

Journée Mondiale de la Voix
Vendredi 16 Avril 2010
Hôpital Sainte-Anne
Grand Amphithéâtre de la C.M.M.E

Sanglot'
Claire Gillie

De quelle voix lire cette écriture d'un titre qui s'achève par une apostrophe : « sanglot » ? « sanglott' » ? « sanglot apostrophe » ?

Apostrophe ni vocale, ni a-vocale qui viendrait faire écho à ce qu'écrit Claude Maillard dans *La Grande Révolte* où elle nous invite à « entendre ce qui n'est ni la vie ni la mort, cet entre-deux d'un reste apostrophant le vide ».

Comme une virgule suspendue, l'apostrophe vient faire coupure dans le mot, césure dans la phrase. Si l'apostrophe est aussi le nom d'un appel à l'autre, c'est le signe qui rend la voyelle muette, et laisse le doute sur une différenciation masculin/féminin, faisant sombrer dans le mutisme le sexe de la langue.

A rester suspendu à ce vide creusé par l'apostrophe, on en viendrait à oublier que c'est du sanglot et du sans-glottes qu'il va être question ici. Le sanglot est un laissé pour compte de l'œuvre psychanalytique ; il apparaît une fois chez Freud, jamais chez Lacan. Pourtant il se fait l'hôte des divans, et vient scander la parole lui faisant prendre le risque de sa mise au silence.

Alors, le sanglot se donnerait-il à entendre comme un raté de la parole, résurgence d'une voix ravalée, d'un cri englouti ? Serait-il un geste furtif de la glotte effaçant la voix, là où la main furtive efface une larme ? Serait-il l'effet d'une politique d'effacement de la voix, vocation d'un « disparaître » aux lieux mêmes d'émergence du son ? Le sanglot serait-il cette musique sourde des limbes ?



Il y a des façons de pleurer, comme il y a des façons de parler, et les **expressions populaires** en témoignent, mêlant larmes et sanglots comme langage des pleurs. C'est ainsi que l'on trouve : les crises et les montées de larmes, et les crises de sanglots. On peut étouffer, éclater en sanglots, avoir le corps secoué de sanglots, la gorge soulevée par des sanglots, la voix *entrecoupée* de sanglots. On notera que le pluriel s'impose en cette version glottique des pleurs.

Si nous interrogeons l'**étymologie** de ce mot, nous apprenons que « sanglot » vient du latin populaire *singluttus*, altération de *singultus* « hoquet », d'après *gluttire* « avaler ». Nous retrouvons cette origine dans « ravalier ses sanglots » ; on entend là un retournement – voire un détournement - des fonctions du corps, puisqu'il s'agirait littéralement de « déglutir sa voix », l'oralité reprenant ses droits sur la vocalité. « Retenir » ou « refouler » ses sanglots n'a pas la même connotation et fait penser qu'un système interne participe à cette régulation, ou cette auto mutilation du son.

Le sanglot draine derrière lui le cri, le gémissement, le hoquet, les larmes, la plainte, les pleurs, les soupirs, les spasmes, le râle. Il s'agit là d'un véritable lexique sonore de « la douleur d'exister », non comme « douleur muette », mais de « l'autre côté » sur le versant du détournement de la vocalité.

Si les larmes sont un objet liquide, le sanglot est quant à lui un « objet sonore », certes au sens de Pierre Schaeffer, mais aussi un « objet » circonscrit par la psychanalyse (cf. référence à l'exposé précédent de Paul-Laurent Assoun et Alain Didier-Weill). Il nous livre le spectacle poignant, tragique, ou comique, d'un sujet déchiré, replié avec honte sur sa douleur ou l'exposant avec outrance au regard de l'autre.

Très souvent l'autre rend les armes devant les larmes, ou se tait devant un sanglot. De part et d'autre du sanglot, un « sans-glotte » s'installe.

Tandis que les larmes aveuglent le sujet, lui faisant traverser l'épreuve de la cécité, de l'autre côté le sanglot fait de cet être « sans-glotte », un être aphonie. Ce qui ne pouvait que me faire rouvrir le dossier de l'aphonie, sur lequel a porté ma thèse *La voix au risque de la perte* que j'ai soutenue en « anthropologie psychanalytique », au sein de l'école doctorale Recherches en Psychanalyse de Paris 7 dont nous sommes ici quatre ressortissants.

Proposer une approche du sanglot à partir de l'**anthropologie psychanalytique**, c'est poser un certain nombre de questions. En quoi le sanglot vient-il faire symptôme dans la gorge, au plus intime du corps ? Comment la Kultur se saisit-elle des sanglots dans les productions artistiques, culturelles et littéraires ? A la ligne de jonction entre invocation et révocation (*révocation sur laquelle je reviendrai plus loin*), le sanglot ne peut qu'interroger la **psychanalyse** ; que pourrait-elle nous faire entendre d'autre sur ce sanglot ... refoulé ? Ce sanglot est-il un symptôme au sens analytique du terme, à savoir une formation de l'inconscient ? Se fait-il lui-même parole trouant ce silence sans fin de l'autre ? Serait-il un **emblème sonore de la mélancolie** ?

Je poserai ici comme **hypothèse**, que le sanglot présentifie un moment où la pulsion invocante pourrait faire retour, où le sanglot viendrait redessiner, par son obstruction même, un espace dans ce trou glottique.

Avec lui, je propose de verser une nouvelle pièce au dossier de la pulsion invocante, puisqu'il se présente comme mise au silence de la voix et envers de l'injonction. Loin d'un appel vers l'autre, c'est un repli vocal en soi... Et pourtant ...

Il s'agira donc ici de s'aventurer dans une clinique de la douleur, portée par cette voix (endeuillée ? mélancolique ?) et de suivre le trajet-retour de cette pulsion invocante qui s'en-glotte dans l'étau de sa source pulsionnelle. Ni voix intérieure - et pourtant tellement enkystée dans son carrefour glottique - ni voix hallucinées - et pourtant silence forcé d'un larynx obstrué - le sanglot serait-il cette « voix autre » par où se fourvoie le discours, tandis qu'un flot de paroles retenues se métaphorise en flots de larmes ?



Comment le **corps** accuse-t-il réception du sanglot ?

J'apporterai ici quelques propositions de réponses qui me sont personnelles afin de relancer le débat au sein de notre cartel.

Avec le sanglot, la parole et la voix perdent la face dans un rictus glottique dont le visage peut porter le reflet. Les larmes, comme une écriture sur le corps, ravinent le visage : le sanglot lui vient créer une rature, un accroc dans la vocalité de la parole. Version doloriste donc d'un corps déformé, tordu dans la douleur à fleur de peau en sa version paroxystique, ou « ravalé » et à peine audible en sa version inhibée.

On peut aller jusqu'à s'effondrer en sanglots avec un visage décomposé, ou s'abîmer dans la douleur ; le corps se fait metteur en scène de cette souffrance dont l'autre est le destinataire.

Les chanteurs, acousticiens, phoniâtres et orthophonistes parmi vous le savent bien : le sanglot est une brisure du passage vocal d'un mécanisme laryngé à un autre. Il inverse la respiration ; le diaphragme se spasme comme la glotte s'obture, jusqu'au risque de l'asphyxie. Car on peut perdre connaissance pour un sanglot, ou mourir d'un **spasme du sanglot**. Annoncé par une apnée, il surprend par *l'absence de cris* ; c'est ce silence qui donne l'alerte. Il y a là comme une écriture du sanglot au plus intime du corps. Si Paul Laurent Assoun assimile la voix aphone de Dora aux hiéroglyphes d'une lettre d'amour inscrits dans sa glotte, on pourrait dire que **les sanglots sont les tatouages d'une lettre de douleur, chronique d'une mort annoncée de la parole tuée dans l'œuf**.

Si on observe des sonagrammes qui en donnent la cartographie, le sanglot s'y présente comme un décroché très net en forme de « z » ; calligraphie d'un « **objet z** » pourrais-je dire marquant une rupture de voix. Alors, le sanglot nous fait-il miroiter l'existence d'un « objet z », de l'autre côté de « l'objet a » de la psychanalyse, et venant lui faire écho ? Hypothèse séduisante qu'il est trop tôt pour poser mais qui aurait sa logique ; si le « a » est à la première lettre de l'alphabet – promesse de toutes les autres à venir, lettre des vocalises, mais aussi silence de l'*aleph* hébreu – le « z » en est la dernière lettre. Après lui, plus rien... sauf à remarquer que le graphe de cet « objet z » est celui d'un « objet a, *aleph* » à qui on aurait imprimé un quart de tour ... Ce qui relance le discours, les 4 discours ... et le mien !



Si l'acoustique et les sciences médicales peuvent nous donner un regard sur ce qui se passe dans les coulisses du larynx lors de l'émission du sanglot, nous nous tournerons maintenant vers la **Kultur**. Comment les productions artistiques et culturelles sont-elles traversées par le sanglot ? Car ce sanglot qui vient subvertir le cours normal de la vocalité est aussi un art de dire, de chanter, d'invoquer lors de rituels, un art d'écrire également, un art d'arracher des larmes empathiques à l'autre, une preuve quasi juridique de vérité, ou un art consommé de la duperie ou bien encore de la mascarade.

Lui qui ne dit pas, on lui fait dire beaucoup de choses... et je ne pourrai les dire toutes. J'évoquerai seulement quelques vignettes culturelles.

Paradoxalement, il existe une **mise en musique** du sanglot : c'est d'une part, l'usage du décroché vocal entre les deux mécanismes du larynx et qui a pour nom le *yodel*, d'autre part un emprunt à un registre de voix parlée dans la voix chantée, et enfin une structure musicale appelée « hoquet ».

Dans certaines traditions ethnomusicologiques, les lamentations utilisent la technique du *yodel*, comme dans les déplorations sur les morts – et plus spécialement la mort des parents chez les Pygmées par exemple.

Si le **hoquet** est un spasme vocal, les musiciens s'en saisissent et vont faire du « hoquet¹ » un genre musical à part. Il désigne un mode de composition polyphonique où les voix sont décalées. **Chaque voix est coupée de silences** (d'où le terme hoquet) pendant lesquels l'autre voix s'intercale. Autrement dit chaque voix est le silence de l'autre ...

Le **Stabat Mater** comme figure de la mère statufiée dans la douleur de la perte, hante l'iconographie religieuse, et les productions musicales. Nous-mêmes l'avons convoquée ce

¹ Cf. les motets de musique médiévale, écrits entre le XIIIe et le XVe siècle.

soir pour notre concert de clôture de ce colloque qui aura lieu en l'église Sainte-Rosalie. Présentification de la douleur d'exister au moment de la perte de l'objet d'amour, toute musique qui lui est dédiée peut s'entendre comme mise en musique de ce sanglot impossible, car ne faisant appel à aucun Autre. Je propose d'avancer l'idée que le Stabat Mater serait l'antonomase du visage de la douleur, véritable Nom Propre de la douleur, « de l'autre côté » de l'Annonciation. Version musicale de l'objet « z » versus le « a » de l'Annonciation sur laquelle Frédéric Vinot a si bien su écrire.

Le sanglot surgit alors là comme « vocalises de la Passion », non pas de la passion amoureuse, mais de la Passion comme agonie du Fils de l'Homme.

Je renvoie les auditeurs aux œuvres vocales de Georgia Spiropoulos, femme compositeur travaillant à l'IRCAM, ainsi qu'au remarquable CD et son livret du regretté haute-contre Jean-Loup Charvet, *L'éloquence des Larmes*.

Michel Poizat ne pouvait évoquer la question de la voix sans rappeler cette larme essuyée furtivement - puis confessée - par Saint-Augustin, touché par « la grâce vocale » le détournant du texte d'une prière. J'aimais lui rappeler que *Saint-Augustin* se plaisait à répéter que « Dieu entend mieux un sanglot qu'un appel ».

La **Bible** vient appuyer cette idée dès *l'Exode*, où Dieu, face aux gémissements des fils d'Israël « entendit leur sanglot et [...] se souvint de son alliance avec Abraham, avec Isaac et avec Jacob ». Dans les *Lamentations de Jérémie*, ce sont les sacrificateurs qui sanglotent, de même que Jérusalem « devenue une chose souillée » : « Elle-même sanglote Et se détourne ».

Si nous suivons Anne-Vincent-Buffault dans son *Histoire des larmes*², nous découvrons que les larmes et les sanglots sont socialement codés, et évoluent ensemble selon les époques. Déjà, le public des tragédies grecques recherchait les larmes collectives dans un spectacle choral offert à Dionysos (cf. A.D.Weill). Après les « pleureuses » du XVIII^e siècle, on peut parler de « politique des larmes » sous la révolution. Les larmes pèsent lourd dans les archives judiciaires ; les sanglots vont infléchir les jurés. Le romantisme exacerbe les torrents intarissables de larmes et de la fureur des sanglots, ceux-là même que Roland Barthes dénoncera comme « sensiblerie ».

Dès 1922 Marcel Mauss creusera ce qu'il appelle l'« énigme des larmes », tandis que Marcel Granet porte à l'observation « le langage de la douleur ».

Le goût des larmes est tel, qu'une certaine littérature adulant le pouvoir lacrymogène des textes, exhorte aux larmes. Ainsi la lecture peut arracher des sanglots, nouvelle monnaie d'échange ou d'achat de l'autre, au risque d'une pantomime expressive.

Les larmes et les sanglots font partie du « tableau de famille » et en disent long sur les attendus relationnels. La piété filiale pour un **père** injustement puni est un tableau qui doit conduire sa fille aux pleurs, jusqu'à en perdre la voix. On se jette aux pieds de la **mère** en déposant ses larmes dans un sanglot. Le héros de Cazotte dans *Le diable amoureux* en est une figure, dans l'outrance et l'excès d'attendrissement. Loi du sang, loi du sanglot, « le sang est notre lot » dirait Antigone Le sanglot sans doute aussi ...

Avec le culte de la **Vierge**, l'adoration des larmes s'instaure : prier rime avec pleurer, mais le sanglot doit se faire silencieux. La chrétienté médiévale fait du « don des larmes » une marque de sainteté, et de mysticisme. Saint-François d'Assise et Marie-Madeleine en sont les emblèmes, leurs larmes se mêlant au sang ou aux parfums.

² Anne-Vincent-BUFFAULT, *Histoire des larmes*, Paris, Payot, 2001.

Les larmes, au cours des siècles, redistribuent les **rôles masculins et féminins**, et dans la seconde moitié du XIXe siècle la larme rare devient la valeur montante de la sensibilité masculine. S'adonnant aux sanglots l'homme du romantisme se trouve renvoyé à la féminité, à l'enfance ou à la servitude, exposant ainsi la débâcle de son image virile. L'étrangeté vient alors se faire l'hôte de l'intime : inquiétante étrangeté où la rencontre avec un autre soi-même ne libère pas mais déstabilise.

Des **poèmes** immortalisent le sanglot, et je ne pourrai ici hélas les citer tous.

Les « sanglots longs » verlainiens, furent la voix de l'annonciation du débarquement de Normandie, avant qu'ils ne soient repris par Serge Gainsbourg .

J'évoquerai cependant **Rilke** qui fera du « sanglot, pur sanglot » **la « robe du vide »**, avant d'écrire dans *Les Elégies de Duino* : « Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri parmi les hiérarchies des Anges? [...] Tout ange est terrible. Il me faut donc ainsi me retenir et **ravaler en moi l'obscur sanglot, ce cri d'appel. Mais hélas! Vers qui se tourner?** ».

Artaud, en 1925, dans *L'ombilic des limbes* transforme la malédiction verlainienne en « mal diction » et les suppliciés du langage, à leur tour, supplicient la langue. Pour ce faire, il utilise les **trumeaux** qu'il définit lui-même ainsi « des notes, des mots [...] morceaux de corps écorchés, tronçonnés, transfigurés en signe [...] des grumeaux de corps décomposés [...] des mots fécaux des corps putréfiés et entrés en germination dans ce gouffre de la matière immonde³ [...] ». Ce qui lui fera écrire dans *Van Gogh, Le suicidé de la société* que le peintre « s'est tordu à sa gorge ce nœud de sang qui l'a tué ». Ceci nous renvoie à cette définition lacanienne de la voix que Michel Poizat avait fait sienne : « une part du corps qu'il faut consentir à perdre pour formuler une chaîne signifiante ».

Le corps- **xylophène** tel que l'appelle Artaud - dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* – permet de (dé)chiffrer cet entre-deux entre stigmat corporel et tracé de la voix ; tandis que la langue retrouve des possibilités phonatoires oubliées, et ses « jeux de jointures » (*Théâtre de la cruauté*).



Ce court cheminement à travers certaines productions de la Kultur mériterait qu'on reprenne chacune des vignettes retenues pour en explorer les perspectives de réflexion auxquelles je renoncerai ici. Il nous amène maintenant à ces crises de larmes et de sanglots (et parfois ce rire convulsif) qui font partie du décorum de la parfaite hystérique telle qu'on s'attend à la trouver chez Charcot.

L'écho de la voix de Charcot se fait entendre chez Freud dans sa fameuse lettre 52 à Fliess (ou plutôt ex-52 dans l'édition des PUF⁴), lettre de laquelle Lacan tirera le grand Autre. Freud écrit : « Les accès⁵ de vertige, les accès de sanglots, tout est mis au compte d'une autre personne, mais surtout au compte de cet autre personnage préhistorique, inoubliable, que nul n'arrive plus tard à égaler ». Je laisserai Isabelle Guillaumet nous parler plus précisément dans son intervention de cette « autre » en sa version maternelle.

Mais précisons que les *Weinkrampf* traduits par « accès de sanglots » ont été choisis pas Freud plutôt que *Schluchzen*, sans doute parce que *Krampf* signifiant : crampe

³ Antonin ARTAUD, *Lettre à Henri Parisot* du 22 septembre 1945.

⁴ Sigmund FREUD, *Naissance de la psychanalyse*, PUF.

⁵ Accès : *Anfall* (à / chuter)

/convulsion / spasme, par sa sonorité même, donne une meilleure image de cette torsion que j'évoquais tout à l'heure. Notons également que ce *Schluchzen* écarté, consonne étrangement avec *Schlucht* : défilé / gorge / ravin / précipice et *Schluck* : gorgée, conférant au sanglot allemand, une vocalité « éloquente ».

J'avance l'idée que nous retrouvons là, quasi au pied de la lettre, ce que reprend Lacan quelques années plus tard, faisant de la voix, la voix de l'Autre : Freud le précédant, fait selon moi, ici, du sanglot « **le sanglot de l'Autre** ». Ce sanglot, vertige sonore entre cris et silence, permet peut-être derrière l'inconsistance de l'Autre, de donner consistance sonore à la Chose, Chose d'avant le langage qui ne peut s'apercevoir que « de l'autre côté » de cette barre qui divise le sujet du langage.

SCOFAR

Le sanglot, dans la gorge, concerne le vocal, l'invocant (la voix entrecoupée de sanglots), tandis que les larmes investissent le scopique (les yeux sont brouillés, voilés par les larmes). Dans la douleur, l'œil, ne peut plus remplir sa fonction de regard adressé à l'autre, tandis que la pulsion invocante fait trébucher la parole sur le sanglot. Autrement dit, la voix s'escargote au creux du larynx, la pulsion retrouvant sa source glottique en un borborygme qui lui rappelle ses origines sphinctérielles.

Dans les deux cas le corps crée un déchet et vient payer son tribut à la pulsion. (*cf. Nydia la jeune aveugle qui illustre le dépliant de ce colloque ; voix inversée / bouquet renversé ...*)

Le drame qui se joue entre le sujet et l'autre oriente le trajet de la pulsion, dont le destin est, rappelons-le, de rater son objet, le contournant, pour revenir à sa source, ainsi réactivée. Mais rappelons également que la pulsion invocante a été définie comme celle ne revenant pas à sa source ... sauf, selon moi, à considérer ce moment du sanglot comme signe audible de ce retour.

Le « On est prié de fermer les yeux » de la version scopique se couple à « on est prié de fermer le larynx ». Le sanglot sonne alors bien comme un passage entre la parole mutique aphonie et l'émergence du parle-être. Il présentifie le pas de deux d'une danse glottique qui divise la voix prise au feu de la pulsion de la douleur et de la pulsion invocante.

Mais la fréquentation du père mort de *Totem et Tabou* nous a appris qu'une voix mise à mort trouve toujours un autre pour se faire entendre. Le schofar en est une figure, comme résurgence de la voix du père, mais aussi appel au père. Voix enrouée de cette commémoration, voix ravalée au moment d'une révélation sidérante, le sanglot m'apparaît comme une condensation de ce triptyque sonore du schofar. Il réunit en un même son l'intériorité (*tekiah*), le gémissement saccadé du déchirement (*chevarim*), et les lamentations adressées à l'autre divin (*terrouah*).

C'est cet écho du schofar qui peut s'entendre sur le divan. La voix comme le regard, prises dans les rets de la douleur d'exister, viendraient donc achopper dans leur mission de rejoindre l'autre, et ne feraient plus alors que faire entrevoir, « entr'entendre » que du corps médusé. Bouche vocale, bouche orale et bouche glottique ne font plus qu'un pour continuer la réflexion de Lacan amorcée dans son *Séminaire 12*.

Médusé par la douleur qui fait irruption plus intime de sa glotte, le sujet fait l'expérience du « sans voix » et « sans parole » ; le sanglot en est un compromis, comme rejeton vocal.

Dans notre thèse sur l'aphonie, j'ai réinterrogé le **fort-da**⁶ où l'enfant sonorise l'absence de la mère par deux phonèmes, réalisant par la voix le renoncement pulsionnel opportun. Voix de l'autre, j'avais présenté l'aphonie comme signature d'une absence de l'autre qui pouvait se dire « chut-da ».

A bien y prêter l'oreille, le sanglot pourrait être entendu comme une autre sonorisation du fort-da : celle du trait d'union indiquant le passage du « fort » au « da ». L'autre disparaissant du regard, les écluses vocales se referment, et le souffle intériorisé vient bruiser contre les lèvres vocales. Le sanglot (comme le hoquet) s'apparente alors à un bégaiement du larynx : « t » du « fort » contre « d » du « da ».

Le sanglot comme voix rentrée de la douleur redonne une frontière au corps. « De l'autre côté » des sentiers bien connus de « la voix projetée » - terme de la technique vocale – il se fait donc « voix introjectée ».

Je rappellerai ici la définition que Freud donne de la douleur : « Cette chose intermédiaire entre perception externe et perception interne qui se comporte comme une perception interne, même là où elle vient du monde extérieur⁷ ».

Le sanglot ne serait-il pas alors musique glottique par où existe le sujet de la douleur, le faisant « passer du corps du son au corps du manque⁸ » ? Il s'agit bien là de faire entendre le corps phonatoire et le corps pulsionnel rendus à leur plus simple expression.

Le trauma douloureux en son enkystement vocal, glottique en appelle à une clinique de la douleur d'exister où le sanglot vient faire tinter entre chair et souffle un certain « grelot ». « Grelot » qui vient faire écho à « sanglot », comme me l'a renvoyé Claude Maillard, mais qui nous rappelle que Lacan l'a choisi pour métaphoriser la sublimation dans 4 de ses séminaires.

✽✽✽✽

Au terme de ce périple qui nous a conduits d'un sanglot à l'autre, c'est bien « de l'autre côté du cri » que nous nous retrouvons, sans pour autant avoir rejoint le silence. Car il serait de la vocation du sanglot, franchissant les limites du mutisme, de maintenir la voix et la parole dans les limbes du silence.

Le sanglot comme voix du corps parle de cette jouissance perdue d'une origine de langue, entre parole et silence. Autre version de l'objet (a), il se fait plutôt pulsion « révocante » qu'invocante, faisant s'embourber la voix là où le chemin de la parole lui était tout tracé, vouant cette dernière à la défaite vocale. Cette révocation de la voix qui joue sa disparition au lieu même de sa naissance, fait du sujet appelé à prendre sa place de parole-être, un être pris entre deux sanglots. L'analyste qui se met à son écoute tend l'oreille vers cette parole qui oscille entre « hésiter » et « exister ».

Cet « art glottique » vient faire flamboyer « l'art du roman » familial dans sa mise en voix, au sein même de la parole où vient s'arc-bouter le discours.

Je disais en commençant cette intervention « Apostrophe ni vocale, ni a-vocale » – « cet entre-deux d'un reste apostrophant le vide » ; et si c'était cela le sanglot...

⁶ Freud *Au-delà du principe de plaisir*, section 2, G. W. 13. 11-13.

⁷ Sigmund FREUD, *Le moi et le ça*, chapitre 2, G. W. 13,250.

⁸ Olivier GRIGNON, *Le corps des larmes*, Calman-Levy, 2002, p.247.

Cette écriture de la voix au plus intime du corps fait entendre cependant le mot en gestation dans les limbes d'un souffle, dans cet entre-deux mort : celui de l'attente entre silence et parole. C'est ce sanglot, ce désespoir muet et éloquent qui fera écrire à Clélia émergeant de l'aphonie cette sorte de dédicace à l'analyse, lors de sa rencontre avec cette possibilité d'un Dire :

« O la parole ravalée, sanglot, fœtus à renaître.
O ce silence qui se fait larme à votre silence offerte ».

