'objet que d'objet perdu, de perte de l'objet. Ce mot de perdu est en effet ambigu puisqu'il renvoie à l'idée que cet objet fut un temps acquis puis perdu. Il renvoie aussi à l'idée qu'il pourrait être éventuellement retrouvé⁷⁵ ».

DU « FORT-DA » AU « CH...T-DA »

Les dysphonies comme l'aphonie sont marquées par des phénomènes d'apparition et de disparition de la voix dans sa matérialité sonore. Ce jeu d'absence et de présence vocale n'est pas sans évoquer ce « jeu de la bobine », dit le jeu du « *fort-da*⁷⁶ », dénomination « diphonique », remarquons-le. Puisque ce nom de *fort-da* est bâti sur deux interjections, nous pourrions l'appeler le jeu du « *ch...t-da* » - lorsqu'il s'agit de la voix aphone - donnant ainsi à ce premier « chut⁷⁷ » sa version a-vocalique, c'est-à-dire [ft] en transcription phonétique. Laissons ici encore Michel Poizat préciser cette dialectique en sa dimension vocale : « C'est ainsi toute une scansion présence / absence qui va s'engendrer autour de cet élément vocal relationnel. Or cette tension constitue en fait l'amorce de l'ordre symbolique [...] La voix est posée dans cette construction comme objet de cette expérience première de jouissance qui s'efface dès que la signification entre en jeu. Ce qui permet à J.-A. Miller⁷⁸ de la définir comme : 'tout ce qui, du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification'⁷⁹ ».

Michel Poizat a introduit la logique de cette démarche, dans son ouvrage *La Voix Sourde*, où il se demande ce qui se passe pour ceux dont la voix « inconsciemment considérée

⁷¹ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.204.

⁷² Ce que reprendra Françoise Dolto pour la clinique de l'enfant, avec la dialectique « Image Inconsciente du Corps » et « Schéma Corporel ».

⁷³ Cette thèse constitue notre travail de recherche actuel.

⁷⁴ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.15. (À propos de La leçon de musique de Pascal Quignard : « *voix perdue et objet perdue* » p.17à 21).

⁷⁵ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.18.

⁷⁶ Également dit « jeu de la bobine », et décrit par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*.

⁷⁷ Précisons qu'en français, le « chut ! » est une interjection holophrastique intimant l'ordre de se taire. Et qu'elle se prononce en élidant le plus souvent le « u ». D'où notre écriture ; « ch...t », c'est-à-dire [ft].

⁷⁸ J.-A. MILLER, « Jacques Lacan et la voix », in *La voix*, colloque d'Ivry, Paris, la Lysimaque, 1989, p.180.

⁷⁹ M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei*, (Voix et pouvoir) Métailié, Paris, 2001, p.126.

comme perdue - ce que Lacan appelle « le manque de l'objet *a* » - est dans le réel⁸⁰ manquante. Il rajoute dans son ouvrage *Vox Populi, Vox Dei*, cette assertion que nous faisons nôtre ici : « C'est ainsi en 's'opacifiant', en cessant d'être transparente, peu importe par quels procédés, que la pulsionnalité de la voix se manifeste, dans l'effet d'abolition du sens qui en découle⁸¹ ».

Dans ses *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix*⁸², Paul-Laurent Assoun évoque le rapprochement assonantique entre *die Stimme* (la voix) et *die Stimmung* (l'humeur, la disposition d'esprit), faisant entendre ainsi les dimensions pluri-conceptuelles qu'offre cette approche de la voix et de ses dérivés dans son acception germanique. Mais, rappelle la psychanalyste S. Rabinovitch, dans son livre *Les Voix*, consacré aux voix hallucinées : « La *Stimmung*, disait Novalis est une acoustique de l'âme [...] Cristallisée dans ses déchets ou évaporée dans le silence, la voix est à la fois chair (sexe) et pensée pure ; entre présence et absence, elle est présence sur fond d'absence⁸³ ».

C'est bien ce que vient signer l'aphonie dans cette absence de la matérialité sonore de la voix. Nous rappelons que notre travail s'axe à l'origine sur un point d'articulation entre les deux voix (pulsionnelle et organique) c'est-à-dire la présence pulsionnelle de la voix « toujours déjà là » comme objet irrémédiablement perdu, et son inscription par défaut chez le sujet aphone. Envisager ce point d'articulation, n'a pu se faire qu'avec la rencontre clinique, et nous rendrons compte, ci-dessous, de quelques unes des propositions que nous faisons pour continuer de mettre au travail ce concept de « pulsion invocante ».

UNE « AUTOMUTILATION VOCALE »

Les expressions populaires permettent de donner du relief à la plainte telle qu'elle se décline selon les langues. Si pour le français, « l'extinction de voix » vient faire écho à « la perte de la voix », l'anglais de son côté déplore qu'on puisse « *to cut one's throat* », donnant encore plus là l'idée d'une (auto)mutilation de la source vocale. Cette coupure du *continuum* sonore, provoque une sorte de suspension mortifère, donnant corps à un *autre silence*, un silence qui « hurle à la mort » selon Michel Poizat qui le distingue du silence qui fonde la scansion signifiante du langage (sorte de ponctuation silencieuse de la parole, et que l'on retrouve, selon nous, algébrisée et mesurée, dans la musique).

Cette « coupure » du flux vocalique, nous lui donnons, quant à nous, la figure rhétorique de la **tmèse**. Rappelons qu'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-outil⁸⁴. On se souviendra 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.

Formuler l'hypothèse que l'aphonie ferait *tmèse* dans la chaîne des signifiants, c'est lui donner une place signifiante sous forme d'une « irruption de silence » qui viendrait briser

⁸⁰ A prendre ici au sens de « réalité » et non du Réel lacanien.

⁸¹ M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei*, (Voix et pouvoir) Métailié, Paris, 2001, p.169.

⁸² A P.-L. SSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix*, rééd. 2001, Paris : Anthropos, Economica, 1995.

⁸³ In S. RABINOVITCH, *Les Voix*, Champ freudien, Paris : Seuil, 1974, p.163.

⁸⁴ Cf. l'exemple : « ils mangèrent donc les pommes, bien vieilles, de terre » donnée in MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1992. Précisons : « vieille » est un adjectif qualificatif qui, à ce titre, en français, peut s'accoler de deux façons à l'expression « pommes de terre ». Soit pour faire « vieilles pommes de terre », soit pour donner « pommes de terre vieille ». Couper l'expression initiale par *vieilles* en faisant : « pommes (*bien*) *vieilles* de terre » n'a aucun sens. « Bien vieilles » est alors une *tmèse*.

le flux de la parole, et qui monopoliserait l'écoute de l'autre, au détriment du signifié. Elle ouvrirait une brèche dans le discours, une forme de lacune et serait donc là l'*équivalent sonore du scotome scopique*.

Une de nos patientes, souffrant d'aphonie, nous envoya, lors de la « coupure » des vacances, une carte ancienne représentant une carcasse d'un bateau échoué dans un « cimetière de bateaux » en dessous duquel elle avait écrit : « *je n'aurais pas donné **cher** de ma voix, je n'avais pas donné **chair** à ma voix* ». Nous avons déjà vu combien ce signifiant « chair » semble récurrent quand il s'agit de donner de « l'épaisseur » à la voix et de la rendre présente. Cela n'est pas sans évoquer la « livre de chair » de Lacan, que Markos Zafiroopoulos rappelle, retranscrivant ce qu'énonce Lacan le 8 mai 1963 dans son *Séminaire L'angoisse* : « il y a toujours dans le corps, et du fait même de cet engagement de la dialectique signifiante, quelque chose de séparé, quelque chose de statufié, quelque chose de dès lors inerte, il y a la livre de chair⁸⁵ ». Il s'agit déjà là de l'objet *a*. Dans le même passage, Markos Zafiroopoulos évoque « Le registre du *sacrifice* [qui] accroît la puissance, la symbolisation et l'extension de son emprise sur le réel », alors qu'il fait remarquer la parenté de conception de la « passion » de l'ordre symbolique chez Claudel et Lacan. « Passion par laquelle le sujet advient au monde de la parole, du langage et de ses lois, au prix d'une dévitalisation du corps laissant un reste (l'objet *a* cause du désir) dont seule la mort viendra à bout, pour que le destin de l'homme en tant « qu'être pour la mort » s'accomplisse », donnant ainsi à voir un homme « 'dévitalisé' par la morsure du signifiant⁸⁶ ». Cet homme « 'dévitalisé' par la morsure du signifiant », Bernard Noël nous le donne à voir dans son livre *La langue d'Anna*, alors qu'Anna, comédienne, évoque le « don de sa voix » au texte comme au public : « Je ne lui offre pas que ma voix : je lui offre toute la masse *viandeuse*⁸⁷ avec mes nerfs, mes impulsions, mes circuits d'air et de sang pour qu'il la métamorphose et fasse paraître à la vue de tous un insupportable : Ceci est mon corps! Je veux ce silence et je veux que le *sacrifice* y soit visible assez pour que l'apparition triomphante de l'Autre ne dissimule pas que mon corps, sous lui, agonise de plaisir par la possession à laquelle il se livre⁸⁸ ».

UNE « ANOREXIE VOCALE »

Si l'automutilation vocale est une façon radicale de sacrifier sa voix, il existe d'autres « ruses » pour exclure sa voix des lieux mêmes du corps et de l'espace social où se fomentent l'appel sonore à l'autre. Autrement dit, de manière triviale, « toute la voix est là, et rien ne sort ». Il ne s'agit pas là d'une « panne » physiologique, mais bien d'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 grève vocale va impliquer de la part du sujet 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.

Ce « rien ne sort » est une expression récurrente dans la clinique, et nous renvoie à celle de l'anorexique qui « ne mange rien », et pour lequel, autrement dit, c'est « le rien qui entre ». Lacan⁸⁹ a développé - entre autres dans son *Séminaire sur La relation d'objet* - son approche de l'anorexie, précisant qu'il ne s'agit pas de « ne rien manger » mais de « manger du rien ». L'aphonie comme symptôme serait donc le revers (jumeau) de l'anorexie mentale ;

⁸⁵ M. ZAFIROPOULOS, *Lacan et les sciences sociales*, Paris : PUF, 2001, p.204.

⁸⁶ Ibidem p.204.

⁸⁷ C'est nous qui soulignons, car ce signifiant renvoie à « chair » sur lequel se centrerait le discours plus haut.

⁸⁸ B. NOËL, *La langue d'Anna*, Editeur P.O.L., Paris, 1998, p.32.

⁸⁹ J. LACAN, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, 1957, Paris : Le Seuil, 1994. Cf. Chapitre 4.

ce qui nous fait proposer une approche de l'aphonie comme « anorexie vocale ». Le sujet se présente à l'autre affecté par une parole dépouillée de sa chair vocalique ; il déambule son squelette consonantique dans un discours appauvri de sa substance. On n'entend plus alors que du souffle bordé par des consonnes.

Une de nos patientes, enseignante et chanteuse, présentait cette forme d'*abstinence vocale*, avec cette nécessité de « mettre sa voix à la diète » afin de lui laisser une forme d'intégrité virginale. Affirmant qu'elle « n'était pas là pour faire plaisir aux élèves », et apte cependant à mettre en place des situations pédagogiques ludiques, elle affichait une forme de volonté farouche à « mettre sous clé » sa voix, dès qu'il s'agissait de lire ou de chanter. Sa voix « volontairement perdue », restait enterrée vivante au fond de son larynx : une « voix-Antigone » murée. Elle connut l'angoisse de la feuille blanche lors d'un atelier d'écriture, et nous dit qu'elle avait juste réussi à écrire : « *quand les sirènes se taisent*⁹⁰ », puis « *plus rien...*, ça n'appelait rien d'autre ». Il nous semblait qu'il y avait là un lien entre cette forme d'anorexie vocale, d'abstinence vocale, et cette inhibition à écrire. Comme nous tentions de le lui faire envisager, elle évoqua ce jour-là sa grand-mère qui répondait à sa place : « j'en étais encore à chercher les mots, qu'elle, elle les avait déjà dits. Je les avais sur le bout de la langue, mais ça ne sortait pas ». Ce à quoi nous lui avons demandé : « *elle vous enlevait les mots de la bouche ?* ». Elle resta silencieuse, et selon son habitude pleura, signant là une forme de « deuil de la voix et mélancolie » dont son « anorexie vocale » était l'emblème.

Rappelons que le terme même de « mélancolie » vient de *melankholia*, « bile noire », supposée autrefois responsable des états dépressifs ; le noir habille donc ce mot de son signifiant de deuil. Si le deuil est un des noms de la perte, l'idée du flux noir qui accompagne la mélancolie prend un sens particulier lorsqu'il s'agit de la voix ; car en effet, l'aphonie n'est-elle pas pour ce *cantus obscurior*, le « canal » par où s'évacuer ?

Pour cette chanteuse qui ne voulait pas « s'abîmer » la voix (d'artiste lyrique) auprès des élèves, nous pourrions avancer paradoxalement l'hypothèse que son symptôme était en fait le chant, plutôt que l'aphonie : tant qu'elle pouvait chanter ailleurs qu'en classe, le flux vocal déliait ce resserrement au fond de sa gorge. Cette forme « d'addiction au chant » était peut-être pour elle une façon de tromper l'angoisse avec la mélodie de la mélancolie, voire, de défier l'imminence d'un *black-out vocal*, lui permettant ainsi, tel Anfortas⁹¹, de continuer à jouir de la blessure fluide sonore qui la maintenait en vie.

UN « MASOCHISME VOCAL »

Avec ce qui précède, on mesure la portée d'une sorte de « jusqu'au-boutisme » vocal, la voix flirtant avec les extrêmes et les limites du geste vocal, au risque de se dissoudre dans un au-delà, hors-sens et hors-sexe⁹², de la voix. L'aphonie du sujet jouerait alors comme *Némésis*⁹³ venant châtier l'*hybris vocal*. Nous appelons « hybris vocal » cet excès vocal déjà emblématique des cas d'hystérie évoqués par Charcot et analysés par Freud avec Dora⁹⁴ et Rosalie H. Puisqu'une hystérique peut faire des symptômes en paralysant une partie de son corps, on peut effectivement postuler l'existence d'une paralysie des cordes vocales qui ne

⁹⁰ Dans *Le silence des Sirènes*, Franz Kafka postule que l'arme des Sirènes, contre Ulysse, est peut-être plus le silence que leur chant. « Et de fait quand Ulysse vint, les puissantes chanteuses ne chantèrent pas [...] Mais Ulysse, pour ainsi dire, n'entendit même pas leur silence, il crut qu'elles chantaient et qu'il était le seul qui fût préservé de les entendre. Il aperçut d'abord leurs cous qui ondulaient, leurs poitrines qui soupiraient, leurs yeux pleins de larmes et leurs bouches entrouvertes, mais il pensa que tout cela faisait partie de la mimique des chansons qu'il n'entendait pas ». (Traduction d'A. Vialatte). Nous remercions Jean-Michel Vives d'avoir attiré notre attention sur ce texte, en regard du cas de cette patiente.

⁹¹ Nous faisons ici référence à Anfortas dans Parsifal de Wagner.

⁹² Cf. M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra)*, Paris : Métailié, 1986.

⁹³ *Némésis* est la déesse de la Vengeance dans les tragédies grecques (parfois appelé *Adrastée*). Son nom dérive du terme grec νεμέσις, signifiant « le don de ce qui est dû ». Mais il a aussi un autre sens : « de qui on ne peut échapper ».

⁹⁴ S., FREUD, *Cinq psychanalyses*, rééd. 1966, Paris : PUF, 1905.

serait pas organique, et qui serait l'expression d'un conflit conversif d'un corps soumis à un excès de jouissance. Freud a démontré que l'aphonie hystérique signe l'absence de l'autre, idée que reprendra Lacan en plaçant la voix, objet *a*, comme « désir de l'Autre » (et non pas « désir à l'Autre » du regard). On doit à Paul-Laurent Assoun d'avoir démontré - à travers les figures emblématiques de l'aphonie que sont Dora, Rosalie et Cordélia⁹⁵ (la troisième fille du roi Lear), que le silence vocal, opérant un retrait « mélusinesque⁹⁶ », vient s'inscrire en hiéroglyphe au creux de la trachée. Il laisserait là, à l'état de symptôme, les mots d'amour qui n'ont pu se dire, vérifiant « la portée du mutisme comme 'le symbole de la mort'⁹⁷ ».

Mais le duo *Némésis / hybris* joue également au moment où Dora claque la porte en quittant Freud, faisant entendre par un acte de protestation du corps, ce que sa voix lui refuse. Freud commente : « C'était de la part de Dora un acte de *vengeance* indubitable que d'interrompre si brusquement le traitement [...] En outre, sa tendance à *se nuire à elle-même* trouvait son compte dans cette manière d'agir⁹⁸ ». Une « tendance à se nuire » dans laquelle on trouve son compte, n'est-ce pas un pas de plus franchi vers une forme d'automutilation jouissive, et qui pourrait nous faire aborder Dora sous l'angle du masochisme, pas encore conceptualisé par Freud à l'époque où il rédige ce cas ?

Freud précise d'autre part que Dora souffre d'une sorte d'étranglement « *ein Gefühl von Würgen und Schnüren* » forme d'hystérie de rétention. Attardons-nous un instant sur la polysémie de ces verbes. « *Würgen* », c'est serrer, étrangler, égorger, mais aussi avaler avec effort, et même en poétique « exterminer » puisque *Würg-Engel*, c'est l'ange exterminateur ! D'autre part « *schnüren* », c'est attacher ou serrer avec un cordon (et le cordon ombilical se dit en allemand « *Nabelschnur* »). Il se dégage donc l'idée d'un lien mortifère entre le flux hémorragique vocal et l'aphonie, qui viendrait en signer le tarissement. D'autre part, étranglement, sutures, jeux avec les cordes et les nœuds, font partie des pratiques masochiques des jeux dits sadomasochistes, et les symptômes de Dora liés à son aphonie périodique, semblent confirmer la thèse d'une émergence de certains « traits masochiques » :

- sa résistante mutique au sein du quatuor dont elle est exclue, et dont chacun semble mis au service de sévices spécifiques ;
- sa volonté de *rendre lisible le sacrifice de sa voix*, mais *invisible et inaudible le désir* qui prend possession d'elle ;
- le jeu de tension de Dora prise entre son désir de s'abandonner et sa résistance qui lui fait abandonner l'Autre (en la personne de Freud) ;
- un certain décor planté de la scène masochiste (la parole « bâillonnée » sur laquelle Lacan reviendra, la gifle, la souillure (mouillé/souillé⁹⁹) ;
- l'impuissance, l'humiliation pour Dora à occuper la place du « moins que rien » ;
- mais surtout l'indécision de Dora à se positionner en tant qu'objet ou en tant que sujet de son propre désir.

A quel « exil » la voix de Dora a-t-elle été condamnée, à qui l'a-t-elle sacrifiée, quel a été le bras armé auquel elle s'est offerte en tant qu'objet de désir de l'Autre et qui l'a empêchée de jouer sa partition en tant que sujet ? Poser cette question, n'est-ce pas postuler

⁹⁵ Voir Freud, le motif des trois coffrets⁹⁵.

⁹⁶ Nous risquons cet adjectif « mélusinesque » à partir de la figure de Mélusine, dont la légende raconte qu'elle disparaissait le samedi, sans que nul ne soit autorisé à la voir.

⁹⁷ P.-L., ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix, Figures*, tome 2, Paris : Anthropos-Economica, 1995, p.85.

⁹⁸ S., FREUD, *Cinq psychanalyses*, rééd. 1966, Paris : PUF, 1905, p.82.

⁹⁹ On peut faire un rapprochement entre *das Schmuck*, le bijou du rêve, et *der Schmutzfleck* la souillure, *fleck* étant la racine de *flecken* tacher, salir (*befleckt*, taché, sali, souillé) très proche sur le plan assonantique de *feucht*, mouillé.

que Dora pourrait être - au-delà de la figure de l'hystérique que l'on connaît - une des premières figures du masochisme décrite avant la lettre ?

Or au-delà de la scène masochique sur laquelle pourrait se jouer le cas de Dora, il convient de réinterroger ce moment de bascule conceptuelle où Lacan, dans *le Séminaire D'un Autre à l'autre*, rebaptise le quatrième objet *a* - c'est-à-dire la voix - avec une nouvelle dénomination : « objet sadomasochique¹⁰⁰ ».

LE MUTISME COMME « VOIX DE L'AUTRE »

Si la clinique et cette recherche nous permettent d'aiguiser notre regard sur les symptômes affectant la voix, ce travail se donne également pour objectif non pas une « psychanalyse appliquée », mais un rapprochement entre la recherche en psychanalyse, les sciences et le social, afin d'en ajuster les angles d'approche dans leurs spécificités mais aussi leurs complémentarités. Un des chantiers ouverts par cette recherche a mis au travail un dicton commun à plusieurs pays : « **un enfant muet est un enfant sorcier** », et qui interroge, selon nous, l'envers et le destin du sacrifice vocal.

En Afrique, l'enfant dit « enfant sorcier » - ainsi dénommé par les parents et confirmé par l'Autre social - est un « enfant habité » par les esprits des ancêtres ou d'autres entités. Avant de parler « par la voix des esprits », il lui arrive de signer aux yeux de l'Autre son appartenance à « un autre monde » par un symptôme marqueur de son destin : le mutisme. Cet enfant possédé par la voix d'un autre, semble incarner à lui seul deux visages de l'enfant - quelque soit sa nationalité - mis en débat par le discours social dominant actuel¹⁰¹ :

- « l'enfant martyr » et ses dérivés : l'enfant abusé, l'enfant sacrifié, l'enfant des rues, l'enfant des banlieues, etc.

- « l'enfant surdoué » et ses dérivés : l'enfant hyperactif, l'enfant star, l'enfant-idôle, « l'enfant instable », « l'enfant turbulent », etc.

Face à ces « cas d'enfants », le discours psychologisant et ethnopsychiatrisant combat « l'exclusion » et pense « remédiation », « réinsertion », « résilience » pour les premiers, réponse médicalisée et parfois chimiothérapeuthique pour les seconds. Un discours psychanalytique réducteur pourrait convoquer le masochisme s'agissant des premiers, et le narcissisme s'agissant des seconds.

Dans le cadre de l'anthropologie psychanalytique, nous nous autorisons à penser le revers inconscient des symptômes qui touchent la voix et le langage de l'enfant, comme métaphore inscrite dans le corps et le comportement de l'enfant, d'un trouble qui serait celui de la famille à interroger comme tel. Nous postulons alors l'hypothèse de l'existence d'un rapport entre « l'enfant muet » et l'hypervocifération du corps de l'enfant dit hyperactif, face au mutisme maternel, ou à sa parole figée dans des « murailles sonores¹⁰² ».

Un autre chantier nous permet de revisiter le discours musicologique, avec trois hypothèses vertigineuses à mettre au travail :

- à travers le tissage contrapunctique, la prolifération mélodique du chant serait là pour cacher un manque structurel de la voix, faisant de **la musique le lieu du manque de la voix** ;

- la voix ne serait là que pour masquer l'aphonie en puissance, perte inscrite de façon structurelle, au cœur même de la voix ;

¹⁰⁰ J. LACAN, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 1969, Paris : Le Seuil, 2006, p.200. Cette interrogation fédère notre recherche actuelle.

¹⁰¹ Ce discours, initié par les systèmes éducatifs et juridiques est confirmé par la médecine. Il a pris le relais du discours d'il y a une cinquantaine d'années sur « l'enfant débile » et ses dérivés (l'enfant attardé, l'enfant retardé, l'enfant en échec, etc.).

¹⁰² R. GORI, 1975, « Les murailles sonores », *L'Evolution Psychiatrique*, n°4, Paris : Dunod, p.779-803.

- la musique pourrait agir comme réparation symbolique de la voix perdue ;
- l'opéra serait le lieu de l'apologie du manque.

Conclusion : un *Flatus vocis* pris entre Altération et Altérité

Aux yeux de la psychanalyse, l'aphone comme le dysphonique n'existe pas. Envisager une clinique du sujet aphone, c'est se demander si l'aphonie est à verser au compte de l'hystérie (comme c'est le cas de Dora et de Rosalie H chez Freud), si elle émerge à l'homosexualité, (comme avec les patients masculins de Ferenczi, et Dora sur le versant féminin), ou si elle est du côté d'une rétention vocale-anale, travaillant la structure de l'obsessionnel. Quelles que soient les divergences épistémologiques qui divisent les courants psychanalytiques, tous reconnaissent que le cri, dans sa fonction même d'appel à l'Autre, s'organise en paire signifiante à l'intérieur du psychisme : le deuxième cri réveillera non pas le premier mais le souvenir du premier que l'Autre aura doté d'une signification. A ce cri sont associés le déplaisir et/ou la jouissance, et cette dimension a été largement problématisée et développée par Michel Poizat. Mais Solal Rabinovitch alerte sur les risques auxquels peut se confronter « la part de jouissance » de la voix : « Une voix ça se brise, ça se fait taire, ça se casse, ça peut être plein de sens, ça peut faire jouir, ça peut faire émerger un sujet. Il faut que la part de jouissance de la voix s'éteigne pour qu'on puisse entendre ce qu'elle dit. J'espère disait Lacan, que c'est pour mon dire que vous venez si nombreux, pas pour ma voix¹⁰³ ». Et elle rappelle que la voix parlée est engagée dans l'émergence du signifiant et qu'elle fait jouer les équivoques du son et du sens, oscillant entre les deux.

A ce « *O Wort, du Wort, das mir fehlt*¹⁰⁴ » que chante Moïse à la fin du *Moïse et Aaron* de Schönberg, ne pourrions-nous, de notre côté rétorquer : « *O Stimme, du Stimme das mir fehlt!*¹⁰⁵ ».

La voix peut se voiler, s'opacifier, s'altérer, disparaître, jusqu'à faire taire la parole. Habité par ce symptôme, le sujet entend à l'intérieur de lui sa propre voix qui lui parle, alors que « rien ne sort ». Rien n'est audible de sa voix à l'autre qui croise son chemin, de la même façon que rien n'est perceptible des voix hallucinées du psychotique. L'un comme l'autre vive quelque chose de l'ordre de la possession. Abriter en eux cette voix étrangère, c'est donner l'hospitalité à une altération, comme à une altérité, « à son corps défendant ». Cette voix altérée, c'est celle de l'altérité, de l'Autre. La pulsion invocante se heurte à une impuissance vocale, comme si la voix devait faire l'expérience d'une détumescence sitôt le cri de jouissance étouffé. Comme ce sacrifice vocal consenti de l'interprète gitan qui exige de lui qu'il puisse se soustraire de la scène, son corps n'étant plus en expansion mais en repli.

Cela implique de continuer à questionner cette dérobade de la voix devant la parole, ce « *flatus vocis* » - « en latin l'expression péjorative qu'on emploie pour désigner des paroles qui se réduisent, en effet, au seul « souffle de voix » qu'elles ont nécessité, n'ayant aucune valeur¹⁰⁶ » - qui donne à entendre une voix flétrie, qui devient détumescence au moment de se donner à l'autre.

Il nous reste de ce travail la conviction d'avoir pu nous approcher au plus près de la voix telle que l'évoque Lacan dans le *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

¹⁰³ Ibid. p.143.

¹⁰⁴ « Oh mot, toi le mot qui me manque » (traduction littérale personnelle).

¹⁰⁵ « O voix, toi la voix qui me manque » (traduction personnelle), paraphasant la phrase citée plus haut, extraite du *Moïse et Aaron* de Schönberg.

¹⁰⁶ J. NASSIF, *L'écrit, la voix, Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Paris : Aubier Psychanalyse, 2004, p.293. Note de bas de page.

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 parole¹⁰⁷ ». Lacan semble rassembler là tout ce qui peut faire réponse à notre questionnement quant à ce point de capiton entre la voix en sa matérialité sonore et la voix dans son rapport avec le désir de l'Autre. 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.

Au moment de conclure cet écho en forme d'après-coup de notre thèse, nous rappellerons que le signifiant « thèse » vient du grec *thesis* : action de poser. *Thesis*, dans le chant grégorien ne peut se passer d'*Arsis*, l'élan, autrement dit la pulsion. *Arsis* et *thesis* font référence aux mouvements de la voix - sa montée *arsis*, sa retombée *thesis* - telle que l'analysent les spécialistes du grégorien qui, avec la chironomie et le passage à l'écriture, ont su donner corps et savoir à la voix. Or la voix est traversée vers l'autre, comme cette thèse s'est voulue traversée d'un discours à l'autre. Il est donc de la vocation structurelle de cette thèse, *Thesis*, de s'inscrire aux registres des voix perdues, et - en son revers *arsis* de la pulsion invocante - de demander asile aux lieux de l'Autre. Pour y murmurer, paraphrasant Freud : « *Wo es sprach soll ich hören*¹⁰⁸ ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNAOUT, A., *Eau et cendre*, Orléans : Editions Le Pli, 2000.
- ARNAUD, A., *Les hasards de la voix*, Paris : Flammarion, 1992.
- ASSOUN, P.-L., *Corps et Symptôme, Leçons de psychanalyse*, 2^e édition, Paris : Anthropos, Economica, 2004.
- ASSOUN, P.-L., *Le regard et la voix, Leçons de psychanalyse*, rééd. 2001, Paris : Anthropos, Economica, 1995.
- BENEZET, M., *Ceci est mon corps*, Paris : Flammarion, Ed ; Léo Scheer, 2005.
- C. JAVEAU, *Prendre le futile au sérieux*, Paris : Le Cerf Humanités, 1998.
- CAMON, F., *La Maladie Humaine*, Paris : Gallimard, 1984.
- CICERON, *Di Oratore*, Paris : Les Belles Lettres, 1985.
- CLERGET, J., *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- DELBE, A., *Le stade vocal*, Paris : L' Harmattan, 1995.
- FREUD, S., *Cinq psychanalyses*, rééd. 1966, Paris : PUF, 1905.
- FREUD, S., *Totem et tabou*, trad. de Totem und Tabu, reed. 1965, Paris : Payot, 1913.
- 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.
- FREUD, S., *Malaise dans la civilisation, (Das Unbehagen in der Kultur)*, trad. Ch. et J. Odier, 9^e éd.1983, Paris : PUF, 1929.
- FREUD, S., *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, rééd. 1984, Paris : Gallimard, 1932.
- GILLIE, C., « Et la voix s'est faite chair ; Le Geste Vocal », in *Le Geste Musical*, Genève : Cahiers de Musiques traditionnelles n°14, Georg, 2002.

¹⁰⁷ J. LACAN, *Le Séminaire Livre XXI, Les Non dupes errent* (1973- 1974). Inédit.

¹⁰⁸ « *Wo es war, soll ich werden* », dans le texte d'origine, qui clôt la 31^e des *Nouvelles Conférences* de Freud en 1932.

- GILLIE, C., « La voix à fleur de peau », actes du colloque de musicothérapie, Paris V, 2007.
- GILLIE, C., « Variations Sur La Voix Des Enseignants », in *Au Commencement était la Voix*, sous la dir. de CASTAREDE, M.-F., KONOPCZYNSKI G., Paris : Eres, 2005.
- GILLIE, C., « La Voix Unisexe ; un fantasme social d'une étrange inquiétude », in *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Paris : O.M.F. Université De Paris-Sorbonne, 2003.
- GORI, R., " Les murailles sonores ". L'Evolution Psychiatrique, n°4, Paris : Dunod, 1975.
- JAUSS, H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, trad. C. Maillard, 1978.
- JAVEAU, C., *Prendre le futile au sérieux*, Lonrai : Cerf, Humanités, 1998.
- KAFKA, F., « Le silence des Sirènes », in *La muraille de Chine*, Paris : Gallimard, 1950.
- LACAN, J., *Des noms-du-père*, Paris : Seuil, 2005 (« le symbolique, l'imaginaire et le réel » 1953) & (la seule leçon du *Séminaire des Noms-du-père*) 1963.
- LACAN, J., *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, 1957, Paris : Le Seuil, 1994.
- LACAN, J., *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, 1963, Paris : Le Seuil, 2004.
- LACAN, J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Le Seuil, 1973.
- LACAN, J., *Le Séminaire, livre XII, L'envers de la psychanalyse*, Paris : Le Seuil, 1991.
- LACAN, J., *Le séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, séance du 12 mars 1969, Paris : Le Seuil, 2006.
- LACAN, J., *Le Séminaire Livre XXI, Les Non dupes errent* (1973- 1974). Inédit.
- MILLER J.-A., *Jacques Lacan et la voix*, in *La voix*, colloque d'Ivry, Paris, la Lysimaque, 1989.
- MOLINIE, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Le livre de poche, 1992.
- NASSIF, J., *L'écrit, la voix, Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Paris : Aubier Psychanalyse, 2004.
- NOËL, B., *Extraits du corps*, Paris : Gallimard, Poésie, 2006.
- NOEL, B., *La langue d'Anna*, Paris : Editeur P.O.L., 1998.
- PASQUALINO, C., *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*, Paris : CNRS Editions de la maison des sciences de l'homme, 1998.
- POIZAT, M., *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra)*, Paris : Métailié, 1986.
- POIZAT, M., *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986
- POIZAT, M., *La voix du diable*, Paris : Métailié, 1991.
- POIZAT, M., *La voix sourde, (La société face à la surdité)*, Paris : Métailié, 1996.
- POIZAT, M., *Vox populi, vox Dei, (Voix et pouvoir)* Paris : Métailié, 2001.
- QUIGNARD, P., *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987, (reed. Gallimard 2002)
- RABINOVITCH, R., *Les Voix, Champ freudien*, Paris : Seuil, 1974.
- RANDRIANARY, V., *Madagascar, les chants d'une île*, Paris : Actes Sud, 2001
- REIK, TH., *Rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris : Denoël, 1975.
- ROUGET G., *La musique et la transe*, 2° éd., coll. Idées, Paris : Gallimard, 1990.
- SOULAIRAC, A., *Revue de Laryngologie*, Bordeaux : Portman, Suppl., de Novembre 1955. Talmud, *Talmud*, Sota, 32b.
- TRAN Quang Haï, ASSELINEAU M., BEREL E., *Musiques du Monde*, FUZEAU, Courlay, 1993.
- VASSE, D., *Inceste et jalousie*, Paris : Seuil, 1995.
- VOLKOV, N., *La secte russe des castrats*, Paris : Les Belles Lettres, 1995
- WEILL, A.D., *Invocations*, Paris : Calmann-Lévy, 1998.
- ZAFIROPOULOS, M., *Lacan et les sciences sociales*, Paris : PUF, 2001.