

La voix battue en brèche

Claire GILLIE
Psychanalyste
Docteur en Anthropologie Psychanalytique

RESUME

Voix ravageuse, voix ravagée, dévastée par la parole, et désertée par le corps ... C'est l'histoire d'une voix qui vient s'échouer sur le divan, les décibels en berne, à l'aube d'un sanglot. Masquant la parole sous le rictus vocal, elle est pourtant celle à ne pas entendre pour que puisse s'ériger l'autre, l'invoquante aphonie.

The demolished voice, « beaten in breach »

ABSTRACT

Devastating voice, voice ravaged, destroyed by the word, and left by the body ... It is the story of a voice which comes to run aground on the divan, the decibels at half-mast, at the dawn of a sob. Masking the word under the vocal grin, she is nevertheless the one not to listen so that can set up himself the other one, the invoking voiceless.

La voz « abatida en brecha »

RESUMEN

Voz que hace estragos, voz asolada, devastada por la palabra, y dejada por el cuerpo... Es la historia de una voz que viene a fracasar sobre el diván, los decibeles a media asta (en luto), en el alba a principios de un sollozo. Enmascarando la palabra bajo la mueca vocal, ella es sin embargo aquella a no entender, para que pueda erigirse la otra, la invocante afonía.

La voix battue en brèche

Claire GILLIE
Psychanalyste
Docteur en Anthropologie Psychanalytique

Introduction ; À Point Nommé

« Nul » ! Tel est le premier mot de l'argument avec lequel Jean-Michel Vives est venu nous inviter à réfléchir à quelle pourrait être notre insertion désirante, depuis le thème de la voix, au sein de ces journées d'étude sur *L'inconscient et ses musiques*¹. « Nul », racine-souche de « annulation » qui fait miroiter les risques de la prise de parole quand l'effet-son de la voix vient annuler l'effet-sens de la parole. Ou quand la pulsion invocante - qui pulse derrière la mise en acte de la parole - vient « mêler sa voix à la conversation » ; faisant entendre ce qu'il en est du parlêtre émergé du « vocalêtre » des temps de la lalangue.

Continuons notre lecture de l'argument : « nul ne peut se rendre ». Nous pourrions presque entendre : « nul ne peut s'avouer vaincu, nul ne peut battre en retraite », autrement dit « nul ne peut céder sur son désir ». Le temps que l'oreille de l'analysant en l'analyste se laisse associer, la fin de la phrase nous rejoint : « mille » (et pourquoi pas *mille e tre* ?) musiques du monde qui nous assaillent ». Ces musiques du monde - qui font saillie dans ce temps de l'écoute s'écoulant entre les deux silences qui bordent notre vie – pourraient donc nous assaillir, opérer un certain ravage au un par un ? L'entendement lacanien de cet « assaillir » laisse percer quelque chose d'un « a-saillir », autrement dit opérer une percée au sein de l'objet *a* dont la voix, en tant que pulsion invocante, est une figure.

Si Freud « ne fut pas conduit à concevoir une pulsion invocante », alors qu'il fut le premier à désigner et commencer à conceptualiser une pulsion scopique, est-ce le signe chez lui d'un « impensé que Lacan a nommé le réel » ? Comment se peut-il que sa rencontre avec Dora (qui souffrait de toux et d'aphonie), avec Rosalie H. (la cantatrice des premières *Etudes sur l'Hystérie*), et Yvette Guilbert (dont la photo s'affichait auprès de celle de Lou Andréas Salomé), n'aient pas été pour lui l'occasion de saisir en une même pensée, ce qu'il dit de la *Stimme* tout au long de son œuvre ? S'agit-il d'un « impensé », ou plutôt d'un « innommé » qui conduirait le lecteur post-lacanien à déplorer un certain mutisme de Freud à l'égard de la voix, alors que pour notre part, nous pensons que la pulsion invocante agit au cœur même de l'écriture du *Dichter* Freud.

A ne point nommer cette pulsion, au même titre que la pulsion olfactive, il y aurait donc là une « faille qui fait source » nous suggère Jean-Michel Vives, une brèche, un « trou » dans la pensée de Freud ; source-souche qui consonne donc étrangement avec cet « orifice » vocal où selon la définition qu'en donne Lacan, la pulsion invocante ne ferait pas retour.

« A point nommé » donc, notre réflexion interrogera cette « voix battue en brèche » tant à la lumière des entendements freudiens et lacaniens que dans une certaine clinique, où c'est sous l'angle du « ravage » qu'opère la voix tant sur le corps que dans la parole.

¹ Colloque de Cerisy, *L'inconscient et ses Musiques*, sous la direction de Jean-Michel Vives.

Ayant jusqu'ici, dans notre enquête sur « la voix perdue »², épinglé la question du raté vocal ayant pour effet de provoquer une rature plutôt qu'une parure sur la parole, l'occasion nous est donnée ici de nous interroger sur ce qu'il en serait d'un « ravage » vocal en lien avec un raté de la pulsion invocante. Ce ravage pouvant opérer soit du côté du symptôme psychopathologique ; la voix ravagée. Soit venant faire irruption au cœur du lien social, comme « voix ravageuse ». Ce serait donc ici une autre figure de cette « tmèse³ » que nous évoquions jusqu'alors dans notre recherche.

Fidèle à une démarche propre à l'Anthropologie Psychanalytique⁴ prenant en compte des figures de la clinique du cas et celles d'une certaine clinique du social, nous investiguerons ici le nouage entre voix et « ravage »

C'est avec Cecilia, que nous essayerons d'entendre quelque chose de ce nouage. Sa plainte ? Une voix « ébréchée », étranglée qui joue relâche aux moments où elle la convoque, tant sur la scène professionnelle que sur la scène amoureuse. Une fois allongée sur le divan, elle laissera ses jambes en dehors selon le même angle, séances après séances. Sa voix est à peine perceptible, et elle la couvre de bruits parasites : un papier chiffonné dans la main, une battue du coussin à sa gauche, le frottement de ses bottes contre le socle du divan.

Cecilia et la traversée du Névé

Tous les ans c'est la même chose. Cecilia le sait. Il y aura un jour, un jour pendant les vacances, un jour qui restera à jamais gravé dans sa mémoire. Même si ce n'est pas l'effet attendu. Car ce qu'il faut, c'est que ce jour là soit gravé sur la pellicule. Ce jour-là, il lui faudra accomplir « l'exploit » qui une fois filmé pourra être projeté à ses grands-parents. On en sourit presque d'avance ; sans doute même en rit-on d'avance de la tête qu'il fera. « Il » c'est le grand-père tellement attendrissant car malgré « ses deux guerres », les tranchées et la croix de guerre, il « tremble » qu'il n'arrive quelque chose à ses petites filles loin de lui. « On », ce sont les parents : la « mère de glace » dont les ordres sont des couperets incontournables.

- « Couperets » ?

- « Oui, sa voix était tranchante tandis qu'elle vous fusillait du regard. Dire non, c'était encore être fusillé. Ou bien, pire que cela, un silence cinglant. Vous pensiez y avoir échappé, et dans les heures qui suivaient, vous essuyiez une balle perdue ».

« On », c'est aussi le père, caméra au poing

- « Je dis caméra au poing, mais je devrais dire plutôt « l'œil au poing », tandis qu'il passait son temps à mettre au point, silencieux. Je ne me rappelle d'ailleurs pas de sa voix. Il semblait ponctuer de temps en temps par quelques raclements de gorge, ou grognements, ce qui se disait autour de lui. Ce n'était pas une voix, cet homme ; ce n'était qu'un œil. Drôle d'œil d'ailleurs. L'œil visible était fermé. L'autre œil était collé au viseur, et pour moi c'est lui qui était grossi mille fois par l'objectif, et qui me traquait ».

Ce matin-là, lors de ses devoirs de vacances, elle avait appris le mot « névé » : petit amas de neige qui subit dégel et regel, et qui ressemble à un tout petit glacier. Comme elle

² Claire Gillie, « De la afonia como « a » fonia. De la voz perdida como objeto perdido [De l'aphonie comme « a » phonie. De la voix perdue comme objet perdu] », in *Desde el Jardín de Freud* N° 8 Facultad de Ciencias Humanas, Colombie, 2008.

³ Une *tmèse* est une figure de rhétorique de la famille des tropes qui consiste en la coupure d'une unité signifiante (mot composé ou locution), par une suite qui s'y intercale.

⁴ Démarche qui s'inscrit au cœur du laboratoire CRPMS de Paris 7, avec Markos Zafiroopoulos (CNRS) et Paul-Laurent Assoun, responsable du Master « Clinique du Corps et Anthropologie Psychanalytique ».

s'était trompée plusieurs fois en récitant la définition, et que défaillance ultime, elle avait perdu jusqu'au mot même, elle sentait là qu'elle avait désespéré les attentes de ses parents. D'ailleurs, on lui disait qu'elle ne pourrait pas aller tout de suite à la grande école, et qu'elle était bonne pour la classe d'attente⁵. Elle espérait parfois que ce serait le lieu où les attentes des parents seraient comblées. Alors pourquoi. « Elle ne perdait rien pour attendre » ; ... et pourtant...

Au moment où on lui fit chausser « les grosses chaussures », elle se dit ce jour-là que ses parents, fins pédagogues, avaient du lui réserver une « leçon de choses ». Erreur pédagogique ; impossible de retenir un mot décollé d'une chose. Donc réparation en vue ; « on » allait montrer à cette enfant un névé, afin qu'elle le retienne à tout jamais.

Au bout d'une marche « bonne pour la santé », elle le vit enfin ; petite Mère de Glace miniature, il ressemblait à un triangle glacé, pont de neige entre deux rochers surplombant un torrent. Le père et la sœur traversèrent le torrent, et l'œil au poing prit fonction sur le rocher d'en face. L'heure de l'exploit avait sonné. Et la voix de la mère recula derrière elle pour laisser le champ libre à la caméra. « Traverse et ne t'arrête pas ».

Dont acte.

Elle s'aventura donc sur le névé, et un nom propre que, lui, elle n'avait pas oublié, lui revint en mémoire : « Frison-Roche⁶ ». Ça y est, elle avait un compagnon pour sa traversée, premier compagnon de longues traversées dans le savoir, où les auteurs seront pour elle « de vraies rencontres ». Il était pour elle, en cet instant-là, premier de cordée, faisant la trace sur cette voûte de glace pentue, en forme de selle⁷, qui du coup devenait moins glissante, sa voix couvrant le torrent assourdissant et l'exhortant à ne pas avoir peur et raffermir ses pas.

Mais à un moment, le névé céda sous son poids ... ou peut-être que Frison-Roche fit un pas de côté pour ne pas la cacher à la caméra. Une brèche s'ouvrit dans la glace qui vient enserrer sa taille, ses pieds ne touchèrent aucun fond, elle se sentit aspirée par un vide devenu tonitruant, comme si tout le tumulte du torrent grondant sous ses pieds jaillissait par cette faille ouverte. L'œil-au-poing qui lui faisait face n'avait pas bougé, pas bronché. Elle pouvait même entendre le moteur de la caméra. Mais le pouvait-elle ? La voix de Frison-Roche s'était évanouie. Devant le père-de-glace figé face à elle, elle essaya de pivoter, dans la terreur d'être absorbée dans cette « crevasse » menaçante. La « grande crevasse » ... Un gouffre ... *(ce dernier mot ouvrit sur un long silence ; la battue du coussin marquait un point d'orgue, le papier froissé tomba du divan, les bottes ne marquaient plus le tempo du récit)* ... Elle ne vit plus que la bouche de la mère ouverte sur non pas un cri, mais un rire qui lui donnait presque un visage heureux. – « Elle ouvrait un de ces fous ! Comme pour engouffrer ce rire goulûment ».

Après ? Elle ne se rappelle plus. Mais de toute façon, elle a mauvaise mémoire.

Quand elle revit le mois suivant le film assise sur les genoux du grand-père, celui-ci protesta un « mais elle n'était tout de même pas toute seule ? ». Cette fois-ci, les rires sonores firent chorus autour d'elle. Elle aussi d'ailleurs a ri, répondant « non, je n'étais pas toute seule, mais papa, il n'a pas filmé Frison-Roche ». Ce jour-là, elle apprit le mot « humour ». Le mot et la chose en même temps.

⁵ Classe entre la grande section de l'école maternelle et le CP réservée dans les années 1960 aux élèves en difficultés.

⁶ Auteur de roman sur l'escalade (*La Grande Crevasse, Premier de Cordée*, etc.)

⁷ On se rappellera le « point de selle » évoqué par Lacan dans son Séminaire XII *Les problèmes cruciaux de la psychanalyse*, dans sa séance du 19 mai 1965.

Un ravage de structure ?

Nous pourrions dire avec Paul-Laurent Assoun que la rencontre – mauvaise rencontre - avec le trou dans la glace et le trou dans l'Autre résonne comme « trauma pur ». Paul-Laurent Assoun donne plusieurs figures du ravage liées aux structures, comme « le ravage mélancolique » (« Dans le ravage mélancolique, l'objet terrasse le moi-sujet qui subit une terrible défaite⁸»), ou bien le « ravage masochiste » (« la psychanalyse [...] solde les effets du ravage masochiste⁹ »), ou bien encore le ravage maternel (« les effets psychotiques de la non opérativité du père qui laisse la fille livrée au ravage maternel¹⁰ »).

En effet depuis Freud, la notion de « ravage » semble déductible de la question du traumatisme. Le ravage serait donc ce que nous pourrions appeler un « plus-de-détruire ». Rappelons que dans le domaine juridique, une rature sur un mot annule l'acte juridique (nous retrouvons là l'idée d'un « nul et non avenu » qui ouvre notre travail ici). Nous faisons l'hypothèse qu'une rature de la voix sur la parole, annule cette dernière, et fait rater l'inscription symbolique du sujet. Nous formulons alors l'hypothèse que le ravage vocal serait la présentification dans le corps et dans le lien social d'un rendez-vous manqué, d'une mauvaise rencontre entre la voix et la parole, faisant tendre le parlêtre non pas tant vers le silence de la mort, que vers un silence originaire.

Il y aurait donc une incompatibilité de structure entre la voix sonore (que Michel Poizat désignait comme « voix dans sa matérialité sonore » ou « matérialité phonématique ») et la pulsion invocante a-sonore. Cela nous conduit à proposer une autre désignation pour différencier la « substance vocale » (consistance sonore) de la « subsistance¹¹ vocale » (insistante, persistante, pulsionnelle et non sonore).

« Ravage » et « ravissement » ; deux faux jumeaux ?

Rappelons que ravage et ravir ont curieusement la même étymologie, même si le premier, « ravager », vient à l'origine de *rapere* (voler, enlever de force), et que le second « ravir » vient du latin vulgaire *rapire*. *Rapidus* est l'adjectif dérivé de *rapere*, et signifiait « qui emporte violemment ». Le terme s'appliquait essentiellement au courant des fleuves (ce qui nous rappelle la rapidité tumultueuse et sonore du torrent que rencontre Cecilia lors de sa traversée du névé). Il prit le sens « d'impétueux, prompt », avant de donner l'adjectif « rapide » puis sa substantivation en « rapides », tandis que « rapidité » imite le latin *rapiditas*, évoquant plutôt le débit rapide, l'impétuosité (qui selon nous, n'est pas sans faire penser à certaines figures de la pulsion).

Le Nouveau Testament, à travers la *Première épître de St Paul aux Thessaloniens* (4, 17) a participé à l'évolution du sens du verbe « ravir ». Et ceci à cause ou peut-être grâce à un problème de traduction ; « Au dernier jour, nous serons emportés (*rapiemur* dans la traduction latine) sur la nuée à la rencontre du Seigneur. » Les anciennes traductions françaises écrivaient « nous serons ravis ». D'où l'amalgame qui va s'en suivre entre « être ravi » et « être transporté au ciel », voire au septième ciel.

Le participe présent de ravir, « ravissant » prendra au XIV^e siècle le sens suivant : « qui enlève de la force », « qui tient une proie ». « Ravissement », dérivé de « ravir », ne

⁸ Paul-Laurent Assoun, *L'énigme de la Manie (La passion du facteur Cheval)*, Arkhe éditions, 2010.

⁹ Paul-Laurent Assoun, *La souffrance pourquoi*, Editions de l'Atelier, 2005.

¹⁰ Paul-Laurent Assoun, « Fonctions du père dans le devenir-femme », Journée de Formation de l'EPCI, 17 mai 2011

¹¹ Rappelons que si la subsistance désigne la nourriture, elle signifie aussi : ce qui subsiste par soi-même indépendamment de tout accident.

conserve que le sens d'extase, transport de l'âme, tandis que celui « d'enlèvement » est assuré par rapt, issu du latin *raptus* (enlèvement) dérivé de *rapere*.

Parmi les différentes définitions, il est mentionné qu'un *ravage* est aussi un lieu d'hivernage pour le cerf de Virginie. Mais également, et ceci nous intéresse, qu'un ravage est une offrande faite aux ancêtres, généralement d'origine végétarienne, associée à la pratique traditionnelle des *serviss kabar* d'origine malgaches, encore pratiqués à l'île de la Réunion¹². Ces deux sens dérivés rajoutent selon nous deux acceptions intéressantes pour la psychanalyse : celle de stagnation, et celle de dette symbolique.

Si « ravage » au XIV^e siècle signifie, dommage, dégât, au XVI^e siècle, « ravager » sera utilisé pour désigner l'action d'arracher des plants, avant de signifier « endommager, piller ». Il faudra attendre le XVII^e siècle pour qu'au sens figuré, « ravager » signifie « charmer, provoquer une vive joie ». L'ensemble des dictionnaires s'accordent à préciser plusieurs facettes à ce terme : dommage matériel grave (causé par l'action dévastatrice des hommes ou des animaux), dégât allant jusqu'à la mortalité (provoqué par la violence de fléaux naturels ... et les eaux impétueuses en sont l'illustration la plus fréquente), dommage physique ou moral (résultant de l'âge, des excès, des fléaux). Ils vont jusqu'à rappeler l'usage du mot « ravage » pour désigner les débris métalliques recueillis par les ravageurs (sortes de chiffonniers qui recueillaient autrefois dans la vase des ruisseaux et des fleuves, notamment la Seine, des débris métalliques.). Nous noterons donc là un aspect de « reste » laissé par le courant, enlisé dans les bas-fonds.

Les sens revêtus au cours des âges par ce terme de « ravage » fait donc écho à la destruction, et nous renvoie aux « ravages » de la pulsion de destruction sur laquelle viendra s'étayer la pulsion de mort.

D'une conjonction voix, ravage et brèche chez Freud

Freud est le premier à avoir soumis le symptôme à l'épreuve du *sagen* (dire), cherchant là à entendre la faille psychique par laquelle la *versagen* (défaillance humaine) pouvait s'expliquer. Il est intéressant de noter ces passerelles que nous donne la langue allemande dans laquelle a été pensé le « phrasé¹³ freudien ». En effet si « *sagen* » signifie « dire », « *versagen* », c'est aussi bien défaillir, que faillir à sa tâche, échouer, tomber en panne, mais aussi refuser (marque donc du cabrement, comme du refoulement et de la résistance) quelque chose à quelqu'un.

On remarque en allemand deux usages du mot « voix », *Stimme*, quand il désigne la voix dans sa substance phonématique : *der Laut*, c'est-à-dire littéralement « le son », dont la forme adjectivée est *laut*, bruyant (*mit lauter Stimme* ; d'une voix forte). Mais les expressions allemandes nous réservent des surprises : « *Laut geben* » signifie « donner de la voix », tandis que « *keine Laut von sich geben* » signifie « ne pas émettre le moindre son ». On remarquera que dans les deux expressions, il s'agit bien de « donner de la voix », même si dans le deuxième cas, il s'agit de littéralement « donner depuis soi aucune voix ».

Freud attribue à la voix de son contradicteur à qui il laisse souvent la parole au cours de ses ouvrages, une voix forte (*laute Stimme*). Nous en donnerons pour preuve cet extrait de *L'Avenir d'une Illusion* : « *Die laute Stimme unseres Gegners gebietet uns nun Halt. Wir werden zur Rechenschaft gezogen ob unseres verbotenen Tuns. Er sagt uns: „Archäologische Interessen sind ja recht lobenswert, aber man stellt keine Ausgrabungen*

¹² Le *servis kabaré* désigne une cérémonie animiste des premiers esclaves malgaches. Dédiée aux esprits (*zam*), elle permettait aux vivants de converser avec leurs ancêtres.

¹³ Nous empruntons cette expression à Paul-Laurent Assoun.

an, wenn man durch sie die Wohnstätten der Lebenden untergräbt, so daß sie einstürzen und die Menschen unter ihren Trümmern verschütten¹⁴». Dont nous proposons la traduction suivante ; « A présent, la haute voix (voix forte) de notre adversaire nous commande de faire halte. Nous sommes sommés de rendre compte de notre conduite (nos actes) interdite (répréhensible). Il nous dit : « Les intérêts pour l'archéologie sont bien louables (dignes de louange), mais on n'entreprend pas de fouilles, si on sape les lieux d'habitation des vivants par celles-ci, à tel point qu'ils s'écroulent et renversent (ensevelissent) les hommes sous leurs ruines (décombres) ». « Grab », la tombe, cimente en quelque sorte ce passage, qui laisse entrevoir l'œuvre de la pulsion de destruction (saper, ensevelir) énoncée par la *laute Stimme*.

Freud fait appel à la notion de faille, brèche (fossé, clivage), quand il utilise le terme de *Kluft*. Citons l'usage qu'il en fait dans *L'Avenir d'une Illusion* quand il parle de mesurer l'étendue du fossé inévitable entre intention et réalisation : « *der unvermeidlichen Kluft zwischen Absicht und Durchführung zu messen*¹⁵ ». Si ce terme marque la distance, l'opposition entre deux idées ou deux concepts, il se rapproche d'un autre terme présent dans l'œuvre freudienne : *die Lücke*, qui peut lui aussi se traduire par « brèche », mais dans le sens de « trou, vide, lacune » venant creuser une chose ou une idée. Ce terme n'est surtout pas à confondre avec *das Lock*, « le trou », qui lui, ne permet pas la métaphore et désigne « la chose » en son sens le plus cru.

Nous avançons donc l'idée que « le trou » tel que le développe Lacan, serait donc une conjonction de ces trois termes, ou plutôt, se trouverait au carrefour de *die Kluft*, *die Lücke* et de *das Lock*. C'est bien ce trou, à la fois *Kluft* s'ouvrant entre les deux rives du torrent, *Lock* s'ouvrant à la surface de la glace, et *Lücke* comme béance venant happer Cecilia que cette dernière rencontre, dans sa traversée du Névé.

Freud opère selon nous, dans *L'Avenir d'une Illusion* une rencontre de la question de la voix, du trou et du ravage : « *Die eigene Willkür in die Lücke eintreten zu lassen und nach persönlichem Ermessen dies oder jenes Stück des religiösen Systems für mehr oder weniger annehmbar zu erklären wäre frevelhaft*¹⁶ ». Nous en proposons la traduction suivante : « Il serait sacrilège de vouloir colmater cette brèche (le trou, le vide laissé par cette absence de réponse) selon son libre-arbitre et d'expliquer d'après son appréciation personnelle telle ou telle partie du système religieux plus ou moins acceptable ». C'est tout de même curieux de trouver ici, avant Lacan (et son « fiat trou » des derniers séminaires), cette mention du trou à combler ! Pour Cecilia, en sa traversée du névé, c'est son corps qui vient fantasmatiquement colmater cette brèche s'ouvrant sous elle dans la glace. Mais c'est son silence, couvrant son cri muet, qui vient boucher l'autre trou : celui du vide laissé par cette absence de réponse creusée dans la bouche ouverte de la mère, déformée par le rictus du rire lui aussi a-sonore. Il s'agit pour nous d'une version sonore du phallus dont le manque est ainsi présentifié par ce corps d'enfant érigé dans la faille de la croûte terrestre, et par cette bouche ouverte sur le « rien ».

¹⁴ Pour mémoire, citons d'autres traductions : Marie Bonaparte : « Cependant notre adversaire, élevant la voix, nous crie halte. Nous sommes invités à rendre compte de notre action répréhensible : « L'intérêt pour l'archéologie est certes des plus louables. Mais on n'entreprend pas de fouilles quand par ces fouilles on sape les habitations des vivants, de telle sorte qu'elles s'effondrent, et ensevelissent les hommes sous leurs débris ». PUF : « La voix forte de notre adversaire nous ordonne ici de faire halte. Nous sommes invités à rendre compte de ce que nous avons fait d'interdit. Il nous dit : « Les intérêts archéologiques sont certes fort louables, mais on n'entreprend pas de fouilles si, ce faisant, on sape les habitations des vivants au point qu'elles s'effondrent, ensevelissant les hommes sous leurs décombres ».

¹⁵ Ibidem, page 113.

¹⁶ Idem, page 135.

Pour Freud, le ravage – qu’il ne nomme pas comme tel¹⁷ - est strictement corrélé au destin du phallus chez la fille. On peut en suivre le fil dans son texte *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* qui traite de la *Différence anatomique entre les sexes*¹⁸, avant qu’il ne revienne dessus dans son article suivant sur la sexualité féminine, où il accentue la question de la haine envers la mère comme corollaire de la parodie de l’amour en haine, via la séduction puis la déception.

C’est bien entre cette mère-névé et Cecilia comme fille-phallus prise dans la glace, un ravage orchestré par ce torrent invocant et les rictus des bouches muettes qui se font écho.

Le « ravage » chez Lacan

Le terme de « ravage » est introduit par Lacan dans le champ de la psychanalyse dans les années 1972, dix ans après la question de la pulsion invocante, et parallèlement à sa mise en place des formules de la sexuaction. C’est à partir de 1968 dans son Séminaire XVI *D’un Autre à l’autre*, que Lacan va rebaptiser l’objet a (voix) en objet sadomasochique, laissant de côté à partir de là son travail entamé en 1973 sur la pulsion invocante. Rappelons que Lacan la nomme en tant que telle dans le Séminaire *Les Quatre concepts*, où, suite à une question posée par Moustapha Safouan, il répond : « Au niveau scopique, nous ne sommes plus au niveau de la demande mais du désir, du désir de l’Autre. Il en est de même au niveau de la pulsion invocante, qui est la plus proche de l’expérience de l’inconscient ».

C’est par contre dans *L’Etourdit*¹⁹, après être revenu sur son énoncé « il n’y a pas de rapport sexuel », qu’il écrit : « le fait du ravage [...]’est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d’où elle semble bien attendre comme femme plus de subsistance que de son père, - ce qui ne va pas avec lui étant second, dans ce ravage ». Dès cet écrit, il met la question du ravage en regard du symptôme, dénonçant comme « fantasme postiche celui de l’harmonie dans l’habitat maternel²⁰ ». Il s’agit donc là d’un ravage lié à un échange symbolique impossible, conduisant à une disjonction de la voix (comme substance et comme subsistance) et de la parole. Le « sans-voix », outre la perte de substance sonore, peut donc être entendu avec Lacan comme une forme de perte non symbolisable, telle que l’exprime Marie-Hélène Brousse²¹ : « perte par le sujet de l’image de son corps dans le désir de l’Autre. Advient une chute du sujet et une perte de l’Autre du désir. Une petite fille tombe dans un trou. Elle n’a a proprement parler plus de place [...] Le père, ou la fonction nomination, opère cependant, mais laisse vide, sans nom, une place qui n’est plus marquée. Il n’y a plus de place face à un autre inentamable ». Il nous semble curieusement entendre là le « récit » que fait Cecilia de sa traversée du Névé !

D’autre part, plus tard dans la séance du 17 février 1976 du *Séminaire livre XXIII, Le sinthome*, Lacan, définira la fonction de suppléance du sinthome comme étant celle de structurer le rapport en corrigeant le tracé « là où il y a lapsus du nœud ». Il ajoute, « il y a rapport que là où il y a sinthome. C’est du sinthome qu’est supporté l’autre sexe [...] Une femme est pour tout homme un sinthome. Pour ce qui est de l’homme pour une femme, il faut trouver un autre nom, puisque le sinthome se caractérise de la non-équivalence.

¹⁷ Freud n’utilise pas - à notre connaissance - le terme de « ravage » (*Verheerung, Verwüstung*) mais plutôt *Zerstörung* (destruction). Notons que le verbe « ravager » se traduit entre autres par *zugrunde richten* (littéralement, attirer au fond du ... gouffre) !

¹⁸ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, PUF, p. 126 et 127.

¹⁹ Lacan J., *L’Etourdit*, Silicet n° 4, éditions du Seuil, 1973.

²⁰ Ibidem.

²¹ <http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/mbr0207.htm>

L'homme est pour une femme tout ce qui vous plaira, une affliction, pire qu'un sinthome, un ravage même ».

Si nous suivons toutes les autres occurrences de l'apparition du terme de ravage chez Lacan, on le trouve associé (par ordre d'apparition) : au surmoi et à la jalousie (Séminaire 1), à la lettre volée (Séminaire 2), à la psychose (Séminaire sur les psychoses), au surmoi maternel (Séminaire Les Formations de l'inconscient), au père réel (Séminaire L'Éthique), à la pulsion de mort (Séminaire L'Éthique), au désir (Séminaire L'Identification), à l'inceste mère-fils (Séminaire L'Objet de la psychanalyse), au regard (Séminaire D'un Autre à l'autre), à l'amour (Séminaire Encore), au savoir et à la vérité (Séminaire Les non-dupes errent), au politique (Séminaire RSI).

Le moment où le ravage se réfère pour Lacan à la relation mère-fille, correspond à celui son avancée de la femme comme *pastoute*, c'est-à-dire pas-toute inscrite dans la fonction phallique puisqu'elle a aussi rapport à $S(A)$, écriture de la faille dans l'Autre. C'est aussi par ce $S(A)$ que Lacan désigne la jouissance de la femme. Si le ravage touche à ce $S(A)$, et le bouche, n'est-ce pas faire de la mère lacanienne un Autre increvable, pendant du père increvable freudien ? N'est-ce pas ce couple infernal qui se tient de part et d'autre du névé pour Cecilia ?

Figures de « la voix ravagée » dans la Kultur

Dans cette dernière partie, nous nous tournerons vers la psychanalyse pour éclairer le revers inconscient de la voix inscrit au cœur de l'individu et du lien à l'autre. La psychanalyse pose la voix comme pulsion, et les travaux de Michel Poizat ont, montré qu'en tant que jouissance, la voix est soumise à une régulation sociale. Il a précisé la place que donne Lacan à la voix dans le rapport avec l'Autre : « ce n'est en réalité pas autre chose que les différentes modalités de rapport qu'un organisme vivant entretient avec l'autre, du fait que les besoins de l'organisme doivent passer par les "défilés" du signifiant ».

Notre enquête²² sur les manquements du corps aux exigences vocales, nous a menée à plusieurs avancées dont nous préciserons certaines ici. La dysphonie vocale apparaissait comme une dysphonie sociale prise dans la gangue de ce que nous avons défini comme « la boucle socio-phonatoire », et que nous avons étendue ensuite à la boucle « ethno-phonatoire ». Si le symptôme affectait le lien social qui trébuchait sur le vide laissé par la voix au creux de la parole, il générerait pourtant un lien renforcé entre les « handicapés » vocaux. Ils partageaient ensemble un même idéal d'une voix exempte de corps, détachée d'eux ; mais d'avoir porté cet idéal à son acmé, ils subissaient le préjudice de la perte vocale. Alors ensemble, c'est la peur d'un destin aphonique que cette fois ils pouvaient partager. Ils avaient en commun d'avoir sacrifié, pour ne pas dire « immolé » leur voix « sur l'autel de la pédagogie ». Il y avait là quelque chose de grandiloquent qui tentait de gommer les ravages d'une voix rendue à l'état de défroque ; quelque chose comme un déni de la souffrance engendrée par le vide laissé par ce trognon de voix.

L'étude de plusieurs vignettes musicales nous a amené à démontrer un certain nombre d'hypothèses que nous récapitulerons ici : la voix ne serait là que pour masquer le silence

²² Cf. 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.

en puissance dans tout sujet, perte inscrite de façon structurelle, au cœur même de la voix. Alors en quoi la musique peut-elle agir selon ce que nous pourrions appeler une « réparation symbolique » de la voix perdue ? L'histoire de l'opéra apporte quelques réponses étonnantes à cette étrange question²³, *unheimlich* qui a fait dire par exemple à Natalie Dessay à propos de *La Femme Silencieuse* de Strauss : « La tessiture est inhumaine [...] rôle vocalement *assassinatoire*²⁴ [...] c'est un effort physique. C'est aussi et surtout une jouissance²⁵ ». Nous citerons également *La Femme sans ombre* du même Strauss, pour nous métaphore de « la femme sans voix », où un élément retient notre attention ; celui de personnages qui ne sont que des voix, puisque leur apparition est notée sur le livret : « Les chants de ceux qui ne sont pas nés ». Ils se répartissent en deux chœurs qui nouent cet étrange dialogue : « *Hört, wir wollen sagen : Vater* » (Écoutez, nous voulons dire : Père) auxquels die Andere (les autres) répliquent : « *Hört, wir wollen Mutter rufen !* »...

Le Père demeure celui que l'on nomme, la Mère celle qu'on appelle ...

Ici, retrouver la voix perdue, c'est empêcher d'enfermer l'autre dans la surdité et se défendre contre le cinquième joueur en abîme qui est dans ce cas le silence de la mort.

Dans *Rusalka* de Dvořák, le personnage de Rusalka (petite sirène pour l'Europe de l'est), présence muette durant le second acte, est l'image même de la mélancolie : elle n'est que regard pour ce désir qui lui échappe et la condamne au « sans-voix ». On se rappellera que le thème du mutisme chez la femme avait déjà fait l'objet des commentaires de Freud dans le thème des *trois coffrets* de 1912, texte faisant référence au *Marchand de Venise* de Shakespeare dans *L'Essai de psychanalyse appliquée*. À propos de la relation entre la Cordélia du *Roi Lear* et Cendrillon, il émet l'hypothèse que l'on peut mettre en équation le fait de se cacher et celui de rester muet. D'ailleurs quand on lui demandera de déclarer son amour, et qu'elle ne pourra répondre que « rien », elle sera chassée. Mais si Cordélia meurt entre les bras de son père Lear, Rusalka, quant à elle, mourra, en s'engloutissant volontairement, autrement dit en se suicidant dans le lac, dans ces profondeurs liquides qui sont celles du « père », devenant âme de noyée parmi celles que collectionne le père. Le commentaire qu'en fait Michel Schneider entre en résonance avec notre problématique : « Rusalka ne peut parler que lorsqu'elle est exclue de l'amour et du désir. [...] Se taire par incapacité subjective à parler est une chose. Se taire parce qu'on rencontre la limite structurale du sujet en est une autre.[...] Ne pas parler, c'est rester vierge, intouché(e) par l'autre et le désir²⁶ ».

Ces opéras nous donnent une version du mutisme comme présentification de la voix perdue, « choix » de « se taire », comme pour se terrer dans le repli des grandes douleurs, muettes, de la castration qui en passerait par la voix.

La voix sale : « rance », « rauque », « noire » ?

Dans un autre style, les Gitans d'Andalousie et leur « voix rance » s'adonnent à une autre « taire-version » de la voix ravagée et ravageuse.

Il est tout à fait saisissant de rencontrer, dans bon nombre de descriptions faites de chanteurs « possédés par la voix de l'autre », des images héritées de la tauromachie. C'est un véritable combat - la dernière estocade - que mène le chanteur en sueur, sujet à des

²³ Claire Gillie., « Les voix muettes de l'opéra », in *Colloque de musicothérapie Paris V-2009, Revue française de musicothérapie*, 2010.

²⁴ C'est nous qui soulignons.

²⁵ Ibidem p.112-113.

²⁶ Michel Schneider, « Que dit la femme », in *Rusalka, Antonin Dvorak*, Paris : Opéra-Bastille, 2001-2002, p.93-101.

tensions paroxystiques, bras tendu et poing crispé, alors qu'il va « livrer » ou plutôt « délivrer » la voix de sa glotte contractée sur laquelle les veines saillent.

Ce culte de la voix enrouée a conduit d'ailleurs à l'usage d'un adjectif que nous n'avons retrouvé nulle part ailleurs ; la voix « rance » dite *rancia*. L'enjeu est de « salir la voix » comme le disent encore les chanteurs béarnais. Il ne s'agit pas de truquer la voix, mais au contraire « d'en révéler la vraie nature et d'en faire ressortir toute la couleur²⁷ », et de faire franchir au timbre vocal ses limites. Émis à partir du ventre, le son, pour les gitans, retournerait dans la bouche pour redescendre dans les entrailles²⁸ ; à ce moment « le chant se lance et s'avale²⁹ ». Il s'agit bien pour eux de chercher à casser leur voix en l'amenant jusqu'à l'extinction : autrement dit, à la « sacrifier ». Ce cri, ébauche de brisure, donne l'occasion à moult commentaires : « La raison de chaque cri est le silence. Le silence est le signal d'une situation limite. Quand le chanteur se sent profondément poussé à triturer le cri sur l'autel du silence, il souligne la fin du voyage cathartique. Il exprime l'unique solution devant l'impossible³⁰ ». Cette description suggère l'hypothèse d'une scène rituelle de sacrifice. L'officiant y exécute sa propre voix en travaillant son souffle jusqu'à l'étouffement, le cri marquant d'un dernier soubresaut la mise à mort du son agonisant³¹.

Le *duende*, qualifié de « son noir » semble signer là une connivence d'ordre social pour définir cet espace de jouissance vocale partagé et accessible seulement aux « initiés ». En castillan, *duende* signifie littéralement « lutin, esprit follet », et au pluriel « ensorcellement, envoûtement ». Expression vocale exacerbée poussée à son paroxysme, saisie du corps par la voix, il vient provoquer chez lui une sorte de transe, donnant à ce flamenco l'aspect d'un étranglement de la voix jusqu'à un cri convulsif qui en fait son emblème. Ce silence, ce son noir est d'autant plus frappant, qu'il crée un moment de rupture avec le brouhaha de la fête, prenant l'aspect d'un « véritable silence de mort » selon ceux qui en témoignent. La dimension de l'ineffable et de l'indicible confine au mysticisme. « Les Gitans disent que le mutisme observé par une assemblée d'hommes restés à veiller au cœur de la nuit est l'expression d'une vérité qu'ils nomment *chachipen*. [...] et si la *chachipén* est une vérité indiscutable, elle ne peut que se rapporter à ceux qui, parmi les aïeuls, font autorité : les morts³² ».

Silence, raucité, vérité, spiritualité ; il y a là une recherche à ce que la voix soit celle d'un hors-temps, d'un hors-social, afin que rendus à leurs dernières extrémités, voix et chanteur fassent entendre quelque chose qui les mette « au bord » de l'au-delà.

Mais de même que la voix s'est brisée, poussée à ses dernières limites, de même il va falloir rompre l'insoutenable de ce silence ; la matérialité sonore de la voix, du cri, va alors reprendre ses droits, faisant entendre un timbre particulier, métallique curieusement nommé « l'écho de la voix ». Les Gitans parlent du « métal de la voix » (*metal de la voz*) qui est comme un « or provenant du pays des morts ». Comme si la voix n'était que l'écho du silence ?

D'ailleurs lorsque Federico Garcia Lorca décrit la voix d'une chanteuse de Sigüiriya, la Niña de los peines, on ne sait plus s'il décrit la voix dans sa plénitude, dans sa matérialité « d'étain fondu », ou dans son effacement jusqu'au souffle, une voix déchirée entre cri et silence, habitée par le *duende*, une voix qui n'est plus que « flux de sang » :

²⁷ Pasqualino C., *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*, CNRS Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p.239.

²⁸ Curieusement Lacan parlera du trou vocal qui rejoint le trou oral lorsqu'il développera des aspects de la bouteille de Klein.

²⁹ *Et cante se lanza y se traga*. Il est à noter que selon ce principe, la rémission du son se ferait en circuit fermé.

³⁰ Ibidem p.240.

³¹ Ibidem p.241.

³² Op. cit. p.244-245.

[...] un soir, la Niña de los peines jouait avec *sa voix d'ombre, avec sa voix d'étain fondu, avec sa voix couverte*³³ de mousse et l'enroulait à sa chevelure. Soudain elle se leva *comme une folle* pour chanter, sans voix, *sans souffle, sans nuances, la gorge en feu*, mais avec *duende*. Elle avait réussi à jeter bas l'échafaudage de la chanson, pour livrer passage à un démon furieux et dévorant, frère des vents chargés de sable, sous l'empire de qui le public *lacérait* ses habits. La Niña de los peines dû *déchirer sa voix*, car elle se savait écouter de connaisseurs difficiles qui réclamaient une musique pure avec *juste assez de corps pour tenir en l'air*. Elle dut réduire ses moyens, *ses chances de sécurité* ; autrement dit elle dut éloigner sa muse, *attendre sans défense*, que le *duende* voulut bien venir engager avec elle le *grand corps à corps*. Mais alors comme elle chanta ! *Sa voix ne jouait plus ; sa voix à force de douleur et de sincérité, lançait un jet de sang*³⁴ ».

Conclusion : une « scansion de gouffre » ?

Cecilia, Cordélia, Russalka, la Niña ... Tous ces noms propres du « sans-voix » nous ont fait entrevoir « la voix battue en brèche » quand elle se conjugue avec une clinique du ravage, ouvrant des perspectives que nous n'avons pu qu'ébaucher ici. Déjà dans son article « Sans voix » qui fait date, extrait du livre *L'Esprit des voix*, Daniel Oppenheim écrivait ces lignes dont on trouvera l'écho dans ce qui précède : « Mais parfois le 'sans voix', le plus grave, plus dramatique, plus durable, constituait un *trou*³⁵, une *béance* dans l'univers du langage, dans l'histoire familiale, qui se transmet de génération en génération dans ses effets *ravageurs*. Le 'sans voix' n'est pas mutisme, silence de retrait, d'opposition, conscient ou inconscient et il ne témoigne pas des ruses du désir comme l'aphonie hystérique, ni d'un trouble anatomique comme le silence causé par des lésions cérébrales auditives. Le 'sans voix' témoigne de ce que, face à une question dans ce corps vivant qui peut produire des sons et des paroles, il n'y a pas de sujet, provisoirement ou de façon plus durable³⁶ [...] Le 'sans voix' témoigne de ce que la violence de la réalité a excédé ce que les mots pouvaient prendre en charge, mettre en jeu, en circulation, en partage, ce que l'espace psychique pouvait reconnaître, accepter, accueillir³⁷ ».

Cette « béance », c'est ce que Lacan nous a appris à entendre non pas du côté du « manque », mais du côté du vide, et du « gouffre » au niveau du sujet. « Gouffre de la souffrance » sur lequel s'avance le sujet masochiste comme un funambule sur le fil de son fantasme comme « souffrance attendue par l'autre [...] suspension de l'autre imaginaire comme tel au-dessus du gouffre de la souffrance qui forme la pointe, l'axe de l'érotisation sadomasochiste comme telle³⁸ ». Fil que tendra par la suite Cecilia pour sortir de la brèche ouverte dans le Névé, la maintenant sur le fil du rasoir de la psychose, là où « toute négation de l'Autre serait pour lui (elle) l'équivalent d'une automutilation qui ne ferait que le renvoyer à son propre drame fondamental. [...] car désirer c'est avoir à se constituer comme sujet, et pour lui la seule place d'où il puisse le faire est celle qui le renvoie à son

³³ Les passages soulignés en italique le sont par nous.

³⁴ Emission du 10 octobre 1998, à France-Musique, commentaire de François Nicolas, consacrée à ce que la poésie dit de la musique

³⁵ Les termes en italique sont soulignés par nous.

³⁶ Alby J.M., Alès C., Sansoy P. (sous la dir. de), *L'Esprit des voix*, Grenoble : La pensée sauvage, coll. Corps et Psychisme, 1990, p.161.

³⁷ Ibidem p.166.

³⁸ Lacan, J., *Séminaire 8 Le Transfert*, séance 15 mars 1961.

gouffre. [...] l'angoisse apparaît au moment où le désir fait du sujet quelque chose qui est un manque à être, un manque à se nommer³⁹ ».

Pour Cecilia comme pour l' Aimée de Lacan, « l'effet comme de soufflage qui dans notre sujet avait couché ce paravent qu'on appelle un délire [...] redoublait la conjugaison de son espace poétique avec une scansion de gouffre⁴⁰ ».

Nous laisserons pour finir la parole à Cecilia, qui, après sa traversée du silence et du divan, nous adressa ces lignes où elle ouvrait une brèche dans l'écriture. Redoublant ainsi dans l'effraction de la page, hors d'atteinte de l'œil-au-poing, « la conjugaison de son espace poétique avec une scansion de gouffre »:

D'une année à l'autre,
Effracter la page blanche
En lui offrant le corps ...
...d'une autre lettre.

D'un temps à l'autre,
Diffracter les heures blanches
En égrainant l'encre ...
...d'une autre écriture.

D'un passage à l'autre,
Distiller lettre à lettre le silence
En déployant note à note les voix ...
...d'un autre langage.

D'une parole à l'autre
Eloigner le chuchotement
des temps révolus
En tissant la trame ...
...d'un autre ailleurs.

³⁹ Ibidem, Séance du 2 mai 1962.

⁴⁰ Lacan, J., *Les Ecrits*, Seuil, p.66.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSOUN, P-L., *L'énigme de la Manie (La passion du facteur Cheval)*, Arkhe éditions, 2010.
- ASSOUN, P-L., *La souffrance pourquoi*, Editions de l'Atelier, 2005.
- ASSOUN, P-L., « Fonctions du père dans le devenir-femme », Journée de Formation de l'EPCI, 17 mai 2011
- ALBY J.M., ALES C., SANSOY P. (sous la dir. de), *L'Esprit des voix*, Grenoble : La pensée sauvage, coll. Corps et Psychisme, 1990, p.161.
- FREUD S., *L'Avenir d'une Illusion*, édition critique et commentée par Paul-Laurent Assoun, traduction commentée Claire Gillie, CERF, à paraître 2011.
- FREUD S., *La vie sexuelle*, PUF
- GILLIE C., « Et la voix s'est faite chair ; naissance, essence, sens du Geste Vocal », in *Le geste musical*, Cahiers de Musiques traditionnelles, Georg, 2002.
- GILLIE C., « Variations sur la voix des enseignants », in *Au commencement était la voix*, sous la direction de MF Castarède et G. Konopczynski Eres, 2005.
- GILLIE C., « La voix au risque de la perte. De l'aphonie à « l'a phonie » : l'enseignant à corps perdu », thèse Paris 7, 2006, directement en commande à claire.gillie@wanadoo.fr.
- GILLIE C., « La Voix à fleur de Peau », in *Colloque de musicothérapie Paris V*, 2007, 2008.
- GILLIE C., «De la afonía como "a" fonía. De la voz perdida como objeto perdido [De l'aphonie comme «a» phonie. De la voix perdue comme objet perdu]», in *Desde el Jardín de Freud N° 8* de la Facultad de Ciencias Humanas, Colombie, 2008.
- GILLIE C., « Exil, exode ou transhumance des voix de femmes : la quête du « graave » », in *Colloque Musique, Femmes, Interdit*, Ambronay, 2008, 2009.
- GILLIE C., « Les voix muettes de l'opéra », in *Colloque de musicothérapie Paris V-2009*, *Revue française de musicothérapie*, 2010.
- LACAN J., Séminaire XII *Les problèmes cruciaux de la psychanalyse*, séance du 19 mai 1965.
- LACAN J., *Séminaire 8 Le Transfert*, séance 15 mars 1961.
- LACAN J., *Les Ecrits*, Seuil.
- LACAN J., *L'Etourdit*, Silicet n° 4, éditions du Seuil, 1973.
- PASQUALINO C., *Dire le Chant (les gitans flamencos d'Andalousie)*, CNRS Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 199.
- SCHNEIDER M., « Que dit la femme », in *Rusalka, Antonin Dvorak*, Paris : Opéra-Bastille, 2001-2002.