

Wanda Dabrowski

Quand la voix de la diva confine à la perte *

Claironnante, vibrante, tonitruante, puissante, brisée, cassée, chevrotante, frêle, grêle, aiguë, criarde, flutée, glapissante, nasillarde, stridente, gutturale, métallique, chaude, caverneuse, cristalline, éraillée, rauque... nombreux sont les qualificatifs pour spécifier une voix. Déjà se repère un écart entre une voix et la voix. Une voix, un style, un homme... voilà de quoi particulariser quelqu'un par sa « voix », sa prise de position subjective, éthique. La voix est en quelque sorte la raison d'être d'un sujet, son ancrage. Ne dit-on pas pour annoncer la mort de quelqu'un : « Une voix s'est tue » ?

Mais déjà pointée, en amenant la question du style, la problématique de l'objet, et donc la voix comme objet, telle que Lacan l'a dégagée avec son ressort pulsionnel.

La voix porte la parole du sujet qui habite le langage. Il n'y a de voix que supportée par la parole et la parole suppose la voix. C'est dans le rapport du sujet à l'Autre que se trouve articulée toute la question de la voix et du signifiant, avec tout ce que cela met en jeu du désir du sujet et du désir de l'Autre. L'instance de la voix peut s'inscrire entre la fonction de la parole et le champ du langage ; en effet la parole noue ce qui est à signifier et le signifiant, mais dans ce nouage, il lui faut un troisième terme qui est la voix. Mais alors où est l'instance de la voix quand je parle, si la voix ne se réduit pas à la parole ? Ce ne sont pas les inflexions ni les variations de ton, ce n'est pas son caractère d'étrangeté, mais bien plutôt sa participation à ce qui ne peut pas se dire, d'où une bien réelle difficulté à tenter d'en dessiner les contours. Je vous propose un parcours quelque peu risqué jusqu'aux confins... de « la voix pure ».

* Intervention à l'après-midi de travail *Question de corps*, Séméac, 10 avril 2010.

Parce qu'elle lie l'homme au langage, la voix est la dimension de la chaîne signifiante, elle est la manifestation du sujet sous la forme de l'énonciation et sous la forme de l'objet. « La voix a un lien spécifique au signifiant : elle est à la fois l'énonciation où le sujet se perd, et l'objet qui lui manque. Elle est parole du sujet mais aussi désir de l'Autre. Elle est pulsion et altérité. Elle est présence muette, existence ¹. »

La voix divise le couple parler-entendre qui est avant tout s'entendre parler dans le mouvement même de la parole qui se déroule. L'objet voix tel que Lacan l'a formalisé est le seul par lequel sont concernés deux trous du corps, deux orifices pulsionnels, qui sont la bouche et l'oreille. Le trajet d'aller et retour de la pulsion doit passer par le bord de ces deux trous réalisant un double tour. Lacan a aussi insisté sur le fait que l'oreille est le seul des orifices corporel de la pulsion qui ne se ferme pas ; pas de paupières aux oreilles et les I.Pod ou boules Quiès ne peuvent réaliser une fermeture ! Alors, d'où la voix vient-elle, de la bouche ou de l'oreille ?

Ce qui a amené Lacan à cette élaboration de la voix comme objet, c'est le problème clinique des voix psychotiques, ces voix tout à fait immatérielles mais tout à fait réelles. Dans le séminaire *L'Objet de la psychanalyse*, il pose la question en ces termes : « En quoi ces voix seraient-elles moins objectives ? En quoi la voix sous prétexte qu'elle n'est pas sensorielle, la voix serait-elle de l'irréel [...] ? Est-ce que la voix est irréelle, [...] de ce que nous la soumettions aux conceptions de la communication scientifique, à savoir qu'il ne peut pas la faire reconnaître [...] ; et la douleur, alors ? Est-ce qu'il peut la faire reconnaître ? Va-t-on discuter que la douleur soit réelle ² ? »

Antonin Artaud, dans *Correspondance de la Momie*, livre son expérience d'une voix qui hors son « dé-résonne ». « Cette chair qui ne se touche plus dans la vie, cette langue qui n'arrive plus à dépasser son écorce, cette voix qui ne passe plus par les routes du son, [...], tout cela qui fait ma momie de chair fraîche, donne à Dieu une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé ³. »

1. S. Rabinovitch, *Les Voix*, Toulouse, Érès, coll. « Point Hors Ligne », 1999, p. 11.

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIII, L'Objet de la psychanalyse*, leçon du 20 avril 1966, inédit.

3. A. Artaud, *Œuvres complètes*, tome I**, Paris, Gallimard, 1976, p. 57.

La psychose permet de saisir non seulement ce qu'est la voix dans son essence aphonique, mais aussi comment, quand la voix est détachée de la parole, l'énonciation vient d'ailleurs que du sujet. La voix peut s'entendre dans le réel. Ces voix entendues par le sujet psychotique confrontent à l'énigme de la « voix pure ».

La voix, dans sa double origine grecque et latine, *phonè* et *vox*, peut rendre compte de ses deux versants :

- *phonè*, paradigme de la « phonie », est du côté du souffle de la voix, intimement lié à la fonction respiratoire, elle peut dis-fonctionner (dysphonies), s'interrompre (aphonie), c'est le registre du son ;

- *vox*, ou *vocelle*, en latin, a signifié par métonymie mot, au Moyen Âge. C'est l'articulation signifiante pure : elle vocifère, elle invoque, elle convoque, elle profère, elle vocalise.

À la fois appel et son, invocation et bruit, la voix « porteuse du verbe » ne cesse jamais pourtant d'être en même temps « une pure étoffe sonore qui ne s'entend jamais mieux que lorsqu'elle se tait ou défaille⁴ ». Il y a un chiasme entre la voix et le son, entre la voix et le phonique. La voix est plutôt du côté de ce reste d'inaudible, ce reste silencieux qui chute de la chaîne matérielle des mots qui s'entendent.

Il est à noter que la voix en tant que phénomène sonore paie son tribut aux lois de l'acoustique. Les « traités du corps » sur la voix, quant à ses caractéristiques propres, nous renseignent sur le fait que c'est le larynx, organe vibratoire, avec ses cordes dites vocales logées en son centre, qui entre en action sous l'effet de la « soufflerie pulmonaire ». Le larynx s'ouvre et la glotte se dilate sous l'effet de l'accès de l'air venant des poumons, puis s'ouvre, ce qui « contracte » la glotte, formant cet isolat qu'on appelle « anche vocale » ; c'est ce qui, dans un dernier temps, permet aux cordes vocales, « languettes vibrantes », de se tendre, produisant l'effet de résonance. Puis dans un dédale de cavités – la voix se répercute ainsi de trous en trous, comme autant de résonateurs – la voix vient frapper le tympan, celui du locuteur et celui du destinataire. De par ce phénomène acoustique sophistiqué, l'appareil phonatoire a ainsi longtemps été comparé à l'instrument de musique, qu'il soit à vent ou à corde. C'est que la voix, détachée de son support, pour le sujet en train de se constituer, est à

4. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 176.

chercher. Comment la voix dès son premier souffle se sépare-t-elle des mots qu'elle dira et de la signification que leur donnera l'Autre ?

Dans le séminaire *L'Angoisse*, Lacan, après avoir dit que « le langage n'est pas vocalisation », avance que c'est « un rapport plus que d'accident qui lie le langage à une sonorité », et il qualifie cette sonorité d'instrumentale. La physiologie de l'oreille indique que le limaçon de l'oreille est un résonateur complexe, et, souligne Lacan, « le propre de la résonance, c'est que l'appareil y domine. L'appareil résonne, et il ne résonne pas à n'importe quoi [...] il ne résonne qu'à sa note, sa fréquence propre ⁵ ». Le vide au cœur du tuyau acoustique, qui est vide de l'Autre comme tel, impose à tout ce qui vient résonner la réalité du souffle, indiquant que l'objet *a* fait office de médiateur de la jouissance entre l'Autre et le sujet. La voix ne va pas sans la pulsion invocante qui inclut une dimension d'appel à l'Autre de la demande et du désir, pour que quelque chose entre en résonance avec l'invocation.

La voix répond ainsi à ce qui se dit mais elle ne peut en répondre. Pour qu'elle réponde, nous devons incorporer la voix, comme altérité de ce qui se dit. C'est pourquoi la voix résonne dans le vide de l'Autre qui est absence de garantie, avant que le sujet ne prenne la voix qui est la sienne ; elle résonne non pas dans sa modulation, mais dans son articulation ; elle peut y devenir impérative, réclamant obéissance ou conviction ; elle est le désir de l'Autre. Elle répond à l'altérité de ce qui se dit, c'est pourquoi elle a pour nous, lorsque nous l'entendons, un son étranger.

La voix référée à *vox* conjoint le trou de l'énonciation (dans la parole) et le silence de la voix (trou dans la sonorité), elle est à la fois parole (énonciation) et sonorité (objet), elle constitue en quelque sorte la doublure de l'être mais aussi sa perte absolue ; l'objet voix est radicalement détaché du sujet. La voix articulée se construit autour de ce trou qu'est réellement la voix. C'est l'objet le plus proche de son effacement.

La voix parlée se détache de la « voix pure », et dans le chant qui rompt toute attache avec la parole, précisément dans l'opéra, c'est la voix féminine des castrats puis celle des divas qui tentent d'approcher ce point de hors-sens.

5. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 317.

Michel Poizat, dans son ouvrage *L'Opéra ou le cri de l'ange*, nous propose : « C'est ce phénomène d'autonomisation radicale de la voix, de ce véritable détachement de la voix comme objet venant s'emparer de toute la disponibilité de l'auditeur qui a rendu possible la mise en place du dispositif de l'opéra ⁶. »

C'est dans cette mise en scène privilégiée où peut se produire une tension vers les limites de la voix, et très spécifiquement vers cette limite où dans l'aigu et le suraigu disparaît toute intelligibilité du signifiant, que surgit quelque chose qui se rapproche sans cesse du cri, jusqu'à devenir cri pur effectif. La limite absolue qu'est le silence peut apparaître sur la scène de l'opéra. Il s'agit bien sûr de voix qui ne peuvent que se tenir aux confins, au plus près du « voisinage », de la frontière de la perte. Si une des particularités de la voix aiguë est d'abolir, à partir d'une certaine hauteur, l'articulation signifiante, cela permet une disjonction de la parole et de la matérialité vocale, qui laisse pressentir l'existence d'un « lieu » échappant aux lois de la parole et où la jouissance serait encore possible... D'où, peut-être, l'assiduité avec laquelle le public se presse à l'opéra ! La question de la vocalité débridée, où est attendue la jouissance, est « incarnée » par des divas.

Un opéra a retenu mon attention : *Les Contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach (1881). Il s'agit d'un des premiers opéras à inclure un cri féminin non musicalisé, que les successeurs de l'œuvre n'auront de cesse de faire disparaître, mais aussi à présenter la figure énigmatique d'une chanteuse d'opéra dont le rôle se cantonne à parler. « On trouve donc dans cette œuvre des femmes qui parlent quand elles devraient chanter, qui chantent à en mourir, et d'autres enfin dont le cri est étouffé. » C'est ainsi que Jean-Michel Vivès dégage les énigmes inhérentes à cet opéra, dans l'article « Le chant entre parole et cri étouffé ⁷ ».

L'action de ces contes se situe en Allemagne, dans la taverne de maître Luther (premier et cinquième actes). Hoffmann y raconte trois histoires fantastiques qui occupent les actes intermédiaires. Elles sont librement inspirées de trois contes d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822), *L'Homme au sable* (1816), *Le Conseiller Krespel* ou *Le Violon de Crémone*

6. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Éditions Métailié, 2001, p. 56-57.

7. J.-M. Vivès, « Le chant entre parole et cri étouffé », *Insistance*, n° 1, Toulouse, Érès, 2005, p. 48.

(1818) et *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (1814). Le librettiste a laissé à Hoffmann le soin d'être le protagoniste de ces récits pour donner de la cohésion à l'ensemble ; dans chaque histoire interviennent une femme aimée (Olympia, Antonia et Giulietta) et un être diabolique qui chaque fois sera la cause de la perte de l'objet aimé. Il est à noter qu'il existe une réelle progression dramatique dans le choix de ces contes : Hoffmann perd d'abord la poupée Olympia, comme un jouet qu'on lui casse. Plus dramatique est la perte d'Antonia, qui à son amour préfère ses rêves de gloire et en mourra. Enfin le comble du drame se situe à Venise où Hoffmann non seulement perd sa bien-aimée mais aussi se perd lui-même. À l'intérieur du livret, il y a une tension entre voix et parole évoquée à travers la lutte entre la muse et la cantatrice support de la voix.

Derrière le contenu manifeste des amours du poète, apparaît un contenu latent qui indique en quoi la tentation de la jouissance toute, pour le sujet, conduirait à la mort s'il s'y abandonnait, d'où l'obligation de renoncer à cette jouissance pour laisser place au désir.

Les trois personnages féminins sont autant de facettes de la femme aimée par Hoffmann : la cantatrice Stella. Le compositeur avait même rêvé de faire interpréter les trois rôles par la même cantatrice soprano. Or Stella, lors de son unique apparition dans l'opéra, dans l'épilogue, parle. Cela apparaît d'autant plus incongru que les trois héroïnes, dans chaque acte, interprètent des vocalises de plus en plus ébouriffantes, entre autres des vocalises au contre-ré. Cet épilogue, qui voit disparaître le chant féminin pour redevenir lieu de parole, peut trouver une certaine cohérence, nous propose Jean-Michel Vivès, si l'on prend comme axe de réflexion la tension entre parole-sens et voix-jouissance, qui permet de dégager « un véritable parcours vocal allant de la parole au cri en passant par le chant qui rend nécessaire le retour à la parole à la fin de l'œuvre ⁸ ».

Le prologue, après le « Chœur des esprits », débute sur les paroles de la muse de l'art poétique. Or la muse accompagne Hoffmann tout au long de l'œuvre et l'amène à l'abandon de la jouissance de la voix – représentée par son amour pour la cantatrice Stella – pour le travail du mot, la poésie. Comme le note Jean-Michel Vivès, le prologue, « avant la parole », se trouve par là même très mal nommé,

8. *Ibid.*, p. 50.

plutôt pro-vocation, attente de la voix. La parole encadre, avec le prologue et l'épilogue, les spectaculaires débordements vocaux des actes II, III et IV. « Il existe donc ici deux dynamiques opposées. L'une visant l'extraction de la voix que l'on trouve dans les actes centraux, extraction qui conduirait à une dangereuse proximité avec la voix comme objet de jouissance. L'autre s'exprimerait dans les actes extrêmes et tenterait de contenir par la prééminence de la parole les débordements vocaux⁹. »

Dans l'acte I, Olympia, la poupée, dépend de son créateur, et tant qu'elle obéit aux sollicitations paternelles, en donnant de la voix selon un rythme qui lui a été imposé, elle s'inscrit encore, malgré son chant impressionnant, dans le registre du signifiant et n'est donc pas en danger. Pourtant, elle n'en restera pas là, et en mourra. En effet, une fois la chanson achevée, c'est la danse frénétique qui prendra le pas. À la demande de son créateur de mettre fin à cette danse, c'est un « oui » de vocalise qui s'élève dans l'aigu, ne permettant pas d'interrompre cette danse effrénée qui semble lui donner accès à une autonomie méconnue. Elle en mourra, assassinée par un substitut paternel, pour avoir donné de la voix là où on ne lui demandait pas.

Olympia n'avait d'existence que par la demande de l'Autre. L'expression de son désir dans une vocalise sur un « oui » frôlant le cri ne pourra que la conduire à se faire déchet en se brisant. Ne dit-on pas d'une voix qu'elle se brise ?

Dans cet acte est amenée la problématique du valet Cochenille, qui est bègue, qui indique la dynamique vocale de l'acte : en effet, au moment où la voix doit rencontrer la parole, il lui est impossible, pris entre sens et jouissance, d'enchaîner sur le mot suivant sans s'y prendre à deux fois. Cette dichotomie entre parole et voix est incarnée par Olympia sur un mode tragique, le personnage de Cochenille la doublant sur un mode comique. Le dérapage vocal lié à la mise en jeu du corps montre que donner de la voix n'est pas sans risque.

Dans l'acte II, Antonia est une jeune femme dont la mère morte fut une remarquable cantatrice. Elle aussi possède une superbe voix, mais ne peut en jouir au risque de mourir. Elle en mourra après avoir entendu la voix maternelle l'appeler. Cet acte nous confronte à la dimension mortifère de la voix maternelle. Cela n'est pas sans nous

9. *Ibid.*, p. 51.

évoquer les sirènes, voix qui expriment dans leur vocalisation un désir à l'égard du sujet ; ce que ces voix en fait véhiculent, c'est une promesse de jouissance. La voix des sirènes comme la voix de la mère d'Antonia se font pure matérialité sonore. Quand, dans le trio final, le diable invoque la voix maternelle pour faire chanter Antonia, une montée chromatique mène les voix vers le registre le plus aigu et culmine au contre-ut dièse porteur de mort. Il s'agit d'un cri encore voilé dans cet acte parce que lancé des coulisses, l'horreur de la jouissance étant encore maintenue à distance, mais le cri musicalisé d'Antonia hors scène devient, accompagné par les « encore » du diable, ob-scène. « Offenbach ne saurait mieux nous signifier qu'il n'y a pas à idéaliser la voix sublime de la chanteuse qui se révèle *in fine*, n'être que le masque du cri ¹⁰. »

Troisième acte : Giulietta est une courtisane dont Hoffmann s'éprend. Elle lui dérobe son reflet et meurt, non comme Olympia et Antonia au cours de sublimes vocalises, mais dans un cri. Ce troisième acte, indique Jean-Michel Vivès, est le plus problématique, parce qu'il loge non une vocalise qui tendrait vers le cri mais un cri hors du registre symbolique puisque non noté musicalement. Le livret dit : « Elle se lève, pousse un cri et chancelle. » Or ce cri sera évité et n'existe dans aucune des versions enregistrées ou représentées.

Tous les degrés de la voix sont parcourus dans cet opéra, de façon « crescendo », et c'est Stella, la cantatrice, qui paradoxalement assure le retour à la parole dans l'épilogue. « Tout se passe comme si le cri poussé par Giulietta au moment de sa mort était la conséquence de l'abandon de la prééminence de la loi du signifiant qui s'est dessiné au cours des actes précédents ¹¹. »

Après avoir entendu ce cri, manifestation de la voix dans sa matérialité la plus pure et la plus dérangeante, il y a nécessité d'un retour à la parole. Si la diva ne peut pas chanter dans l'épilogue, c'est parce que l'horreur provoquée par le paroxysme vocal que constitue le cri ne peut être tenue à distance que par la réintroduction de la parole. Pour esquisser la logique inhérente à cet opéra qui se tient entre parole et cri, Jean-Michel Vivès souligne le flou relatif à l'ordre des actes d'Antonia et de Giulietta. En effet, Jacques Offenbach est mort avant

10. *Ibid.*, p. 54.

11. *Ibid.*, p. 56.

la représentation de son opéra et n'a donc pu veiller à son édition ; les représentations et les enregistrements longtemps privilégieront un ordre qui fait précéder l'acte de Giulietta à celui d'Antonia. Or, les recherches musicologiques menées entre 1984 et aujourd'hui, à partir de manuscrits retrouvés, ont montré que l'ordonnancement souhaité par le compositeur inscrit l'acte de Giulietta après celui d'Antonia.

Le prologue et l'épilogue ont été supprimés dans certaines représentations, révélant peut-être que l'importance accordée dans ces moments à la parole soutient peu la jouissance de l'auditeur. Par contre, la présence du cri dans l'acte de Giulietta pointant une extrême proximité de la jouissance liée à la voix est vécue comme dangereuse et donc élidée.

Dans cet opéra se trouvent nouées les questions relatives à la voix, à la non-existence de la femme, à la poésie, à la mort, dans une tension entre sens et hors-sens, visant la dissolution du sens, sans jamais y parvenir. Le chant à son point culminant, à son point limite se trouve aux confins de la perte.

Un an après, dans *Parsifal* de Richard Wagner, le cri de la diva ne sera pas censuré ; il en va de même pour le hurlement poussé par Lulu dans l'opéra d'Alban Berg. Cet opéra signera peut-être la fin d'un genre.

Le chant de la diva peut se révéler approche de la voix au bord du silence. « C'est lorsque le bord du rien du sonore ou le bord de l'acmé de la vocalise la suspend au bord du silence, qu'elle est voix pure : objet dans son essence même, objet vide, appel du rien ¹². »

Envisager ainsi la question de la voix comme objet dans l'opéra vise non pas à lui donner une « substantialité » mais à approcher les enjeux à travers un cheminement qui va de la parole au cri, et qui, loin d'être linéaire, « se trouve pris en permanence dans la dialectique de la production d'une jouissance d'une part, et de sa maîtrise d'autre part ; d'une tentative de transgression d'une limite d'un côté et de réaffirmation de la limite de l'autre ¹³ ».

Faite d'organe (les cordes du larynx) et d'air (la colonne d'air qui fait vibrer les cordes), la voix proférée, chantée, poussée à son paroxysme se détache en quelque sorte du corps. L'organe dont elle

12. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 176.

13. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, op. cit., p. 70.

choit se partager avec l'air qu'on respire : matériel et immatériel. « La voix est le son du corps ¹⁴. »

La voix vient à la place de ce qui du sujet est proprement indécidable, que Lacan appelle « plus-de-jour ». Quand la castration a opéré, on n'entend pas de voix dans le réel, on y est sourd. Ce qui attache à l'Autre, c'est la voix au champ de l'Autre, ce qui fait les sujets quémandeurs. L'épreuve de la voix inscrit le sujet dans le désir mais au prix de la castration.

La peinture peut aussi approcher cette problématique de l'articulation du cri et du silence, Francis Bacon par exemple, ou comme nous le propose Lacan, Edward Munch et son tableau *Le Cri*. Ce qui est rendu sensible dans ce tableau, c'est que le cri provoque le silence, il le fait surgir, « le cri fait le gouffre où le silence se rue », et ce qui les lie l'un à l'autre ne relève ni d'une temporalité, ni d'une « coexistence ». Lacan l'évoque ainsi : « Il lui permet de tenir la note, c'est le cri qui le soutient et non le silence ; le cri fait en quelque sorte le silence se pelotonner dans l'impasse même d'où il jaillit pour que le silence s'en échappe mais c'est déjà fait ¹⁵. »

Dans ce cri manque la trace du sujet. Mais le cri n'a pas besoin d'être émis pour être un cri. En effet, dans ce tableau, la valeur d'expression de ce cri est corrélée au paysage calme dans lequel il se situe. Il n'a pas besoin d'être entendu, il peut être regardé, rejoignant le plus intime, mais « ce qui m'est le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au dehors ¹⁶ ». Toujours dans cette même leçon, Lacan souligne que le cri représente l'être féminin, d'où ne peut sortir qu'un « silence absolu ».

À partir de là se dessine un projet de travail : lettres sur lesquelles la voix prend appui pour porter la langue. En effet, comment ne pas évoquer Joyce et la place centrale donnée à la voix dans son écriture « sonorisée », la voix étant portée par la lettre. « Joyce distingue en écrivant, la voix comme sonorité, à laquelle il ajoute la voix muette qui répond à la lettre ¹⁷. »

14. S. Rabinovitch, *Les Voix*, op. cit., p. 182.

15. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, leçon du 17 mars 1965, inédit.

16. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 225.

17. Albert Nguyen, « FFF : ALP ou la-version de l'objet », *L'En-je lacanien*, n° 5, Toulouse, Érès, 2005, p. 71.