

**VOIX « FLAGELLEE », VOIX « TRANSFIGUREE » :
LA « CLANDESTINITE VOCALE » A PERPETUITE
Claire Gillie**

Résumé

La voix n'a de cesse de jouer avec les limites du corps pour les transgresser jusqu'à le mettre en péril : dans l'aphonie, le visage déserté par la parole n'est plus que masque ouvert sur la béance du « rien qui sort ». Sur la scène lyrique, comme sur la scène ethnomusicologique, c'est la mort aux trousses que la voix vient parer les paroles de ses plus beaux atours musicaux ou des pires monstruosité invocatoires. Possédé par « la voix de l'autre », le sujet s'exhibe dans son propre dénuement vocal pour n'être – le temps du concert ou le temps d'un rite – que travesti vocal. N'en est-il pas de même sur la scène politique, la scène religieuse, et bien d'autres encore, où des vetos sont promulgués pour interdire toute jouissance vocale qui viendrait troubler l'ordre social, condamnant ainsi la voix à une forme d'errance perpétuelle ?

Un détour par la sociologie et l'anthropologie nous montrera que la voix, en quête pourtant de signature vocale, semble se rebeller devant toute assignation vocale. Refusant tout passeport vocal, elle vit en marge du corps et de la parole, mais aussi de « l'horizon d'attente » (HR Jauss) ou de « l'hospitalité » (M.Bellet) que représente l'écoute de l'autre. Face au risque de la perte, face aux tentations d'identifications vocales émanant « des autres », face à un « idéal de voix » influencé par les phénomènes de sociétés, la psychanalyse nous rappellera que derrière la « voix de nature » et la « voix de culture », existe une « voix de structure ». Paradoxalement silencieuse, cette voix pulsionnelle – déjà décrite par Marcel Mauss avant que Lacan la conceptualise en tant que « pulsion invocante » - c'est celle de « l'Autre » qui fait de nous des êtres plus « parlés » que « parlants », passagers clandestins de notre propre parole. A moins que ...

**VOIX « FLAGELLEE », VOIX « TRANSFIGUREE » :
LA « CLANDESTINITE VOCALE » A PERPETUITE
Claire Gillie**

*Sous l'écume des mots
il y a tant de silences ravalés
tant de sanglots étouffés
tant de voix exilées
que
Sans l'écume des mots
les mots ne sauraient se dire
CLELIA*

INTRODUCTION ; LA VOIX A CORPS PERDU

Nous avons choisi d'ouvrir cette communication en prêtant notre voix à ce texte écrit par une de nos patientes, Clélia vers laquelle nous reviendrons tout à l'heure. En donnant vie vocale à ses paroles, quelle voix fais-je entendre ?

« En jouant de la musique, on épouse un autre corps, celui de son instrument » disait Peter Szendy¹, lors de l'émission *La voix à corps perdu* qui nous réunissait, Michel Poizat et moi-même à France-Culture². En chantant, en parlant, en donnant voix à son propre corps, quel corps risque-t-on alors d'épouser ? Le sien, ou celui d'un autre mythique qui nous transfuserait sa propre voix et nous donnerait l'impression de vivre « en marge » de notre propre corps ? Jusqu'à se retrouver passager clandestin de sa propre voix, son propre corps ? Car c'est la mort aux trousses que la voix vient parer les paroles de ses plus beaux atours musicaux ou des pires monstruosité invocatoires. Sur plusieurs scènes sociales et culturelles, possédé par « la voix de l'autre », le sujet s'exhibe dans son propre dénuement vocal pour n'être – le temps du concert ou le temps d'un rite – que travesti vocal.

Habiller les mots, comme si la voix n'était qu'une peau mise par-dessus les mots, cela interroge. Bernard Gautheron³ se plaît à parler de « garde-robe vocale » pour désigner l'ensemble des voix possibles pour un larynx particulier qui se prête au jeu des contorsions phonatoires et des métamorphoses du timbre vocal. On sait, grâce à l'ethnomusicologie, que dans d'autres ethnies, il n'existe pas de voix « policée » soumise à une tessiture délimitée. La voix n'a été soumise à aucune « éducation à la propreté vocale » qui caractérise nos sociétés éprises de chant lyrique. Mais il y aurait possibilité pour le sujet d'aller revêtir d'autres parures vocales, au gré des rites, et de la scansion des tâches quotidiennes. Plus que mascarade vocale, ces parures vocales pourraient en fait faire fonction de masque ou de voile qui viendrait là couvrir une nudité vocale ! Certains imitateurs, acrobates du larynx, en sont l'emblème. Durant leurs prestations, ils semblent « possédés » par cette voix d'un autre, s'effaçant derrière ce sujet absent et pourtant au premier plan sonore de la scène. A tel point qu'une fois la prestation terminée, on peut s'étonner de cet *Unheimlich* quelque peu freudien, « inquiétante étrangeté » de les entendre reprendre leur voix de « tous les jours ». La voix semble alors chuter, se séparer d'eux, se donnant à entendre dans une sorte de banalité vocale trop « normale » ou d'obscénité presque difforme. Mais cet habit vocal de scène peut être aussi une armure étriquée, autrement dit, un carcan qui blesse.

¹ Peter Szendy (né en 1966 à Paris) est un philosophe et un musicologue français d'origine hongroise. Actuellement maître de conférences à Nanterre (Paris X).

² Pour une émission d'une semaine aux *Chemins de la Connaissance*

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

A travers quelques « vignettes musicales » et cliniques, nous évoquerons donc ces instants où la voix prend alors des allures de silice, dissimulé en permanence sous les mots par le sujet.

DE LA VOIX PERDUE A LA VOIX TRANSGRESSIVE

L'objet de ce travail fait suite à notre thèse portant sur l'aphonie. Après avoir exploré de façon quasi exhaustive le discours médical et scientifique, le discours culturel et sociologique, passant « **d'un discours à l'autre** », elle interrogeait ce moment somatique de la vocalité à la lumière de l'anthropologie psychanalytique. L'aphonie (psychogène ou non), de *a* (privé de) et *phônê* (voix), se présente comme une perte vocale qui peut être précédée d'une dysphonie.

Etre aphone, c'est souffrir d'une blessure vocale qui égratigne la parole et crée une béance dans le langage. Dans l'aphonie, seules les consonnes sont bruitées ; le silence prend alors la place des voyelles, réduisant le discours à un squelette consonantique, privé de sa chair vocalique. L'aphonie tarit la voix de celui qui voudrait s'inscrire dans la polyphonie sociale, et le réduit à un corps gesticulant. Le sujet qui en souffre, se présente souvent comme ayant « sacrifié sa voix sur l'autel de sa profession », pouvant dire : « quand je n'ai plus ma voix, je ne suis plus rien », « je parle et rien ne sort », etc.

S'il s'agissait dans notre thèse d'interroger ce destin d'une voix qui manque à l'appel de l'autre, à la lumière d'un savoir autre que médical – à savoir l'anthropologie psychanalytique - nous poursuivrons ici la recherche en ce moment où la voix prend tous les risques des excentricités vocales. Rappelons que l'anthropologie psychanalytique permettra ici de croiser plusieurs champs conceptuels, afin de pouvoir discuter ces moments de transgression des limites vocales. Mais il nous faut bien préciser ici que, convoquer la psychanalyse, c'est, à la suite de Lacan et des travaux de Michel Poizat, délester la voix de sa « matérialité phonématique sonore », pour *l'interroger* en tant qu'objet perdu.

Interroger l'envers et le destin de cette pulsion invocante, nécessite de faire la lumière sur ce *cantus obscurior*⁴ - « chant obscur » de la voix - selon les maîtres de la rhétorique et de l'art oratoire. Cela implique d'épingler la voix dans sa dimension pulsionnelle et structurelle au-delà de sa dimension naturelle et culturelle. Maîtresse de cérémonie du discours, elle est, pour la psychanalyse, la part du corps qu'il faut consentir à perdre pour formuler une chaîne signifiante. Elle est donc dans « une » articulation antagonique avec la parole [...] la parole et la signification qu'elle véhicule ont pour effet de faire disparaître la voix, ou plutôt de la reléguer au rang de reste, de déchet [...] de l'énonciation d'une chaîne signifiante⁵ ».

Cela engendre trois points de vue sur notre problématique :

1. La voix émergeant du corps anatomique et physiologique, est régulée par la *boucle audio-phonatoire*. S'écorchant aux aspérités du corps, éprouvée par la scansion des mues, la voix greffe ses cicatrices sonores sur la parole.

2. La voix prise dans un corps à corps avec l'autre social, est régulée par la « boucle socio-phonatoire²⁶ ». Replacer les pathologies vocales dans une logique culturelle et sociologique, c'est traquer les ratés de la régulation sociale de la jouissance vocale. Les voix « flagellées » et les voix « transfigurées » en sont des figures, et témoignent d'une « voix possédée » venant angoisser l'auditeur et la Kultur.

⁴ Expression prise à Cicéron dans son discours *De Oratore*. Il revient à Cicéron d'avoir introduit le *cantus obscurior* de la voix dans *De oratore*⁴. Ce « chant obscur » s'apparente à cette part d'ombre que nous évoquions 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 facilite chez l'orateur un usage efficace de sa voix lui permettant d'atteindre le public, et de le convaincre.

⁵ M. POIZAT, *La voix sourde*, Métailié, Paris, 1996, p. 195.

⁶ Terminologie que je propose.

3. La voix prise dans le miroir de la « *boucle altero-phonatoire*⁷ ».

L'a phonie interroge ici **la voix** - comme objet perdu, objet *a - mise à l'épreuve du grand Autre*. Ce que nous développerons plus loin.

La peinture se fait aussi l'écho de cette voix exilée du corps, pulsant en marge de sa consistance sonore. C'est ce que vient illustrer le tableau *Le Cri* de Munch, et certains tableaux de Bacon. Geste resté enclavé dans les lieux du corps, il est pourtant un appel muet à l'autre ; c'est une sorte de silence comme béance dans la demande du sujet à l'Autre. Quel est ce cri qui résonne en nous et qui n'articule pas ? En marge de la demande, c'est bien le désir qui est là selon Lacan, mais s'agissant de la voix, *voix du désir de l'Autre*.

« VOIX PATHOLOGIQUES » ?

Certaines techniques vocales considérées comme « pathologiques » dans l'esthétique occidentale, sont, au contraire cultivées dans d'autres traditions musicales⁸, à cause du symbolisme qui s'y rattache. Elles témoignent d'une nette scission entre la parole et la voix, comme chez les dogons qui ne font se rencontrer que tous les 60 ans le masque de la voix et celui du langage, ayant érigé pour dieu le « verbe aux vibrations suspendues ». C'est avec l'ethnomusicologie que nous explorerons ces voix, choisissant ici d'en explorer deux versants ; les « voix flagellées », et les « voix transfigurées »

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.

Nous proposons quant à nous de considérer ces dérapages de la voix comme des « lapsus vocaux » échappant à tout contrôle du geste vocal. C'est pourquoi il importe d'interroger le social et certaines productions culturelles sur sa jouissance à mettre la voix en difficulté en lui faisant transgresser les limites du corps. En quoi *Das Unbehagen in der Kultur*⁹ (cf. *Malaise dans la Kultur de Freud*), porterait-il la marque d'une d'angoisse provoquée par des transgressions vocales faisant craindre une « cassure » de la voix ?

LA « VOIX FLAGELLÉE », OU LES SCARIFICATIONS VOCALES

Les enfants du sud de Madagascar¹⁰ ont développé une technique vocale, le *Galeha*, qui se caractérise par des sautes brusques de mécanismes vocaux, une voix rauque et forcée, une présence récurrente de trémulations, et des percussions sur le larynx, ou sur ce que les enfants appellent le « muscle de la voix » (en fait le muscle sterno-cléido-mastoïdien). Ils « jouent » de ce muscle comme un bassiste sur les cordes de sa contrebasse. Leur cou porte les traces laissées par les ongles, semblables à des scarifications qu'ils exhibent avec fierté. Nous avons appelé ces enfants « *les flagellants de la voix* » et la voix qui leur est propre : « voix flagellée ». Sous forme de joute vocale, ils profèrent, toute une panoplie d'insultes à l'encontre de la famille des autres. Notre hypothèse est que pour réguler cette jouissance verbale de l'injure faite à la lignée sexuée de l'autre, pour *se « punir »* de cet excès vocal, il

⁷ Idem.

⁸ Cf. TRAN Quang Hai, ASSELINEAU M., BEREL E., *Musiques du Monde*, FUZEAU, Courlay, 1993.

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

¹⁰ Cf. V., RANDRIANARY, *Madagascar, les chants d'une île*, Paris : Actes Sud, 2001.

n'y avait d'autre solution que de « battre ce corps », là d'où sortaient les infamies vocales. On pourrait rajouter qu'il s'agit là d'une *mise en acte d'un fantasme de fustigation* dirigé sur le lieu corporel d'émergence de la voix : « on bat l'enfance de la voix »

LES VOIX TRANSFIGURÉES

Les voix travesties sont une figure emblématique de ce procédé par lequel le chanteur va volontairement déguiser sa voix à l'aide de masques placés devant la bouche, de mirlitons (fines membranes à l'exemple de l'instrument *kazoo*), d'instruments de musiques (*didgeridoo*), de substances ingérées ou de techniques vocales particulières. Utilisée dans les opéras chinois ou dans des cérémonies à caractère magique, le travestissement de la voix est un procédé qui se décline en de nombreuses techniques et fonctions.

Le *chant diphonique*¹¹ permet de faire entendre deux voix au sein d'une même voix, faisant du chanteur un Janus¹² bivocal, émettant une voix « monstrueuse » d'où émerge le « hors-sexe » des harmoniques flottant « hors-corps ». « La voix » se divise et se diffracte en deux voix typées : « une voix de bête » et une voix presque sifflée. Nous posons l'hypothèse qu'il s'agirait là d'une présentification de la voix perdue d'un chef de horde, symbolisé dans les légendes mongoles par le Loup Bleu, capable de prodiguer des menaces comme des secours. Il ne pourrait se faire entendre que dans la rupture de deux voix extrêmes qui creuseraient une faille dans la « voix unique », l'empêchant ainsi de rassembler ses frères. La voix « humaine » serait absente de ce « no man's land » sonore qui sépare le bourdon de ses harmoniques. C'est une voix perdue dans l'Autre, et dont les frères sont absents.

Nous donnerons pour dernier exemple la *quintina* des sardes, voix virtuelle féminine, née de la fusion de quatre voix d'hommes : voix dont on ne sait pas si elle émerge du cœur de la polyphonie, ou si elle vient d'un ailleurs irréprésentable. On en vient alors à se demander si paradoxalement, à travers le tissage contrapunctique, cette prolifération mélodique du chant vocalisé - emblématique de cette voix perdue - ne serait pas là pour cacher ou combler un trou de silence structurel en tout sujet. Quel est ce cri qui résonne en nous et qui ne s'articule pas, faisant de la voix perdue, une voix « en l'autre », voix du désir de l'Autre ?

LA VOIX SOUMISE A L'HORIZON D'ATTENTE DE L'AUDITEUR

S'écorchant aux aspérités que lui imposent le corps et les mœurs socialement codifiées, la voix exporte ses cicatrices sonores au jeu de la rencontre. Mise en scène de la parole, la voix est aussi exhibition sonore du sexuel, mise à nue d'un corps animé par la parole. Appendice phallique, elle se fait geste intrusif qui déborde du corps, et prend prétexte du mot pour pénétrer l'autre ; elle se faufile à travers la régulation sociale et culturelle qui lui refuse sa part de jouissance.

La sociologie nous offre de précieux outils d'analyse qui nous permettent de valider la voix comme un phénomène social soumis à « l'horizon d'attente¹³ » de l'autre et à ses habitus vocaux locaux. Sorte de « *lubrifiant social* » ou « *pellicule de sociabilité* » selon Claude Javeau¹⁴, la voix permet aux paroles de tracer leur chemin vers l'autre. De cette approche sociologique, nous avons déduit un ensemble de questions. Pousser la voix hors de ses frontières, est-ce par exemple :

- la travestir, plutôt que de l'exhiber par pudeur vocale ?

¹¹ Appelé aussi « chant des harmoniques ».

¹² Nous empruntons cette métaphore à Paul-Laurent Assoun, tant elle semble bien s'assigner à cette technique particulière.

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

¹⁴ C. JAVEAU, *Prendre le futile au sérieux*, Lonrai : Cerf, Humanités, 1998.

- la « dévoyer », plutôt que de subir une discrimination vocale qui lui serait liée¹⁵ ?
- laisser libre cours à un certain masochisme, qui pourrait s'exprimer à travers un sacrifice de l'identité organique à l'identité sociale?

Le geste vocal va se « sur-adapter » à cette sorte de « mise-en-scène-vocale » qu'impose le social. A la voix va se superposer ce que Javeau appelle la « parlure vacante¹⁶ » - avec son cortège de bruits annexes et significatifs (éternuements, toux, bâillements, bruits de bouche entre les phrases). On ne joue pas de son « clavier vocal » de la même façon, selon la partition sociale qui lui est donnée à jouer. Le sujet divisé, pris dans le rapport spéculaire avec l'autre, est le plus souvent « parlé par sa voix ». Prendre la parole, c'est en somme « se dépendre de la voix », comme a pu l'écrire Alain Didier Weill¹⁷.

« LE SUJET DEVITALISE PAR LA MORSURE DU SIGNIFIANT »

Il s'agit donc, dans cette dernière partie, d'envisager la voix dans sa dimension pulsionnelle, non pas dans sa dimension sonore et acoustique, mais dans *sa position structurelle*. L. Clerget dans *La Pulsion et ses tours*, en propose la définition suivante (condensant, selon nous, ce que dit Michel Poizat) : « La voix est ainsi la part de réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler [...] et fait dire à Lacan¹⁸ que la 'voix est l'objet déchu de l'organe de la parole¹⁹ ». La voix qui fait symptôme interroge la « métapsychologie de la limite corporelle²⁰ », comme l'exprime Paul Laurent Assoun. La voix est par construction traversée de cette limite – comme l'illustrent les voix « transfigurées ». La voix flagellée, quant à elle, redonnerait une limite au corps lui imposant une ligne de démarcation.

Freud en ouvrant la question de l'hypothèse de l'inconscient nous permet de penser une « voix pulsionnelle », qui peut entrer en conflit avec la « voix organique ». Rappelons qu'« une pulsion est quelque chose qui pousse à jouir de son objet, et le social [...] participe au contraire de la résistance à l'attraction de cet objet²¹ ». Freud repère et privilégie un certain nombre d'objets concernés par ce qu'il appelle les pulsions partielles : mais la voix n'y figure pas. C'est à Lacan qu'il reviendra, dans les années 60, de démonter le concept freudien de la pulsion, en lui affiliant le concept d'objet *a*, et en renforçant la dimension de « l'a-spécificité » de l'objet déjà repérée par Freud. Il va compléter la liste des objets partiels freudiens par « le regard » (surtout) et par « la voix », réservant « l'objet voix » à l'approche des voix hallucinées des psychotiques. Dans *Totem et Tabou*²², 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*.

¹⁵ Cf. Les demandes de changements d'accents faites par des étrangers au moment des entretiens d'embauche.

¹⁶ C. JAVEAU, *Prendre le futile au sérieux*, Le Cerf Humanités, Paris, 1998, p.88.

¹⁷ Alain-Didier WEILL, A., *Invocations*, Paris : Calmann-Lévy, 1998.

¹⁸ J. LACAN, *Des noms-du-père*, éd. 2005, Paris : Seuil, (« le symbolique, l'imaginaire et le réel ») 1953 & (la seule leçon du *Séminaire des Noms-du-père*) 1963.

¹⁹ J., CLERGET, *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.27.

²⁰ Ibid. Chapitre rajouté à la seconde édition de cet ouvrage.

²¹ M. POIZAT, *Vox populi, vox Dei, (Voix et pouvoir)* Métailié, Paris, 2001, p. 285.

²² S. FREUD, *Totem et tabou*, trad. de Totem und Tabu, reed. 1965, Paris : Payot, 1913.

Lacan dans son *Séminaire sur l'Angoisse*²³, s'appuyant sur les avancées de Reik²⁴, fera du schofar un « reste » du père en sa version totémique, lui aussi incorporé. Il confère ainsi à la voix pulsionnelle (prise dans l'altérité et traversée par « de l'Autre ») sa double appartenance aux registres de l'oralité et de la vocalité. C'est ainsi que la voix se trouve chez Lacan promue au statut de « reste » (de cette jouissance absolue), « objet-déchet », ou « feuilles mortes » de cette voix objectalisée. Il la présente également comme « impératifs interrompus du Surmoi » « dont la manifestation vocale peut finir, dans la pathologie, par être véritablement obsédante²⁵ ». Lacan souligne également sa dimension temporelle, qu'elle présentifie dans le *continuum* sonore qui soutient l'articulation signifiante. Mais, il rajoute 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 » auquel il attribue « la voix liée au propre message du sujet qui le produit²⁶ ». Par ailleurs, Lacan nous montre, avec le stade du miroir²⁷, qu'entre 6 et 18 mois, l'enfant né sans corps se constitue alors un corps²⁸. Nous rajoutons qu'alors, il va « se constituer » un langage au moyen de sa voix pour passer « du vocal au vocable²⁹ ». Avec la rencontre avec l'image spéculaire, il se détache du « petit autre », précurseur de « l'objet *a* ». On voit donc combien la voix et la parole sont dans un rapport ambigu, 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 perdue³⁰ ». Plus tard Lacan parlera plus « du manque de l'objet que d'objet perdu [...] 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 retrouvé³¹ »³².

« AUTOMUTILATION VOCALE » / « ANOREXIE VOCALE »

Markos Zafiroopoulos, en référence au *Séminaire L'angoisse* de Lacan, évoque le registre du *sacrifice* et rappelle que « le sujet advient au monde de la parole [...] au prix d'une dévitalisation du corps [...] laissant l'homme « dévitalisé » par la morsure du signifiant³³ ».

Si l'automutilation vocale est une façon radicale de sacrifier sa voix, il existe d'autres « ruses » pour exclure sa voix de l'espace social. Quand « rien ne sort », il ne s'agit pas parfois d'une « panne » physiologique, mais bien d'une « grève vocale » nécessitant la réorganisation de la circulation de la parole. Ce « rien ne sort » nous renvoie à l'anorexique qui « mange du rien » selon Lacan³⁴. Nous avons proposé de considérer l'aphonie comme revers de l'anorexie mentale, c'est-à-dire une « anorexie vocale ».

²³ J. LACAN, *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, 1963, Paris : Le Seuil, 2004.

²⁴ TH. REIK, *Rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris : Denoël, 1975.

²⁵ M. POIZAT, *La voix du diable*, Métailié, Paris, 1991, p. 193-195.

²⁶ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.204.

²⁷ Dans une autre acception que celle développée par Alain Delbe.

²⁸ Cf. Françoise Dolto, avec sa dialectique « Image Inconsciente du Corps » vs « Schéma Corporel ».

²⁹ Cette thèse constitue notre travail de recherche actuel.

³⁰ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.15. (À propos de La leçon de musique de Pascal Quignard : « *voix perdue et objet perdue* » p.17 à 21).

³¹ M. POIZAT, *Variations sur la voix*, Paris : Anthropos, Economica, 1986, p.18.

³² Michel Poizat précise que « c'est ainsi toute une scansion présence / absence qui va s'engendrer autour de cet élément vocal relationnel. [...] La voix est posée dans cette construction comme objet de cette expérience première de jouissance qui s'efface dès que la signification entre en jeu ». Il rajoute dans *Vox Populi, Vox Dei*, cette assertion que nous faisons nôtre ici : « C'est ainsi en 's'opacifiant', en cessant d'être transparente [...] que la pulsionnalité de la voix se manifeste, dans l'effet d'abolition du sens qui en découle³² ». Ce qui permet à J.-A. Miller³² de la définir comme : 'tout ce qui, du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification'³² ».

³³ Ibidem p.204.

³⁴ J. LACAN, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, 1957, Paris : Le Seuil, 1994. Cf. Chapitre 4.

UN « MASOCHISME VOCAL » (SCARIFICATIONS VOCALES, TATOUAGES VOCAUX)

Avec ce qui précède, on mesure la portée d'une sorte de « jusqu'au-boutisme » vocal, la voix flirtant avec les extrêmes du geste vocal, au risque de se dissoudre dans hors-sexe³⁵ de la voix. Paul-Laurent Assoun démontre - à travers des figures emblématiques de l'aphonie (Dora, Rosalie et Cordélia³⁶) - que le silence vocal, vient s'inscrire en hiéroglyphe au creux de la trachée, présentifiant les mots d'amour tus et vérifiant « la portée du mutisme comme 'le symbole de la mort'³⁷ ». Mais le duo *Némésis / hybris* joue également au moment où Dora claque la porte en quittant Freud, qui le commente ainsi : « C'était de la part de Dora un acte de *vengeance* indubitable que d'interrompre si brusquement le traitement [...] En outre, sa tendance à *se nuire à elle-même* trouvait son compte dans cette manière d'agir³⁸ ». Nous y voyons là encore une forme d'automutilation jouissive, pouvant nous faire aborder Dora sous l'angle du masochisme, pas encore conceptualisé par Freud à l'époque où il rédige ce cas ? Cette hypothèse implique d'interroger ce moment de bascule conceptuelle où Lacan, dans *le Séminaire D'un Autre à l'autre*, rebaptise l'objet *a* (voix) comme « objet sadomasochique³⁹ ». Solal Rabinovitch alerte sur les risques courus par « la part de jouissance » de la voix : « Une voix ça se brise, ça se fait taire, ça se casse, ça peut être plein de sens, ça peut faire jouir, ça peut faire émerger un sujet. Il faut que la part de jouissance de la voix s'éteigne pour qu'on puisse entendre ce qu'elle dit. J'espère disait Lacan, que c'est pour mon dire que vous venez si nombreux, pas pour ma voix⁴⁰ ». [...]

CLELIA OU LA VOIX BATTUE EN BRECHE

Clélia se présente comme sujet emblématique de ce que nous appelons un « certain masochisme vocal ». Alors que la *mélancolie de certains sujets* nous avait amenée progressivement à nous questionner au sujet d'un éventuel masochisme agissant au cœur de l'aphonie, Clélia inverse la problématique ; faisant l'apologie de la souffrance aphonique dont elle ressent l'aspect jouissif et « fécondant », elle nous ramène à une sorte de désaveu d'une mélancolie : l'aphonie masochique serait alors une façon de défier la mélancolie et de la faire taire, lui surajoutant des « bouts de voix » sous forme de « bouts de papier » griffés en creux par la plume de l'écriture ou le tranchant d'une lame.

Nous proposons d'appeler « plus-à-jouir » cette position d'un sujet oscillant entre deux extrêmes ; celui de la retenue vocale et du déferlement vocal ?

Si le « plus-de-jouir », en tant qu'*effet du discours* n'est détectable que *dans un discours* – mettant l'objet *a* dans et hors le discours (ce qui se conçoit très bien avec la voix) - le discours d'autre part, permet *l'enjeu de ce qu'il en est du plus-de-jouir*. On pourrait donc, s'agissant de la voix, appeler « plus-à-jouir » un des enjeux du « plus-de-jouir » : à savoir, défier les extrêmes, au-delà des contraintes de la régulation sociale, en recueillant là - dans le défi du corps et le défi du social - un « surplus supplémentaire » de jouissance.

Cela semble ouvrir vers une nouvelle thématique en rebond :

La perte de la voix ne serait-elle pas à envisager comme enjeu d'un « masochisme vocal », se repliant sur un solitaire corps à corps avec le « plus-à-jouir » de la voix fétichisée, totémisée ;

³⁵ Cf. M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange*, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra), Paris : Métailié, 1986.

³⁶ Voir Freud, le motif des trois coffrets³⁶.

³⁷ P.-L., ASSOUN, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix, Figures*, tome 2, Paris : Anthropos-Economica, 1995, p.85.

³⁸ S., FREUD, *Cinq psychanalyses*, rééd. 1966, Paris : PUF, 1905, p.82.

³⁹ J. LACAN, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, 1969, Paris : Le Seuil, 2006, p.200. Cette interrogation fédère notre recherche actuelle.

⁴⁰ Ibid. p.143.

la voix aphone serait alors le dialecte muet du cri hystérique et la voix dysphonique le dialecte dysphorique de la plainte mélancolique, cri et plainte qui ne « se risquent » pas vers l'Autre ?

CONCLUSION

Si la voix est bien cette part du corps qu'il faut consentir à perdre pour formuler une chaîne signifiante, sans doute la parole est-elle cette part du savoir qu'il faut consentir à perdre pour formuler son désir.

Nous laisserons pour conclure le poète René Char nous indiquer entre ombre et lumière, un chemin possible pour aborder ce défilé dans lequel aucune voix ne s'aventure sans la griserie et le vertige de la jouissance toujours à l'œuvre dès que la voix est mise en jeu :

« Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière. Mais nous sommes irrésistiblement jetés en avant. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée⁴¹ ».

⁴¹ René Char, *Les Matinaux ; La Parole en Archipel*, Gallimard, Mayenne, 1969, p. 196

Références bibliographiques :

ASSOUN Paul-Laurent :

- *Corps et Symptôme, Leçons de psychanalyse*, 2^e édition, Paris : Anthropos, Economica, 2004.
- *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix*, rééd. 2001, Paris : Anthropos, Economica, 1995.
- *Leçons psychanalytiques sur Masculin et Féminin*, Paris : Anthropos, Economica, 2005.

ASSOUN Paul-Laurent & ZAFIROPOULOS Markos

- *L'anthropologie psychanalytique*, Paris : Anthropos-Economica, 2002.
- *Logiques du symptôme, logique pluridisciplinaire*, Paris : Anthropos, Economica, 2002.

POIZAT Michel

- *La voix du diable, (La jouissance lyrique sacrée)*, Paris : Métailié, 1991.
- *La voix sourde, (La société face à la surdité)*, Paris : Métailié, 1996.
- *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra)*, Paris : Métailié, 1986.
- *Vox populi, vox Dei, (Voix et pouvoir)*, Paris : Métailié, 2001.

GILLIE Claire :

- « La Voix Unisexe », in *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.
- "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]", Desde el Jardín de Freud N° 8 de la Facultad de Ciencias Humanas, Colombie, 2008.
- « Exil, exode ou transhumance des voix de femmes : la quête du « grâave » », in *Colloque Musique, Femmes, Interdit*, Ambronay 2008, à paraître 2010.
- « Les voix blanches du continent noir », sous la direction de Jean-Michel Vives, *Cliniques Méditerranéennes*, 2010.
- « Les voix muettes de l'opéra », in *Colloque de musicothérapie Paris V-2009, Revue française de musicothérapie*, 2010.
- « Voix crues, voix dévoyées ; les voix de la dissidence », in *Revue Insistance* n°4, 2010.

Parcours biographique :

Claire Gillie. Psychanalyste, musicologue, enseignant-chercheur, elle a soutenu une thèse de doctorat sur « La voix au risque de la perte ; De l'aphonie à l' (a) phonie ; l'enseignant à corps perdu », à Paris VII (Psychopathologie et Psychanalyse, sous la direction de Markos Zafirooulos et Paul-Laurent Assoun). A travers ses publications, communications, séminaires, cours et colloques, elle continue de privilégier une approche transdisciplinaire de la voix et de l'écoute, à la croisée des savoirs, mais aussi de ce qui structure tout sujet dans son rapport à lui-même et à l'autre. Dans sa traversée, une place particulière est dévolue à l'approche ethnomusicologique (elle a été détachée comme chercheur au laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Paris, CNRS) et sociologique (DEA de sociologie).

Docteur en Anthropologie Psychanalytique, agrégée d'éducation musicale, qualifiée maître de conférences en musicologie, elle a été professeur d'IUFM et chargée de cours en Préprofessionnalisation aux métiers de l'enseignement à l'université Paris X Nanterre.

Chercheur associée au Laboratoire CRPMS (Centre de Recherche Psychanalyse Médecine Société) de Paris 7, elle est actuellement chargée de cours à Paris 7 (Psychopathologie et Psychanalyse), Paris 6 (Master 3 R), Paris 5 (DU de Bégayement et aussi musicothérapie). Elle est également Membre de l'AFA (Association Française d'Anthropologie)

En tant que psychanalyste, membre analyste praticienne d'Espace Analytique et d'Insistance, elle reçoit également - en adaptant le cadre analytique - les patients suivis pour bégaiement, aphonie, mutisme, mue faussée, trouble de l'identité vocale, etc. Elle assure des séminaires où sont invités des cliniciens, praticiens et chercheurs d'autres domaines, sur des thématiques croisées.

Ses articles sont disponibles sur son site : <http://www.clairegillie.com/>