
Exode, exil ou transhumance
des voix de femme :
la quête du « Grâave »

Claire Gillie

Nous voici convoqués à reprendre

une longue discussion soutenue avec Michel Poizat de 2001 à 2003, alors qu'ici même à Ambronay, il avait inauguré, avec la voix, les rencontres autour du thème « Musique et sacré ». Depuis, comme beaucoup le savent, il a cédé à l'appel du Cri de l'Ange un certain 1^{er} décembre 2003... De longs débats nous avaient réunis autour de l'aigu, celui de la voix de femme franchissant le lyrique pour s'abîmer en un lieu où la musique n'était plus en jeu, ni même la parole. Dès ses premiers ouvrages, il avait démontré que la voix féminine — poussée dans ses derniers retranchements vers l'aigu — faisait perdre le sens à la parole, et se rapprochait de ce qu'il a appelé « le cri de l'ange »¹. Lors de nos dernières rencontres nous travaillions à un article qui s'appelait « La voix unisexe² ». Alors que lui soutenait une présentification dans le chant d'une sorte de hors-sexe de la voix, nous venions quant à nous l'interroger sur une mutation sociale des voix de femme vers une tessiture grave, *a contrario* des voix de castrats, tentant par là de soutenir l'hypothèse d'une voix unisexe.

Un bivouac d'avant l'ombilic

La voix grave, c'est celle

qui redonne du corps à la voix, creuse un asile dans le bas du corps, jaillit des entrailles, de derrière l'ombilic qui fut notre première blessure à l'entrée dans le monde. Une voix « poitrinée » qui parle de ventre à ventre, d'entrailles à entrailles. Une voix qui, d'un sujet à l'autre, d'une tessiture vocale à l'autre, s'inscrirait dans un mouvement, dans un certain passage. Mais de quelle passe s'agirait-il ? Mue, exode, exil, transhumance, ou bien encore errance ? Marche des femmes vers un devenir autre qui passerait par une voix autre ? Une marche errante, titubant entre grave et aigu, mais par une quête dont le sonore ne serait que le masque ? Si l'on se réfère à ce que nous a dit ici même Alain Didier-Weill en 1988, cette quête serait tournée vers des retrouvailles avec une jouissance et des paroles perdues, sans doute devons-nous rajouter, avec une voix perdue, si ce n'est un silence

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

2. C. GILLIE, « La Voix unisexe », dans *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003. Document de recherche O.M.F. (Observatoire Musical Français), Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2004.

perdu... Sans doute un silence structurel qui est celui qui aurait présidé à la Genèse, avant que Dieu — opérant son *Tsimtsoum*³, se retirant de devant la surdité de l'homme — ne vienne créer un trou dans ce silence. Trou hors-sonore, qui serait venu « tohu-bohuter » le creuset de la parole et le nid du « parlêtre », brouillant à jamais les pistes de savoirs pluriels s'acharnant sur la polémique du « son-sens ». En tous les cas, il y aurait là de l'errance, un égarement volontaire, hors des sentiers battus, un chemin vectorisé entre perte et quête. Une transhumance créatrice d'un mouvement, d'un élan : « *arsis* » auraient dit les chantres du grégorien, qui savaient qu'*arsis* va de pair avec *thesis*, à savoir le moment où tout se pause, se pose, se re-pose. À l'*arsis* du corps pris dans l'élan, à la tension du corps qui aiguise la voix vers l'aigu, répond le *thesis* d'un corps détumescent, corps qui se grave... Voix grave du corps qui reprend son souffle. Bivouac... Voix bivocale qui se découvrirait donc douée de grave et d'aigu, voix bisexuelle qui émargerait à l'ordre fantasmatique de l'androgynat. C'est à la croisée de la musicologie et de la psychanalyse, et à la lumière de l'anthropologie psychanalytique, que nous convoquerons ici les voix graves des femmes. Il s'agira ainsi d'élucider le système symbolique qui donnerait l'équation entre femme, musique et perte, jouissance et interdit, en faisant appel à cette hypothèse de l'inconscient et d'une jouissance autre, tels que Freud et Lacan nous l'ont enseignés. Ce qui amène à questionner le désir qui gronde sous chaque hertz ôté aux derniers barreaux des échelles vocales naturellement et culturellement dévolues aux femmes. Mais la difficulté de l'entreprise réside en une difficulté épistémologique que nous pointerons d'emblée. Car si pour la musicologie la voix est une entité sonore, acoustiquement mesurable, phonématiquement et solfègiquement transcribable, pour la psychanalyse, elle est non-sonore, non-vocale mais présente dans l'inaudible de la parole. Laissons Claude Maillard nous la faire entendre avec *Le Scribe* :

Cette voix, c'est dans le silence et seulement dans son silence qu'on l'entend. [...]

Voilà celle qui ne parle pas et qui pourtant parole. Celle qui, invoque et muette, prête à la lettre son chant.

Loin de celle des sirènes et des devins, elle n'est dans aucune voix d'octave, ni dans les aiguës, ni dans les mezzos ou les graves.

Cette voix n'a pas la silhouette des phonèmes, n'est pas la coquette des linguistes. [...] Phonologiquement impossible, elle échappe à tout repérage et dans cette échappée signe son statut et sa logique. [...]

De qui cette voix et d'où vient-elle. Ni en dehors du sujet, ni en dedans de lui, mais du troué de son histoire. [...]

3. M.-A. OUAKNIN, *Tsimtsoum*, Albin Michel, Paris, 2006.

C'est une voix de nulle part ailleurs [...]. Elle est l'inaudible dans l'écouter parler, le fil invisible dans le travail de la langue. Elle se risque à pointer le manque mais ne sert à le combler. Croire qu'elle le remplit est la parodie ventriloque, la caricature de ce qui est inaudible. [...]

Cette voix d'écouter dont le rythme de la prosodie s'effectue dans l'aphasie de l'Autre permet d'aller vers ce qui ne s'est pas encore entendu dire.

[...] D'elle, naît l'expérience de parole⁴.

Diabolus in voce

La dimension que nous accentuerons

ici est celle de l'interdit puisqu'il s'agit de mettre en perspective : femmes, musique et interdit. Si certes l'histoire a pu nous confronter, au cours des siècles, aux vetos portés sur les voix des femmes au sein des institutions culturelles, on peut aussi se demander en quoi il pourrait y avoir un interdit au cœur même de la voix de femme, qui la pousserait à le transgresser. La percée lyrique vers l'aigu masquerait le travail de ravinement creusé par le grave dans la tessiture vocale des femmes. Alors que la sculpture nous donne à voir des vierges en majesté s'auréolant de myriades d'étoiles, mais s'érigeant sur un serpent qu'elles foulent aux pieds⁵, la musique laisse s'insinuer au cœur de son édifice tonal le *diabolus in musica*, intervalle de triton hérétique et blasphématoire. Certes, la figure du serpent représente la transgression du premier interdit, mais surtout il pointe l'interdit, donc le maudit. C'est du même geste que la musique révèle l'existence du *diabolus in musica*, l'intervalle interdit, que Dominique Bertrand traque dans son ouvrage *Le Diabolus des Sages*⁶, où il se lance en pleine enquête dans les coulisses sonores de la parole de Dieu, sur lesquelles il tente d'ouvrir des perspectives « inouïes ». Nous rajoutons qu'évoquer ce serpent ne saurait faire oublier le « serpent » de l'hébreu biblique Na'hash — qui désigne également

4. C. MAILLARD, *Le Scribe*, Éditions Frénésie, Paris, 1996, p. 31.

5. Sous les pieds de la Vierge d'une statue du XVIII^e siècle conservée au presbytère Saint-Nicolas de Haguenau, le serpent rappelle le péché originel.

6. D. BERTRAND, *Le Diabolus des sages, une dissonance interdite*, Éditions Signatura, Paris, 2006.

le dragon — rusé *arom*, ou *aroum* nu, selon les voyelles dont on complète la racine consonantique. Mais l'hébreu nous rappelle qu'il y a quelque chose d'interdit dans la voix : c'est la vocalisation du nom de Dieu. La langue hébraïque s'écrit en effet avec des consonnes et exclut les voyelles. Vocaliser, dire ou chanter le texte hébraïque, oblige à remettre en les choisissant des voyelles là où elles manquent. Mais interchanger les voyelles modifie le sens. Il y aurait donc déjà, dans l'écriture du nom de Dieu, un indicible, un imprononçable. S'y risquer avec sa voix, ce serait déjà transgresser un interdit lové au cœur même d'une « langue à trous » qui fait chatoyer la dimension d'un manque structurel. Cette inscription du manque, au cœur du texte hébraïque, confère à ce manque une dimension structurelle, qu'il prenne le nom de trou, de vide, de silence, d'aphonie⁷, ou qu'il s'écrive **h** ou **v**. De même qu'une lettre passant d'un signifiant à l'autre, dans l'hébreu, prend le risque de faire basculer les repères homme/femme, homme/divin, de même la voix, passant d'un discours à l'autre, prend le risque de faire basculer les repères son/silence, signifiant/signifié. Il lui faut prendre la figure du silence à travers l'aphonie, pour qu'elle nous rappelle qu'elle a sa place structurelle inscrite au registre du manque ; comme telle, elle aussi vient brouiller les repères homme/femme, homme/divin, femme/divin.

S'il y a une vocalisation interdite, on peut alors poser l'hypothèse qu'il existerait sans doute des tessitures interdites. Y aurait-il un *diabolus in voce*, qui serait interdit car lié à une jouissance interdite, ou à un sens qu'on lui prêterait et qui touche à la question de l'interdit, de la sorcellerie et de l'hérésie ?

Quand il s'agit de représenter les femmes au cours des siècles, la peinture et la sculpture nous font apercevoir une évocation plurielle de la femme qui joue avec des dispositions, des couleurs, des textures, inhérentes aux innovations techniques et à l'avancée de la pensée. C'est ce que souligne le philosophe Alain Arnaud — reliant le corps peint et le corps sonore — dans *Les Hasards de la voix*⁸ : « En dessinant le corps qui la reflète, dans lequel elle cherche, trouve et perd son désir, chaque époque construit sa technique, son érotique de la voix. »

Le corps dessiné, modelé est un corps qui donne à voir le désir selon ce que les différentes époques s'autorisent à en montrer. De même, pour ces corps qui donnent à entendre le désir à travers la voix, il y a à la fois construction d'une technique vocale, d'une tradition vocale, mais aussi construction d'une érotique de la voix. Dans les deux cas, peut se jouer l'ambiguïté de la représentation, jusqu'à faire douter et hésiter sur la question du genre.

Quel est le droit d'exister de la voix grave des femmes ? Pourquoi l'« aggravation » des voix de femme (aux deux sens du terme) — sorte de « mue sociale » des voix de femme depuis 50 ans — devient-elle une préoccupation du champ médical, chirurgical et rééducatif ?

7. C. GILLIE, *La Voix au risque de la Perte ; de l'aphonie à l'a-phonie ; l'enseignant à corps perdu* (d'après ma thèse, *Anthropos*, à paraître). Intégralité de la thèse disponible sur demande auprès de l'auteur.

8. A. ARNAUD, *Les Hasards de la voix*, Flammarion, Paris, 1992.

Pourquoi cette voix « unisexe », résonne-t-elle aux confins de la sociologie et de l'anthropologie psychanalytique comme un fantasme social d'une « inquiétante étrangeté⁹ » ? Existe-t-il un au-delà d'un déterminisme anatomique et biologique de la « voix femelle », et qui déclencherait une terreur telle qu'il faille l'assujettir à la régulation, pour ne pas dire la répression, sociale ? Au risque de condamner la voix de femme à une errance vers des territoires inexplorés à conquérir ?

Exode, exil, transhumance...

La première partie du titre

de notre travail « exode, exil ou transhumance des voix de femme » nous invite à revenir à l'étymologie de chacun des termes qui sous-tendent ce titre. L'histoire nous présente, d'un siècle à l'autre, sa cohorte d'**exodes**, d'émigrations massives : toute sortie de territoire sonne comme une « sortie de route » d'un destin arrêté aux frontières des déterminismes, des édits et des paroles. Lorsque l'on parle d'exode, il s'agit bien à travers les racines des mots grecs — « exode » provient des mots grecs *ex* (ἐξ), « au-dehors » et *hodos* (δός), « la route » — d'évoquer un au-dehors de la route. Parler d'exode des voix de femme invite à la penser comme en-dehors des trajectoires qui lui sont traditionnellement assignées par les savoirs comme par les pratiques : trajectoire du corps, trajectoire de ses possibilités cordales, hormonales et laryngées, trajectoire sociale, comme nous allons le voir plus loin.

Qu'est-ce que l'**exil** ? La notion d'exil est associée à l'épreuve d'un déplacement par rapport à un référent-origine, ainsi qu'au sentiment de perte et de nostalgie lié à cette distance. Un autre élément essentiel de l'exil est la contrainte du départ sous la pression du danger qui génère un lien intrinsèque entre deuil et migration, et laisse sourdre l'imminence du non-sens, du trauma et de la nostalgie des origines. Il laisse lui aussi l'empreinte d'une place vide où s'enkyste la souffrance de l'absence. Envisager un exil vocal vers le grave, ce serait concevoir la voix de femme comme étant en train de s'installer vers une autre contrée qui serait celle des graves, elle serait en passe de séjourner dans quelque chose qui lui serait étranger. Si nous nous en tenons à l'étymologie du mot exil — du latin *ex(s)ilium* venant de *ex(s)ul*, « séjournant à l'étranger, banni » ou de *ex(s)ilere*, « sauter dehors » — elle se-

9. Allusion à *Das Unheimliche* de Freud (1919), mais traduit en français sous le titre *L'Inquiétante Étrangeté*.

rait peut-être étrangère à sa destination première, supposée être celle de l'aigu, dont elle s'échapperait, ou dont elle deviendrait apatride, sorte de « bannie volontaire ». On pourra se référer aux recherches de Frédéric Vinot¹⁰, qui a mis en relation la question de la voix avec celle de l'exclusion. Que veut dire ne plus « avoir voix au chapitre » avec toutes les résonances sociales que cela implique¹¹ ? Maintenant, s'il s'agit de **transhumance**, peut-être que la métaphore serait plus pertinente. La transhumance — du latin *trans* (de l'autre côté) et *humus* (la terre, le pays, mais aussi l'homme) — désigne la migration saisonnière des troupeaux d'un pâturage à un autre, en fonction des conditions climatiques, et le déplacement des ruches en fonction des zones de floraison, ou bien encore des insectes. Parler de transhumance vocale poserait la question d'une transformation de la voix dont nous ne savons pas encore — à l'époque où nous en parlons — si elle va s'installer dans un grave ou continuer sa route ailleurs. Valère Novarina dans *Devant la parole*, et *Le Théâtre des paroles*, s'empare lui aussi de cette oscillation possible quand il évoque la trajectoire d'une parole qui s'aventure hors de ses limites.

Il y a un voyage de la chair dehors du corps humain par la voix, un exit, un exil¹², un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet¹³. [...] La parole porte devant elle l'étonnement de parler et notre premier silence devant les mots. Toute vraie parole garde toujours pour nous cette face cachée. [...] le langage est une trajectoire, c'est le chemin de notre départ d'ici. [...] Vivante de l'un à l'autre, la parole est un fluide ; elle passe entre nous comme une onde et se transforme de nous avoir traversés. C'est le don de parler qui se transmet¹⁴. [...] Quand nous parlons, il y a dans notre parole un exil, [...] et quelque chose qui nous sépare de nous. Parler est une scission de soi, un don, un départ. [...] Il y a en nous, très au fond, la conscience d'une présence autre, d'un autre nous-même, accueilli et manquant, dont nous avons la garde secrète, dont nous gardons le manque et la marque. [...] Ce souvenir d'une empreinte laissée, ce vide laissé, qui nous permettent de donner notre parole¹⁵.

10. F. VINOT, « Renoncement pulsionnel vocal et exclusion sociale », dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, Éditions Érès, 2008, p. 197.

11. Cf. *infra*.

12. C'est nous qui soulignons, de même que dans la retranscription qui suit.

13. V. NOVARINA, *Devant la parole*, P.O.L., Paris, 2006, p. 23.

14. *Ibid.*, p.26-27.

15. V. NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 2007, p. 28-29.

C'est bien pour cela qu'oser penser ce mouvement de la voix comme transhumance, désignerait un acte d'arrachement pour essayer soit de séparer, diviser, morceler, deux parts de nous-mêmes, deux voix en conflit, soit pour essayer de retrouver une part vocale ancienne qui aurait été perdue, égarée. *Wo sie war, soll ich gehen, sprechen*¹⁶? Où cette voix était, dois-je y aller, parler ?

« L'aggravation » des voix de femme ?

Nous soulignons que nous

choisissons de parler « des voix » au pluriel « de femme » au singulier, conformément à ce que ces journées d'Ambronay nous ont permis d'entendre d'une voix qui peut aller se promener dans des registres, des tessitures, des expressions très différentes. L'aggravation des voix de femme se décline dans les deux sens du terme : d'une part, une quête du grave — tessiture grave ou renforcement des harmoniques graves — d'autre part, un certain diagnostic qui poserait que quelque chose viendrait faire symptôme. Pour les phoniatries, il existe une aggravation pathologique de la voix de femme. On irait au-devant d'une perte presque irrémédiable d'une voix initiale de la femme et certains phoniatries tirent la sonnette d'alarme en disant dans des lieux de formation vocale : « Ne laissez pas filer les femmes vers les extrêmes des tessitures : elles risquent d'y jouer leur voix, autrement dit, de la perdre ! » Est-ce que cette voix unisexe serait simplement un fantasme social qui daterait d'il y a cinquante ans, une sorte de revendication, contemporaine du fait d'aller déposer sa voix dans l'urne ? S'agit-il seulement de réduire la question à celle d'un éventuel pouvoir de la femme, ou à celle de la séduction ? Cependant, il y aurait quelque chose d'une « inquiétante étrangeté » dans ce phénomène social mesurable que nous désignons comme « mue sociale » de la voix. Lorsqu'on écoute les anthologies des voix conservées à la Maison de la Radio, et qu'on s'emploie à en faire une étude comparative, on peut mesurer une perte d'une octave de la voix des femmes. Autrefois, lors des castings pour sélectionner les speakerines des émissions de la radio, l'idéal de voix alors recherché était une voix haut perchée, riche en harmoniques aiguës. De nos jours, on lui préfère des voix plus graves, même la pré-

16. Nous paraphrasons ici le célèbre *Wo Es war, soll Ich werden* freudien.

sence de souffle et de raucité sur la voix ne représente plus un critère éliminatoire, bien au contraire. Cette aggravation des voix de femme ne doit pas nous faire oublier qu'il y a une chose qui n'est pas le privilège des hommes : la mue. Si la mue des voix de garçon est bien connue dans les classes de collègue (faisant chuter la voix d'une octave), la mue féminine, elle, postulerait que la fille présenterait au niveau tout à fait biologique une transformation qui lui ferait perdre non pas une octave, mais une tierce. Cet intervalle minime ne saurait minimiser la question de la mue chez la fille ; il est important de se rappeler que la tierce est la distance qui sépare deux voix dans un chant à deux voix égales. Or cette mue féminine se produit pour les filles dans les classes de CM1-CM2, vers leurs 9-10 ans¹⁷, c'est le moment de l'apprentissage de la polyphonie vocale, si bien que certaines voix, à cause de la mue, vont être orientées plutôt vers la voix 2 (alto) que vers la voix 1 (soprano). Mais il existe pour la femme d'autres mues que cette mue biologique : les passages de la voix du bébé à celle de l'enfant, puis à celle de la petite fille, de la jeune fille, de l'adolescente, de la femme dont la voix peut varier au cours de son cycle menstruel, de la mère, des « vieilles¹⁸ ». C'est pour cela qu'il convient mieux de parler des voix de femme que de la voix des femmes.

La conquête du « grave »

On peut remarquer une

« période de bascule » extrêmement importante dans la conceptualisation de la voix, avec la création du *Pierrot lunaire* de Schönberg ; œuvre emblématique, la voix y oscille entre le parler et le chanter. Il s'agit là du *Sprechgesang*, qui signe un éclatement des tessitures, des notions de justesse et de technique vocale lyrique. Il est tout à fait remarquable que cette œuvre soit contemporaine d'un doublon freudien : d'une part *Totem et tabou*¹⁹ — où déjà Freud se montre sous un versant anthropologiquement psychanalytique avant la lettre — et que Reik relira en introduisant la question de la voix présentifiée par le schofar (que Lacan reprendra comme reste totémique du père mort). Mais parallèlement à ce livre, il écrit

17. Nous nous opposons là à certains textes qui postulent que la mue féminine aurait lieu vers les 17-18 ans.

18. Cf. d'autres interventions et débat sur ce sujet, durant ces journées d'étude à Ambronay.

19. S. FREUD, *Totem et tabou*, réédition, 1965, Payot, Paris, 1913.

« Grande est la diane des Éphésiens²⁰ » que Paul-Laurent Assoun²¹ s'est particulièrement employé à étudier. Freud y postule qu'en effet, en un même lieu, il y aurait une superposition de figures de la déesse mère, et de la Vierge. Au cours des âges, sur une même place, auraient défilé et régné des représentantes des déesses mères (déesses silencieuses, entourées d'eunuques, et dont le rôle, dans certaines civilisations, est de veiller sur les morts). Derrière tout cela veille aussi l'évocation d'un mythe qui serait celui d'un féminin sacré emprisonné. Si l'histoire d'Antigone nous est plus familière, nous ferons référence ici à des légendes comme celles qui se transmettent en Albanie²², et qui mettent en scène non des femmes, mais des mères emmurées. Dans la légende albanaise de la femme emmurée²³, trois frères bâtissent une forteresse, et pour que le travail avance, ils décident de sacrifier une femme, une des leurs, la première qui passera devant le chantier. Les frères promettent de garder cette décision secrète, mais seul le plus jeune frère respecte sa promesse. Or, c'est sa jeune femme qui se présente, et qui va donc être emmurée. Mais elle demande une grâce : qu'un trou soit fait dans le mur des fondations de la ville, pour qu'elle puisse continuer à donner le sein à son enfant, même au-delà de la mort²⁴. Cette légende de la voix emmurée nous donne à penser que la voix grave pourrait représenter une sorte d'entre-deux morts de la voix : si la voix montait au plus haut de l'aigu, elle pourrait se rompre (comme dans le film *Le Maître de musique*, où deux hommes engagent un duel vocal, filant vers l'aigu jusqu'à la brisure, la cassure). D'un autre côté, certains phoniâtres menacent les femmes qui joueraient trop avec le grave de risquer l'extinction de voix définitive. Peut-être que la voix grave maintiendrait cette sorte d'entre-deux morts, pour reprendre une terminologie de Lacan²⁵ quand il présente la figure d'Antigone comme représentative d'une femme toute jouissance qui a un autre pouvoir que le pouvoir des lois et le pouvoir de la cité.

20. S. FREUD, « Grande est la Diane des Éphésiens », trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, dans *Résultats, idées, problèmes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

21. P.-L. ASSOUN, « Topiques freudiennes du mythe. Thèses sur la *Mythenforschung* analytique », *Topique* 2003/3 — n° 84, p. 143-184.

22. Nous remercions Bernard Lortat-Jacob, qui fut directeur du laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, d'avoir attiré notre attention sur cette figure.

23. *Le Lait de la mort. La Ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire*. Études réunies par V. GELY-GHEDIRA, « Cahiers de recherches du CRLMC », Clermont-Ferrand, 1998.

24. M. Yourcenar reprend cette légende dans *Le Lait de la mort*.

25. J. LACAN, « L'éthique de la psychanalyse », *Le Séminaire*, livre VII, 1960, Seuil, Paris, 1986.

La quête du « Grâave »

Le « grâave » n'existe pas,

contrairement à la « quête du grave » et « la quête du Graal ». Rajouter un accent circonflexe, c'est rappeler que l'accent a remplacé la doublure des voyelles ou la doublure des lettres. On pourrait dire « qu'on en a rajouté » ! On pourrait l'envisager comme un « concept du grave », défini ni musicalement, ni musicologiquement, et que nous pourrions explorer ici en formulant quelques hypothèses.

Grave vient de *gravis* (lourd, pesant, digne, noble), et cette étymologie nous rappelle les postulats posés par les anciens pour expliquer cette « chute vers le grave », et parmi eux, Aristote. Il démontre, dans les « Considérations sur l'accélération de la chute des graves » de son *Traité du Ciel*, que le mouvement de « la chute des graves » (c'est-à-dire d'un corps lourd comme une pierre) est naturel car tente de rejoindre son lieu naturel de repos qui se situe au centre de la terre. Le mouvement vers le haut est, quant à lui « forcé » car il se produit dans la direction opposée au mouvement naturel. Ce mouvement « forcé » finit par « s'épuiser ». Entendre ces hypothèses nous permet de prêter attention autrement à ce qui se joue dans cette descente vers le grave des voix de femmes, à l'encontre d'une technique vocale qui, en Occident, a tenté de briguer les plus hautes places de la tessiture pour ses divas. La sortie ces derniers temps d'un certain nombre de commentaires sur le code *Da Vinci* fait que les oreilles se sont familiarisées avec les légendes qui entourent la quête du Graal (vase étincelant qui apparaît mystérieusement à Perceval dans le roman de Chrétien de Troyes). On réinterroge le fameux V symbolique du ventre de la femme qu'on retrouverait dans les tableaux de Léonard de Vinci, mais que nous aimerions quant à nous replacer en vis-à-vis d'une figure qu'on rencontre dans le Perceval, figure féminine entre toutes mais qui a cependant pour nom Anfortas. Pour cela nous ferons un détour par le « jeu de la bobine » observé par Freud, et désignant — dans le silence de l'absence d'une mère — le jeu sonore du *fort-da* que Lacan appelle « cette connotation vocalique de la présence de l'absence » [...], « La forme de mathématisation où s'inscrit la découverte du phonème comme fonction des couples d'opposition formés [...], nous mène aux fondements mêmes où [...] Freud désigne, dans une connotation vocalique de la présence de l'absence, les sources subjectives de la fonction symbolique²⁶ ». Or on sait, à l'écoute des jeux sonores

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

d'enfants, combien cette vocalisation joue sur les opposés graves/aigus, l'aigu désignant l'éloignement (le *fort* du *fort-da*), le grave désignant le proche (le *da*), parfois à la limite de la perte vocalique chuchotée. Et venant par là même faire taire l'aigu de l'appel.

C'est aussi ce qu'a remarqué Paul-Laurent Assoun quand il commente ce jeu : « c'est un discret chant d'adieu et de nostalgie qu'il faut entendre aussi bien qu'une mise à mort de l'objet. [...] C'est en s'entendant rythmer son jeu de cache-cache que l'enfant maintient son sentiment d'exister et meuble sa solitude²⁷ ». Nous connaissons ces enfants qui, au lieu de laisser cicatriser les plaies, passent leur temps à gratter la croûte pour s'assurer que la blessure est toujours bien là, et que le sang inaugural de cette blessure peut encore perler. Nous nous sommes souvent demandé devant cette distorsion des paroles par la voix qui vient en quelque sorte « gratter la croûte des mots » en quoi le sujet, et en l'occurrence ici la femme, n'endosserait-il pas le destin d'Anfortas²⁸, convoquant les autres à être témoins d'une blessure qui le ramène à son origine ?

Parler de la femme, parler du Graal, ce n'est pas parler d'une voix sexuée au sens sexologique et biologique du terme. Le grave n'est pas seulement l'accès à une autre partie de la voix, mais il repose la question de la division, de son opposition à l'aigu, de ce qui « déchire grave ! » entre le grave et l'aigu. Ce *no man's land* sonore a reçu des musicologues un nom : le *medium*. Nous savons combien aucun de ces trois termes ne peut être défini, ni mesurable et quantifiable, et qu'il y a des zones frontalières qui divisent les commentateurs.

Le grave serait donc plutôt une direction. Une note ne pourrait être qualifiée en elle-même de grave, et elle ne serait grave que par rapport à une autre. Se mettre en quête du grave, ce serait se mettre en quête d'une part cachée et secrète de soi-même, divine ou non, mais en tout cas une part voilée ou bien encore l'ombre portée. Un grave qui inviterait donc à une quête autre.

27. *Ibid.*, p. 61.

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

Jouer à transgresser les limites vocales

« On peut soupçonner que

la voix parie sur les limites, pour mieux poser le défi de sa résurrection²⁹ », écrit Alain Arnaud, dans *Les Hasards de la voix*. Effectivement, certaines techniques vocales reléguées aux frontières de la « pathologie », sont recherchées et cultivées dans d'autres traditions musicales³⁰. Si elles concernent des déformations du timbre de la voix, elles s'exercent surtout aux 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. Nous citerons comme figures représentatives de ces transgressions des limites des tessitures vocales, les Bochimans Jul'hoansi (populations africaines) établis au nord du désert du Kalahari en Namibie. Ils utilisent une langue à clics et à claquements de la langue en quatre positions du palais et leur approche de la voix « lourde » (grave pour eux) nous apportera ici un tout autre éclairage.

Un autre terme pour désigner la tessiture grave est la voix dite « lourde » ; la voix est lourde comme peut l'être un gros fagot de bois ou un quartier de viande à transporter. [...] Toujours dans la tessiture grave, on trouve aussi la voix dite « gros, vieux » ; c'est un nom qu'on place aussi derrière le nom d'une personne âgée, en signe de respect. [...] Cet adjectif d'ailleurs veut dire également « mâle » ; donc ne peuvent chanter cette voix que des femmes âgées et des hommes. [...] Enfin la dernière tessiture grave se dit « dernier ». Ce terme veut dire aussi « facultatif » ; dans les chants de jeux exécutés uniquement par les fillettes et les jeunes femmes, cette voix est absente³¹.

À l'opposé, au Burundi, la voix grave, chuchotée, à peine audible, est quant à elle très appréciée pour chanter les épopées et les grands guerriers. Au Gabon, les Mitsoghos avalent

29. A. ARNAUD, *Les Hasards de la voix*, Flammarion, Paris, 1992, p. 31.

30. Nous avons puisé pour ce sous-chapitre dans Q. H. TRAN, M. ASSELINEAU, E. BEREL, *Musiques du Monde*, Fuzeau, Courlay, 1993, qui a le mérite de simplifier et résumer ces techniques sous des formes qui nous ont beaucoup aidé à faire appréhender ces notions auprès des enseignants ; les détails plus précis sont référencés selon les autres sources (cf. plus loin).

31. Emmanuelle OLIVIER, « Nommer, narrer et commenter, manière de dire la musique selon les Bochimans Jul'hoansi » (Namibie), dans *Paroles de musiciens*, Cahiers de Musiques traditionnelles n° 11, Georg, 1991, p. 14-23.

un mélange de jus de plantes irritantes et de gros sel pour mettre à vif les cordes vocales afin d'être en mesure de reproduire le timbre rauque et cassé symbolisant la voix de leurs ancêtres. En Corée, différents types de voix graves ornées se pratiquent dans le cadre du théâtre populaire *pansori* : la voix « rauque » *suri song*, la voix « cassée », la voix de cloche, la voix relaxée et la voix au grand vibrato. Dans le théâtre traditionnel du Viêt-Nam, on trouve des techniques vocales qui portent des noms en relation avec des parties du corps, comme si la voix était une émanation de chacune des parcelles d'un « corps morcelé³² ». Parmi elles la voix grave « intestinale » *giong ruôt* exprime la douleur, la voix « du foie », *giong gan*, la colère.

Dans notre culture musicale occidentale, le monothématisme règne jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, parallèlement à l'usage de voix aux ambitus restreints, et conjointement à l'interdit des femmes à l'église. Nous ne reprendrons pas ici le travail mené avec brio par Michel Poizat sur ces questions, et qu'il développe dans son ouvrage *La Voix du diable*³³. Mais il est intéressant de remarquer que l'introduction du silence comme scansion est contemporaine d'un bouleversement dans la structure musicale, qui repose sur l'avènement du bithématisme. Il advient en même temps qu'une révolution de l'écriture musicale qui fait apparaître « le féminin » et « le masculin » dans la thématique musicale. À partir de 1750, de façon concomitante dans plusieurs pays, on passe d'une écriture monothématique (un thème que l'on développe ou que l'on varie d'un mouvement de suite à un autre) à une écriture bithématique : un thème masculin, et un thème féminin, dont les règles de composition fixent les modalités d'évolution. Le destin de la sonate étant que l'un des thèmes laisse son empreinte à l'autre au moment de la « réexposition » : une modalité, une tonalité, une « cellule rythmique » par exemple. C'est donc l'époque de « la fabrique du sexe de la musique » pour faire allusion à Laqueur³⁴.

Au romantisme, les thèmes dits masculins et féminins se disputent le devant de la scène musicale. La sonate procède en dyade, jusqu'à ce qu'à la fin du siècle s'insère un troisième thème, le thème dit « cyclique »³⁵ qui vient désorganiser les thèmes fédérateurs. Ce troisième thème va contribuer à déstabiliser l'architecture symétrique des compositions musicales, avant que les années 1912 se déchaînent contre les piliers mélodiques, harmoniques, et structuraux.

Le Pierrot Lunaire de 1912³⁶ fait éclater les frontières entre le parler et le chanter, entre le lyrique et la récitation, entre les tessitures répertoriées ; c'est une voix de femme à qui il est confié ce passage hors-normes. Si la rivalité voix et paroles — *prima la voce, prima la parole* — a occupé de façon historique et récurrente la scène musicologique, montrant là

32. Idée que nous développerons plus loin, en posant l'hypothèse d'une « voix morcelée ».

33. M. POIZAT, *La Voix du diable*, Métailié, Paris, 1991.

34. Expression que nous avons reprise au titre du livre Th. LAQUEUR, *La Fabrique du sexe*, Gallimard, Paris, 1992, afin de l'appliquer au domaine privilégié de notre recherche concernant la production vocale et sa « couleur sexuelle ».

35. Cf. César FRANCK.

36. Cf. *supra*.

toute l'ambiguïté de leur rapport, il en est de même pour la conquête des territoires aigus, ou des territoires graves. La voix, entre appel perçant et sanglot réprimé, est la trace d'une jouissance à jamais perdue qui fut celle du premier cri sans destinataire (ce que Michel Poizat a appelé « le cri pur »). Elle s'est inscrite depuis dans la dialectique de l'interpellation, de l'interjection, devenant (toujours selon Michel Poizat) « cri pour ». Instigatrice d'un mouvement qui va conduire le sujet vers une quête toujours plus jouissive de cette voix qui sans cesse se dérobe, elle bute contre ses limites corporelles, sociales et pulsionnelles qu'elle n'a de cesse de transgresser.

Le *cantus obscurior* des voix de femme

Il revient à Cicéron d'avoir introduit

le *cantus obscurior* de la voix dans *De oratore*³⁷. Ce « chant obscur » s'apparente à cette part d'ombre que nous évoquons plus haut. Pour lui, tout l'art de la rhétorique était d'extraire du latin parlé un côté chantant. S'inspirant des Grecs, Cicéron puis Quintilien ont intégré à la rhétorique latine l'art de la déclamation qui relève de la *pronunciatio*, aspect du discours qui va permettre à l'orateur un usage efficace de sa voix qui va lui permettre d'atteindre le public, et de le convaincre. Quel serait ce *cantus obscurior* au féminin ? Le *cantus obscurior* de la voix serait cette part cachée pourtant déjà là, que Dom Gajard souligne particulièrement bien dans le texte qui suit et qui trouve encore à se transmettre et se commenter chez les moines de Solesmes : « Les surcroûts de vie que peut faire jaillir un vrai posé de finale de mot, une variation discrète du tempo, la chaleur d'un intervalle privilégié, un élan de ferveur dans le dynamisme intensif, la grâce du texte chanté ». Il y a donc dans cette sorte d'allégorie de la langue chantée — à travers cette rencontre du texte latin et de la voix dans le grégorien — quelque chose qui serait sans doute l'émergence d'une part féminine décrite avec énormément de sensualité ; « *anima vocis*, sève et sang du rythme ». D'une figure

37. Cicéron n'avait pas d'autres moyens d'action et d'influence que son éloquence. On peut assimiler à un traité politique ses trois livres de dialogues à la manière d'Aristote : *De oratore*. Mais c'est en fait un ouvrage de rhétorique au même titre que son *Brutus* (histoire de l'éloquence à Rome). Il produit ensuite un *Orator* qui reprend le *De oratore* en un seul livre, en insistant particulièrement sur les problèmes esthétiques. Il défend dans cet *Orator* le droit à la « grandeur d'expression », c'est-à-dire à l'éloquence, que peut revendiquer toute personne qui aurait à traiter un grand sujet mais elle doit le réserver à cet usage.

culturelle à l'autre, ce *cantus obscurior* du continent noir³⁸ semble de nos jours sonner la révolte contre « le fantasme de l'aigu et de l'homogénéité » qui se décline dans tous les continents.

Nous verrons dans les lignes qui suivent comment se manifeste ce retournement des femmes contre la répression de la jouissance vocale opérée par le social, avant de revenir au revers inconscient de ce phénomène.

La voix grave féminine, un phénomène social

Inscrire la question des voix graves

de femme au champ de la sociologie, c'est faire appel à un certain nombre de concepts sociologiques qui permettent de relancer autrement le questionnement. Parmi eux citons ceux qui se rapportent aux postulats interactionnistes, à l'approche du microsocial et des microrituels, à une certaine anthropologie du corps, et aux théories qui interrogent l'identité au regard du déterminisme. Ou bien encore : les travaux sur la réception, « l'horizon d'attente de l'auditeur », les représentations, l'incidence historique des civilités, etc. Croiser ces approches permet de postuler la voix comme processus civilisateur, et l'aborder comme « don de la voix » *versus* un certain « contre-don de l'écoute ».

Nous pourrions décliner certains des problèmes que pose la voix au sociologue selon les items suivants :

- des interactions entre l'usage social de la voix et les statuts et rôles sociaux ;
- des fonctions sociales de la voix : marqueur social (cf. le théâtre), régulateur ;
- des fonctions sociales de l'écoute : concept de résonance ;
- de la formation vocale sous le jour des concepts de « reproduction » et de mimisme ;
- de la voix dans l'entretien et le récit de vie comme outil sociologique : indicateur, variable.

38. S. FREUD, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung* dans *Die Psychoanalyse*, 4^e édition, 1984, Gallimard Folio, Paris, 1933. Dans sa 33^e conférence consacrée à la féminité, Freud présente la femme comme une énigme, dont la sexualité prégénitale resterait un « continent noir ».

Problématiser la quête du grave comme perte de « sa » « voix de femme » — avant même que nous envisagions la « perte » comme structurelle selon la psychanalyse — nous permet d'avancer un certain nombre d'hypothèses qui, si elles émargent à la sociologie, nous permettront ensuite de rebondir sur leur envers inconscient.

La quête du « Grâve » comme perte de « sa » « voix de femme »

Nous déploierons ici succinctement

un certain nombre de nos hypothèses qui ont le mérite de déplacer la question de la chute des graves vers d'autres perspectives de réflexion. Perdre l'image sonore aigüe jusque-là dévolue à « la » voix de femme, serait-ce :

- s'absenter de la polyphonie sociale féminine pour rallier le chœur masculin ?
- brouiller son empreinte féminine, afin de ne pas laisser de trace sexuée de sa parole ?
- la « dévoyer » volontairement, plutôt que de subir une discrimination vocale ?
- contre la « transparence » imposée par le social — insister sur la part d'ombre inhérente à chacune et venant inscrire son empreinte dans le lien social ?
- laisser sa voix se fragmenter entre les différentes scènes sociales où elle ne porterait jamais le même costume de scène sonore ?
- éviter de « toucher » l'autre à travers une séduction vocale ?
- céder à une mode vocale qui prône la « sensualité artificielle » à défaut de faire parler le corps ?
- défaillir sous le regard de l'autre ?
- refuser à l'autre son pouvoir d'écoute et de jugement ?
- légitimer une revendication à être différent et porteur d'une singularité qui fait se démarquer du « monde des discoureurs » ?
- « mettre en veilleuse » une voix qui, à force d'altérité, en oublie la dimension de l'ipséité, surtout quand le désir d'homogénéisation confine parfois à l'obsession ?
- une façon de faire taire le corps dans un mouvement mélancolique ?
- refuser de l'exhiber, faire acte de pudeur vocale, se faire « voix off » de la scène sociale ?
- refuser « de se mettre à nu » ?

En tous les cas, le social serait-il traversé par une sorte de révolte des voix de femme contre un fantasme de ce qui serait peut-être une pure attente construite sur des habitus sonores, ou une pure construction masculine, comme nous le verrons plus loin ? Cette révolte aurait-elle initié ce que nous nous risquons à dénommer comme « mue sociale des voix de femme » ?

Une « mue sociale » vers le grave des voix de femme

Cette volte-face des voix de femme

provoquerait un « malaise dans la culture vocale », au niveau de la transmission, et des rituels, comme l'évocation d'autres ethnies à ces journées d'Ambronay a pu nous le faire envisager. Mais la question se pose également au sein des sociétés dites savantes, et met en jeu la filiation³⁹ ou l'affiliation vocale. Replacer l'aggravation vocale dans une logique culturelle et sociologique, c'est traquer les ratés de la régulation sociale de la jouissance vocale à travers des figures artistiques et musicales emblématiques d'un jeu à quitte ou double avec le hors-voix et le sans-voix (comme le *silbo* de la Gomera, la *quintina* des sardes, les voix flagellées des enfants de Madagascar, *Le Cri* de Munch, etc.). Toutes ces figures, et d'autres, témoignent d'une « voix possédée », et d'une dysphorie dont la sociologie permet de prendre la mesure : cette voix aiguë « en moins », que donne-t-elle à entendre de « plus-de-grave » au cœur du lien social ?

Dans quelle mesure la voix aggravée des femmes ne doit-elle pas rencontrer le miroir de l'écoute de « l'autre » afin de retrouver les connexions et les lignes de fracture sur lesquelles elle s'étaye, entre vocal et vocable ? Quelles écoutes plurielles peut-on rassembler et lui offrir pour que — aigu en dé-composition — elle puisse re-composer une partition autre qui lui restitue sa place de porte-voix du sujet de la parole ? Quel écho notre appel vocal rencontrera-t-il, qui puisse nous restituer notre désir d'être parlant ?

Si les réponses à ces questions ne peuvent être ici qu'effleurées, dans le cadre imparti à ce travail, nous convoquerons cependant quelques figures porteuses de transfigurations vocales manifestes qui ont changé certes le cours de la musicologie, mais aussi l'oreille portée à ce destin des voix de femmes.

39. J.-M. VIVES, « La place de la voix dans la filiation », dans *Filiation*, Cliniques méditerranéennes n° 63, Ères, 2000.

Les voix voilées de la Vierge, destins d'un sanglot interdit

Les figures musicales dédiées

à la Vierge montrent que les voix vouées à sa célébration épousent son destin. Entre incarnation et transfiguration, les voix oscillent entre la *suavis* du *O quam suavis* de l'Annonciation, et la *dolorosa* du *Stabat Mater*, retraçant là le destin de la pulsion invocante prise entre Appel et Perte. À ras du corps, le « sanglot » (proscrit du chant lyrique, mais présent dans beaucoup de cultures, comme dans les lamentations pygmées) joue sur l'oscillation entre mécanisme 1 et mécanisme 2 (ce qu'on appelle trop vite registre de poitrine et registre de tête). Or c'est là qu'intervient la bascule entre féminisation ou masculinisation de la voix, ou maintien dans le *no man's land* sexuel, favorisant une scansion glottique qui réintroduit une brusque apparition du sanglot. Ce sanglot qui réinvestit les voix de femmes (et la Calas fut critiquée pour l'usage qu'elle en fit) produit le même effet que ces larmes photographiées sur des statues de pierre. Il redonne voix à la plainte du cri réprimé, au *lamento*, non pas dans sa dimension mièvre ou édulcorée, mais dans tout ce qu'il a de poignant. Ce cri refoulé, masqué par le sanglot, peut être celui de la douleur et de l'humiliation, mais aussi celui d'une jouissance autre.

Un déhanché vocal des femmes en politique

Ce constat de l'aggravation

des voix de femme, relayé par les médias, a lancé un débat public sur internet, et dans les journaux. Ségolène Royal a été dénoncée pour l'absence de travail vocal au cours de sa campagne, avec pour conséquence ses défaillances vocales. Des études ont ensuite été menées sur les retombées politiques des tessitures vocales. Nous citerons celle de Geneviève Grimm-Dorbat qui dans *Latitudes* du mardi 29 mai 2007 dénonce les tessitures haut perchées comme désavantageant la femme qui voudrait prétendre au pouvoir. Prenant pour cible Ségolène Royal et Margareth Thatcher vivant leur voix haut perchée comme

handicap, elle cite l'étude de la sociologue Anne Karpf qui dans son ouvrage *The Human Voice*, retrace les enjeux de la voix, surtout sexuels, à partir de la seconde moitié du xx^e siècle. Alors que pour notre part, nous évaluons à une octave la « mue sociale » des voix de femmes durant ces cinquante dernières années, elle, de son côté, évalue cet écart à un demi-ton (23 hertz entre 1945 et 1993, sur des échantillons de femmes enregistrées entre 18 et 25 ans). Des études parallèles interrogent chez les hommes ce que serait « une voix idéale » de femme, ou bien encore « le degré de virilité » que révélerait une voix grave ! « Dans les corridors du pouvoir, une voix haute est un repoussoir », observe-t-elle, avant de rajouter : « De plus en plus de femmes tenteraient de réduire l'octave qui les sépare naturellement des hommes à deux tiers d'octave. Cela a pour résultat, selon les commentateurs et les journalistes, une expressivité moins grande et des blessures potentielles ». « Après avoir été réduites au silence durant des millénaires, les femmes doivent-elles donner de la voix dans un registre qui n'est pas le leur ? » se demandent certains d'entre eux.

Une étude de la *State University of New York* à Albany fait état des techniques de séduction vocale mises en œuvre par le corps féminin pour mieux se reproduire : le ton de la voix représenterait un indice de fertilité ! Lorsque les pics de fertilité sont au plus bas, les femmes adopteraient, sans s'en rendre compte, un déhanché plus prononcé que lorsque qu'ils sont hauts, et ce afin de compenser l'absence de signaux liés à l'ovulation ! Ce qui pourrait nous faire considérer la chute du grave comme « déhanché » vocal indiquant plus un désir d'enfant qu'un désir de séduction ! Si nous pouvons émettre des réserves quant aux modalités et résultats de cette enquête, il n'en demeure pas moins que la voix des femmes en quête de grave semble signer là une blessure. Entre l'attente des sommets jouissifs aigus de la part de certains hommes, et les injonctions au silence qui leur ont été faites, la femme prend des risques et cherche les modalités à se faire entendre, pas exclusivement parce qu'il s'agirait d'une rivalité à instaurer par le biais du vocal, mais aussi parce que les remaniements des enjeux d'une « politique de régulation sociale de la jouissance vocale féminine » touchent aussi à la restauration d'une parole incarnée au cœur du lien social.

La quête du « grâve », une jouissance vocale illicite ?

Dans cette dernière partie,

nous nous tournerons vers la psychanalyse pour éclairer le revers inconscient de la voix inscrite au cœur de l'individu et du lien — « affectif » et social — à l'autre (et 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 ». La voix relancerait-elle cet appel perdu fondateur, qui nous a fait nous tourner vers un visage qui serait sinon resté muet et grimaçant, afin de lui adresser un cri faisant effraction dans cet immobilisme mortifère ? L'homme ne ferait-il, depuis, que réécrire la partition de cette cantate sur un « *Ich ruf zu dir*⁴⁰ » originel ? La voix grave des femmes viendrait-elle y faire écho, scrutant l'ombilic de cette émergence vocale pour y débusquer un silence structurel d'avant la parole ? Faisant résonner dans sa juste tonalité ce vers de René Char : « Comme il est beau ton cri qui me donne ton silence⁴¹ ! » Ce cri, dans sa propre transhumance du « cri pur » au « cri pour », serait-il l'instigateur d'un mouvement (interjection, appel) qui va conduire le sujet vers une quête toujours plus jouissive de cette voix qui sans cesse se dérobe ? Au-delà de cette régulation, sous le revers de la transgression, pourrait-on poser l'hypothèse d'une jouissance de l'aigu interdit ? Ou bien alors le grave serait-il à envisager comme nouvelle figure de la jouissance vocale ? La clinique des transsexuels⁴² en quête d'une voix autre, en adéquation avec leur sexe, mériterait un long détour. Nous nous contenterons de proposer ici la « voix grave » comme celle sur laquelle se monopolise l'angoisse des deux sexes puisqu'elle donne une réponse sonore divisée à la question « que veut la femme ? ».

La voix, colorée ou non par son « appartenance sexuelle », issue du plus intime du corps, franchit la distance qui nous sépare de l'autre, et vient le toucher au plus intime de son

40. Référence aux chorals de Bach, dont celui pour orgue intitulé *Ich ruf zu dir*, et à sa cantate, bâtis sur une traduction de *De profundis clama vit ad te Domine, exaudi vocem meam*.

41. M. Poizat à qui nous faisons découvrir ce texte s'exclama que ces deux vers, à eux seuls, résumaient toute sa recherche. Rajoutant que les poètes avaient le don de dire en quelques mots ce qu'un chercheur passait sa vie à traquer...

42. Pour les transsexuels MTF, acquérir une voix de femme ce n'est pas acquérir une voix féminine. Malgré l'intérêt de cette demande, il ne s'agit pas pour l'orthophoniste d'y répondre en leur faisant gagner des aigus vers une tessiture haute. Ils recherchent une souplesse au niveau des consonnes, une sorte de fluidité plus près de l'articulation labiale que de l'articulation glottique.

corps. Geste vocal qui anime le corps, et crée des nœuds et ventres de vibration dans l'air qui lui donnent ses caractéristiques acoustiques, elle naît d'une pulsion — dite « pulsion invocante » par la psychanalyse — qui lance un appel à l'Autre, et ne peut le laisser indifférent.

Une voix pulsionnelle « gravée » à l'origine « d'étant »

La voix de la femme n'est pas

que la voix enjôleuse de la berceuse et de la sonate maternelle, elle peut être cette voix « rauque et caverneuse » qui vient faire effraction dans le corps de l'autre. Cette voix « rauque et caverneuse », c'est ainsi que Lacan la décrit lorsqu'il fait référence à l'ouvrage *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte au cours de ses séminaires IV⁴³ et V, afin d'explicitier l'articulation entre fantasme et désir, à travers la mise en scène d'un certain Alvare de Maravilas, qui, emporté par son « désir de savoir », invoque Belzébuth. « À peine avais-je fini qu'une fenêtre s'ouvre à deux battants — la fenêtre du fantasme — au haut de la voûte où s'encadre une tête de chameau horrible, autant par sa grosseur que par sa forme [...]. L'odieux fantôme ouvre la gueule et me répond : « *Che vuoi ?* » (« Que veux-tu ? ») d'une voix à réveiller les morts qui dorment alentour ». S'ensuivront des apparitions ou plutôt des incarnations de son désir sous deux formes qui alterneront, tour à tour féminines et masculines : Biondetta et Biondetto.

Double invocation donc qui se joue de part et d'autre de cette fenêtre : d'un côté cette invocation, pulsion invocante, « convocante » même puisqu'elle force l'autre à apparaître là où il n'était pas. De l'autre, par une sorte de retour à l'envoyeur, l'irruption provocante d'une question sur là d'où s'origine le désir du demandeur.

Cela nous conduit à aborder maintenant la question de la « pulsion invocante ».

43. J. LACAN, *Le Séminaire, Livre IV : La Relation d'objet*, 1957, Seuil, Paris, 1994.

Une voix grave errante entre « trois corps » frappés d'interdits

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, mais dans sa position structurelle. Joël 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 Lacan⁴⁴ que la voix est l'objet déchu de l'organe de la parole⁴⁵ », mais il enchaîne : « La perte de l'objet conduit à une élaboration sur fond de manque reconnu, structurant et acteur du désir⁴⁶ ».

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 émergent aussi à l'ordre du symbolique. Autrement dit, la voix qui vient faire symptôme dans le corps en appelle à interroger un autre corps que le « corps organique » de celui qui tente d'ajuster sa voix par la boucle audio-phonatoire (en circuit fermé de sa bouche à son oreille), ou par ce que nous appelons la boucle socio-phonatoire (se calant sur l'attente supposée des petits autres du social). Cet autre corps, c'est le corps pulsionnel⁴⁷, aussi bien corps libidinal, que corps pris dans les rets de l'imaginaire, que corps symbolique pris dans une boucle que nous appellerons cette fois « boucle altero-phonatoire ». Ce corps pulsionnel renvoie à « la géométrie inconsciente », et la « métapsychologie de la limite corporelle⁴⁸ », 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 corps, pour se propulser hors de ses frontières à l'intérieur du territoire de l'autre — on peut alors penser la descente vers le grave à la limite de l'aphonie comme un symptôme imposant au corps une ligne de démarcation.

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

44. J. LACAN, *Des Noms-du-père*, Seuil, Paris, 1953.

45. J. CLERGET, *La Pulsion et ses tours. La Voix, le sein, les fèces, le regard*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 27.

46. *Ibid.*, p. 33.

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

48. *Ibid.*, chapitre rajouté à la seconde édition de cet ouvrage.

Freud nous l'a rappelé participe au contraire de la résistance⁴⁹ à l'attraction de cet objet⁵⁰ ». Freud repère et privilégie un certain nombre d'objets concernés par ce qu'il appelle « les pulsions partielles » : objet oral, anal, génital, mais il ne mentionne pas la voix. C'est à Lacan qu'il reviendra, dans les années 1960, 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*⁵¹, 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'Angoisse⁵², s'appuyant sur les avancées de Reik⁵³, 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 « impératif interrompu du Surmoi [...] », ce dernier renvoyant bien entendu à cette figure paternelle interdicière dont la manifestation vocale peut finir, dans la pathologie, par être véritablement obsédante⁵⁴.

Lacan souligne un second aspect de la voix psychotique : c'est sa dimension temporelle, qu'elle présente 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 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 produit⁵⁵ ». Par ailleurs, Lacan nous montre, avec le stade du miroir, qu'entre 6 et 18 mois, l'enfant né sans corps se constitue alors un corps⁵⁶. Nous rajoutons qu'aux alentours de 9 mois, il va « se constituer » un langage au moyen de sa voix qui participe de son avènement à 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 vocable⁵⁷ ». 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* ». Cela montre 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 perdue⁵⁸ ». 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 retrouvé⁵⁹ ».

Nous voyons bien, au terme de cette présentation sommaire des enjeux de la pulsion invocante comme voix non-sonore, combien l'adjectivation de la voix n'est pas tant la coloration sexuée qu'elle représenterait, que l'impératif de gain ou de perte qui s'exerce, au nom d'une demande qui joue son va-tout. Car mise à l'épreuve de la jouissance et du discours, il arrive que la voix objecte à la parole ; elle se cabre, se fait voix dissidente, s'exile du corps et déserte le champ de la rencontre avec l'autre.

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

50. M. POIZAT, *Vox Populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Métaillé, Paris, 2001, p. 285.

51. S. FREUD, *Totem et tabou*, *op.cit.*

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

53. T. REIK, *Rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Denoël, Paris, 1975.

54. M. POIZAT, *La Voix du diable*, Métaillé, Paris, 1991, p. 193-195.

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

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

57. Cette thèse constitue notre travail de recherche actuel.

58. M. POIZAT, *Variations sur la voix*, *op.cit.*, p. 15. (À propos de *La Leçon de musique* de P. QUIGNARD : « Voix perdue et Objet perdu », *op.cit.*, p. 17 à 21).

59. M. POIZAT, *Variations sur la voix*, *Ibid.*, p. 18.

« L'aiguë passante de ce qui fut et n'a été »

Cette époque donne l'impression

de s'extirper d'une sorte de pudeur vocale qui fut la sienne, pour s'autoriser une forme d'exhibition vocale sur la scène sociale : le corps suit le mouvement de la voix, et nous donne l'image d'une certaine fétichisation de la voix, la voix grave rajoutant un certain éclat phallique. Renforcer le grave permettrait que la parole se réincarne et retrouve du poids. Plutôt que de noyer le sens du discours avec la voix aiguë, en le portant vers le hors-corps et le hors-sexe, il s'agirait plutôt de redonner du corps au discours, et de restaurer la parole en un temps où elle risque de nous échapper. La voix grave viendrait ainsi à la rescousse de la parole, jouant sur une autre scène que celle de la religion et de la mystique une réincarnation du verbe... et du sujet de la parole. C'est cette voix que Claude Maillard élève dans *La Grande Révolte* contre la machine qui poursuit sournoisement son œuvre d'ensablement de la langue.

À le répéter hors bouche sur deux cordes luettes. Trouver langue grave d'une gravure effacée gravide d'au-delà du temps. L'aiguë passante de ce qui fut et n'a été. La désensablée de l'attente que seuls les oiseaux et les singes hurleurs peuvent entendre sans en perdre la voix. D'où est-elle celle qui fait naître le reste... Qu'y a-t-il en cette langue qu'aucune parole ne peut capturer. Langue hors des absurdes du langage, elle est celle d'une virginité absolue. La voix la touche du doigt et la dénude. Alors, elle sourit comme un temps de Joconde dans l'*ananké* d'un cri d'avant la lettre⁶⁰...

Transhumance des voix de femmes vers le grave, exode de la « voix de tête » vers « la voix de poitrine », exil hors d'une séduction vocale socialement codée... Mise en abîme, en abysse de la voix féminine, hors assignation et addiction à l'aigu, le grave de la voix au féminin se risque par le râle et le sanglot à quitter l'illusion d'un cri de l'ange, pour redonner ailes et « elle » au désir. Sans doute la femme se fait-elle voix d'un Autre, « l'autre à jamais en sa jouissance », franchissant les limites du mutisme. Cri d'alerte, d'appel à une autre écoute... Car grand est le risque, pour l'homme — derrière le Cri de l'Ange — de ne plus entendre le Sanglot du Serpent...

60. C. MAILLARD, *La Grande Révolte*, Éditions Frénésie, Paris, 2009.