

Voix et destins de la voix

Chanter et parler, cette double vocation de la voix

Jean-Michel Vives nous parle ici de ce avec quoi le plus communément nous parlons, la voix. Cette voix, nous la faisons taire sous le langage, pour faire entendre ce que nous disons, pour entendre ce que l'on nous dit. C'est peut-être pour cela que, dans le chant, elle reprend une part de ses prérogatives, afin de se faire entendre pour elle-même, non sans entrer en tension avec le langage, non sans que sa fonction d'invocation n'entre en tension avec la jouissance pulsionnelle qu'elle met en jeu.

C'est ainsi que Jean-Michel Vives est conduit à interroger les destins de la voix dans cette double vocation, chanter et parler. Pour cela s'offraient à lui deux institutions séculaires qui en ont magnifié les pouvoirs, l'Eglise et l'opéra, mais aussi ce rite post-moderne de la musique techno, qui si l'on peut dire amplifie encore ces pouvoirs (musique étant à entendre ici comme « extension de la voix autonomisée par rapport au langage »).

Mais c'est aussi à la fonction de la voix dans le langage que Jean-Michel Vives s'intéresse lorsque l'énonciation de la loi symbolique sait se soutenir de cette jouissance même de la voix qu'elle abolit. Il est ainsi amené à faire sa place à la voix dans la cure, dans cette parole de la cure où il n'hésite pas à la faire entrer, témoignant au plus vif de sa pratique psychanalytique. Ce large parcours des destins de la voix, qui croise l'histoire et la structure, Jean-Michel Vives le réalise avec une double virtuosité, dans deux disciplines, musique et psychanalyse, qui sont de son égale compétence, disciplines réputées rebelles l'une à l'autre, mais qu'il sait ici mettre en continuité. Freud se voulait *amusikalisch*, Lacan a ouvert la voie à la pulsion invoquante, Alain Didier-Weill, Michel Poizat, Claire Gillie, ont poursuivi ce frayage. Jean-Michel Vives s'inscrit dans cette lignée, à laquelle il apporte sa note propre.

Commençons par ce premier, ou peut-être second, destin de la voix : parler, c'est-à-dire se faire littéralement aphone sous le langage, objet de jouissance perdu par et pour le langage. Or c'est bien là l'originalité, la pointe subversive de ce travail : avoir mis en évidence la fonction de la voix et de sa jouissance propre, jouissance autre que celle du sens, au cœur de la loi, là même où celle-ci l'exclut, là même où le langage en sépare. Une place extime, tout comme celle de la Chose.

Cette Chose vocale, cri plus que chant, Chose ici plus paternelle que maternelle, car Jean-Michel Vives en ce point de sa démonstration donne la primauté à la version phylogénétique sur la version ontogénétique, au mythe freudien de *Totem et tabou* sur la fiction neurologique abritant *das Ding*, cette Chose donc, préhistorique et mythique, il se trouve que quelque chose l'a approchée dans l'histoire : c'est le schofar, cet instrument de musique minimal au son musicalement sommaire mais au fort pouvoir émotionnel, que l'on fait sonner dans la religion juive lors des grandes occasions -les châtements et les rémissions, les commencements et les recommencements, les excommunications. Theodor Reik, un des premiers disciples de Freud, un de ses rares disciples musiciens aussi, a approché cette Chose sous le schofar : il s'est interrogé sur cet intense affect d'angoisse dégage par sa résonance rauque et vibrante, affect disproportionné par rapport au caractère rudimentaire de l'instrument (une corne de bélier), sur cette ambivalence si poignante et si prégnante, mélange d'effroi et de soulagement, de contrition et d'incitation à réitérer le meurtre, de résolution et de soumission. Il n'avait pas hésité à y reconnaître la voix même de Dieu édictant les tables de la loi à Moïse sur le Mont Sinaï, mais, bien plus encore, sous cette voix qui en est littéralement expirée, le rôle du père à l'agonie de *Totem et tabou*, de ce père totémique toujours prêt à resurgir sous le dieu de la loi : c'est un « mugissement de taureau », en effet,

qu'exhale étrangement la corne de bélier pacifiante, celle qui renvoie au non-sacrifice d'Isaac et au Dieu de la loi.

Jean-Michel Vives décrypte ce shofar. Il propose d'y entendre les « trois temps de la voix » répondant à « l'instauration des trois temps de la loi » : sa longue tenue initiale, correspondant à la jouissance illimitée du père primitif, puis ses deux brisures successives, en trois puis neuf notes, venant mettre en pièces cette toute-jouissance (assassinat), et de ce fractionnement arithmétique, de cette discontinuité rythmique, amorces de langage, signifier l'instauration de la loi symbolique (interdit de l'inceste et exogamie, dispersion). Le retour enfin de la longue tenue initiale serait « une commémoration des raisons ayant nécessité l'instauration de la loi ».

On le voit : on passe ici en continuité, par l'entremise d'un « vide médian », du cri de la jouissance s'exhalant et se rebellant dans son ultime prolation, à sa diffraction dans une stylistique sonore. Le schofar se fait ainsi une figuration sonore de l'émergence de la loi au sein même de la voix tuée et tue. Entre présentification et commémoration, entre reviviscence et extinction, il réitère le passage de la voix à la loi, et retour. Jean-Michel Vives n'hésite pas à y voir la « scène même du don de la loi émergeant du sauvage mugissement primitif, à l'articulation de la substance vivante pré-symbolique et de la parole articulée ».

C'est bien une telle « immixtion » de la jouissance dans la loi qui en rend toute transmission et toute subjectivation possible. C'est elle qui confère à la loi son altérité, hors de toute transcendance. Elle est ce qui fait que la loi ne peut se réduire à un simple énoncé, mais a à s'actualiser dans une énonciation singulière, toujours à reprendre -ainsi de cette vocalisation de la lettre sans cesse remise sur le métier dans la religion juive. Ce « point de jouissance » et de non-sens au cœur de la loi en constitue la part d'indéterminé, cette part qui laisse loisible au sujet de se faire véritablement sujet de cette loi, et non simplement l'objet.

Cependant, si nécessaire et si vitale qu'elle soit, cette immixtion est aléatoire. Elle peut ne pas se produire, et faire place à la dissociation. L'oreille peut se fermer au sens, et le sujet s'épuiser dans les signifiants énigmatiques de l'Autre (*Che vuoi*), soumis alors à la voix impérative du surmoi et sa loi folle; ou elle peut se fermer à la voix, et le sujet demeurer forclos, sous l'emprise d'une loi-toute, sans altérité, dont la vocalité ne lui revient que par bris, sous forme d'hallucinations.

Immixtion que l'auteur résume de cette double formule : « Sans la voix la loi ne pourrait que rester lettre morte », « Sans la loi, la voix n'est que jouissance mortifère ».

On comprendra alors que cette immixtion, avec ses aleas, ses ratés, mais aussi ses possibles reprises, soit un enjeu décisif dans la cure.

Or, concernant le sujet, et non plus un peuple, il existe un équivalent du schofar, en tant que mise en continuité de la voix tue et de l'émergence d'une parole. Jean-Michel Vives le détecte dans le *timbre*, ce paramètre le plus indéfinissable, donc le plus réel, de la voix (que la musique techno privilégie précisément pour son caractère a-symbolique, dont elle fait un pousse-à-jour sans mesure, au point de rendre *timbré* celui qui s'y adonne...). Natif, donné d'emblée, irréductiblement singulier, le timbre est ce qui de la voix perdure par-delà le temps, comme l'inconscient -comment alors ne serait-il pas sollicité dans la cure ? Cependant, c'est comme perdu de toujours, tel un « fantôme » qui vient « hanter la chaîne signifiante chaque fois qu'elle vient à se rompre », et non pour ses caractères intrinsèques, qu'il prévaut : timbre de la voix originaire reçue de l'Autre, qu'il aura fallu effacer pour parler, en un ineffaçable - mais non ineffable- effacement. S'originant de ce *point sourd*, le timbre est alors ce qui peut venir à en *sourdre*, comme l'indique l'heureuse homophonie qui s'offre à la formulation de l'auteur : « Le timbre est dans la cure ce qui ne participe pas à l'effet de signification, car il

n'est pas sous l'ascendant de la loi, mais *sourd* comme manifestation irréductible du sujet » (je souligne).

C'est par ce timbre que le psychanalyste va se laisser sonner, tout comme la mère se laisse sonner par le cri de l'*infans* qu'elle transforme en appel, pour l'introduire au langage et dans le circuit invocant. Jean-Michel Vives souligne une homologie de structure entre la fonction de mère, lorsqu'elle sait se faire « plus poétesse que sirène », et la position de l'analyste. Tous deux ont à poser le même acte de foi inaugural concernant le devenir du sujet et son désir -sans préjuger en rien de ce devenir. Pour tous deux l'interprétation à cet égard se fera analogue à une improvisation musicale, c'est-à-dire quelque chose qui se joue sans partition écrite, avec sa part d'imprédictible et d'imprévisible, mais non sans être structuré et orienté par des « règles de langage intériorisées ».

Pour la mère, ces règles procéderont de son rapport avec le langage et la loi symbolique, qu'elle saura (ou non) faire passer dans sa parole, dans le grain de sa voix. De l'analyste il sera requis de se tenir en place d'Autre fiable « source de garantie et de plénitude de sens » : Jean-Michel Vives retrouve là l'intersubjectivité promue par Lacan au début de son enseignement, avec cette *fides* romaine garantie par le symbole, la tessère de reconnaissance.

Cependant, c'est sans doute en tant qu'il sait résonner à la « voix silencieuse », ce (a) perdu *initium* de parole, que le psychanalyste peut faire que s'en actualise la continuité dans l'émergence d'une parole. C'est au Lacan du *Séminaire Le Sinthome* que se réfère alors l'auteur, avec sa définition de la pulsion non comme instinct ou simple quête d'un objet de jouissance, mais comme « l'écho dans le corps du fait qu'il y ait un dire... ce dire, pour qu'il résonne, il faut que le corps y soit sensible » : c'est de son corps, de son silence, et de sa propre division, que l'analyste a à se faire le lieu possible du (a) perdu, lieu de ce vide médian qui nous vient de François Cheng, lieu de cette tiercité de résonance où se nouent la voix tue et le symbolique dont elle se fait la servante toujours rebelle.

Alors, l'analyse, nous dit l'auteur, peut se faire le lieu par excellence de cette voix silencieuse qui « sollicite le mouvement de surrrection où le réel humain s'est trouvé enflammé par la rencontre avec l'adresse et la nécessité de devenir humain ».

Il est temps à présent d'aborder cette véritable histoire de la voix chantée sous ses deux aspects, pulsionnel et invocant, à laquelle nous convie l'auteur, à travers l'évolution de ces deux institutions, l'Eglise et l'opéra, qui l'une voulut s'adjoindre les pouvoirs de la voix, l'autre les exalter pour eux-mêmes -toutes deux également apprenties sorcières. La première, avec ce qui fut d'abord l'enrôlement des castrats, s'annexa cette jouissance de la voix si efficace à servir la loi, si vitale à sa transmission, jusqu'à ce qu'elle déborde par trop le service de Dieu pour lequel elle avait été commanditée : les castrats finissaient par vocaliser pour eux-mêmes, et l'auditeur par « jouir pour son propre compte ». Répudiés par l'Eglise, ils envahirent la scène profane de l'opéra, jusqu'à ce que la voix sexuée devenue rivale l'emportât à son tour. Aujourd'hui qu'ils sont tombés dans l'oubli, ne subsiste plus, à travers quelques rares enregistrements, que ce qui est devenu l'inquiétante étrangeté d'une telle voix. Mais Farinelli thérapeute mérite une mention spéciale à notre non-oubli, et je laisserai ici le lecteur découvrir le déroulement et le dispositif pythagoricien de cette cure par la voix et par le chant qu'il sut mener des années durant avec le roi Philippe V d'Espagne, cure couronnée de succès.

L'autre institution, l'opéra, se fondait essentiellement -mais non exclusivement- sur cette même jouissance de la voix qu'elle exaltait, sans garant symbolique autre que celui des livrets profanes qui, s'ils purent parfois servir de purs alibis, s'appuyaient sur le dessein initial de renouer avec la tragédie antique. Ce que nous montre ici Jean-Michel Vives, de façon aussi impeccable qu'implacable, c'est que cette voix de gloire, dont s'enivrèrent divas et castrats,

héros et héroïnes d'opéra, et dont ils enivrèrent leur auditoire, le dispositif opératique l'exalta jusqu'à son paroxysme, jusqu'à mettre à nu le cri qui lui était sous-jacent, jusqu'à se laisser effracter par ce cri, de plus en plus imminent, de moins en moins voilé, qui vient sonner le glas de l'opéra, avec la Lulu d'Alban Berg. « Trauma » irréductible, ineffaçable qui pour l'auteur signe l'arrêt de mort de l'opéra et son « aphonie » quasi définitive, l'autolyse de la voix sous son propre excès destructeur.

Que s'était-il passé ? D'avoir été superlativement « élevé à la dignité de la Chose », l'objet ne pouvait plus que sombrer dans son revers d'horreur et d'obscénité. Loin de seulement la « contacter », « faire signe vers elle », il s'y abîmait. En une sorte de schofar inversé (schofar que nous retrouvons toujours comme paradigme inconscient), c'était la loi, et non plus la voix, qui était assassinée : voix en effet qui dans ses extrêmes aigus met à mal les articulations langagières au point de les dissoudre. Bouclant une sorte de cycle inéluctable, signant sa propre courbe de chute et avec elle le déclin de l'opéra dans le *culmen* du cri, la voix revenait à son origine de Chose. Déjà avant Alban Berg, l'apparemment inoffensif Offenbach s'était révélé dans ses *Contes d'Hoffmann*, ces contes du maître de l'inquiétante étrangeté freudienne, le plus radical des *opéracastes*, lui qui fit d'un cri nu et pur l'aboutissement dernier d'une savante gradation en trois actes dans le sublime de la voix - gradation elle-même ponctuée par le rire, ce mitoyen précurseur du cri dans l'irruption de l'inquiétant. Là encore, laissons au lecteur découvrir comment « l'ange du beau » ne voila plus « le terrible », et comment la censure, que détecte l'auteur en véritable détective, recouvrit ce dévoilement.

Cependant l'opéra avait aussi inventé ou réinventé, en son acte de naissance que signe l'*Orfeo* de Monteverdi, la plainte du héros tragique abandonné par le langage, cette plainte hors mots, modulée par le chant, que Monteverdi baptisa *lamento*. Ainsi l'opéra, traversé par deux courants contraires, d'un côté déchaînait et défrayait *phoné*, la voix de gloire, jusqu'à se saborder dans son propre *phonocaste*, de l'autre accueillait le chant de douleur, l'ultime *vox* invocante du sujet exhalant sa plainte comme ressource dernière de son être au plus fort de la dérélition. Mais, là encore, comme en une courbe de déclin fatale, l'invocation était appelée elle-même à succomber, soit à sa fin de non-recevoir par un Autre de plus en plus non clément, de plus en plus non répondant, soit à son propre renoncement : une des dernières héroïnes de l'opéra, en effet, qui profère son cri de mort, Lulu, est aussi celle qui, objet plus que sujet, n'invoque plus ni ne désire elle-même. En cela elle ne peut adjoindre sa plainte à celle des *mille et tre* qui l'ont précédée dans l'abandon -d'Elvire à encore Salomé, en passant par Ariane, Pénélope ou Poppée, Butterfly ou Tosca, la Walkyrie et tant d'autres.

Mais pourquoi les femmes, se demandera-t-on, incarnent-elles de façon privilégiée, comme le soutient l'auteur, cette mélancolie du sujet qui, de ne pouvoir faire ce deuil du père tué mais non mort qu'il remâche et ressasse sans cesse sans pouvoir le digérer, « brûle dans sa voix » -elles qui n'ont pas tué le père ? Pourquoi se font-elles à l'opéra -et si « souvent dans la vie, sur le divan »- ces championnes du *lamento*, ces tenantes du cri, elles qui n'ont pas même ce meurtre à se mettre sous la dent, en quelque sorte ? Pourquoi la plainte « proférée par un homme ou une femme », mais quand même majoritairement « dévolue aux femmes », est-elle « d'essence féminine » ?

A ces questions Jean-Michel Vives saura nous donner des éléments de réponse, en dépliant le nécessaire entrelacs de l'invocation féminine et de la pulsion scopique, et l'échec, dans le désastre de l'abandon, qu'il peut encourir. Là encore, le lecteur se plaira à suivre le fil d'Ariane de la démonstration dans ce parcours labyrinthique de désintringement des pulsions que met en scène un opéra moderne -donnant à voir et entendre ses propres causes de défaite autant qu'une possibilité de renouveau, *Le Château des Carpathes*, oeuvre de Philippe

Hersant inspirée du roman de Jules Verne. Si cet opéra, en effet, illustre « l'étroite connexion entre la voix, la perte et le féminin », il montre aussi la possibilité pour un sujet de sortir de la répétition traumatique lorsqu'il sait commuer la perte de la voix en voix de la perte, en ce *lamento* qu'est le chant de la perte.

C'est ainsi qu'il apparaît que, si l'abandon par le langage est l'épreuve traumatique qu'a à vivre tout sujet, une femme peut se trouver en relation particulièrement affine, du fait du rapport, ou plutôt du non-rapport, de son sexe avec le langage, avec ce manque-à-être. Plus encore, alors, que « la convocation d'un objet perdu », c'est bien « la déploration » d'un manque-à-être fondamental, qui est modulée dans la plainte. Manque-à-être qui, pour une femme, du fait de cette laxité entre son sexe et le langage, mais aussi pour tout sujet se plaçant du côté féminin, peut favoriser cette tangence particulière à la Chose perdue qu'ouvre la vacance du symbolique.

On l'aura entendu, Jean-Michel Vives sait démêler ici les enjeux de jouissance de la voix, dans le chant comme dans la parole. Si, pour cette dernière, il en souligne l'extime nécessité, et rend justice à cette trace de jouissance perdue sur l'émergence d'une parole, il semble que pour le chant on voie se boucler, dans ce parcours, un cycle historique de l'invocation comme de la jouissance musicale. Au terme de ce cycle, terme qui constitue notre contemporanéité musicale, il semble que la voix se trouve ramenée à son point originaire de réel, cri ou continuum sonore, comme si elle voulait retourner au point même d'émergence de la loi, comme si elle voulait s'aventurer plus loin encore en arrière dans cet originaire, et à nouveau l'effacer, pour s'inventer, peut-être, un poinçon stylistique neuf, d'inouïes amarres symboliques.

Brigitte Lalvée