

LA VOIX SUR LE DIVAN. MUSIQUE SACRÉE, OPÉRA, TECHNO

Jean-Michel Vives, Aubier, 2012

par Silvia LIPPI*

En voyageant de la musique sacrée à la techno, en passant par l'opéra, Jean-Michel Vives interroge, à travers l'analyse de la voix, la question du sujet dans son rapport au langage et à l'Autre primordial. Il présente une approche originale, à la fois théorique et clinique, de la psychanalyse, en proposant une nouvelle lecture de la pulsion invocante, du refoulement originaire, de l'identification et de la féminité.

La voix est ce qui du corps doit être perdu pour qu'advienne la parole du sujet. De même que Freud a développé le concept du « point aveugle », qui permet d'oublier le regard de l'Autre, Jean-Michel Vives évoque le « point sourd » comme moment inaugural de la naissance du sujet : lors du refoulement originaire, l'*infans* doit se rendre sourd à la voix primordiale, afin de disposer de sa propre voix.

Alain Didier-Weil a souligné l'effet « subjectivant » de l'oubli —de l'Autre, de soi— lors du refoulement originaire ; Jean-Michel Vives, avec l'introduction du point sourd, montre que l'*infans*, pour devenir sujet, doit à la fois assumer la voix archaïque

—le timbre de l'Autre— et la rejeter (*Ausstossung*). L'*infans* passe de la pure continuité du timbre de la voix de l'Autre (timbre en rapport avec le réel du corps) à la discontinuité des mots. Ce passage est possible grâce à l'oubli : « Le sujet doit pouvoir, après l'avoir acceptée, oublier la voix originaire sans qu'il y ait oubli de l'acte d'oubli » écrit Jean-Michel Vives. L'existence du sujet reste nouée, par le truchement de « cet oubli inoubliable », à la pulsion invocante, que Lacan définit comme ce qui est au « plus proche de l'expérience de l'inconscient ».

La voix se constitue comme « reste », reste de jouissance dans la parole. Elle doit se perdre pour devenir « signifiant », signifiant qui se lie toujours à un autre signifiant pour produire un effet de signification. Refoulée par le sujet dans le discours ordinaire, la voix resurgit lorsqu'un signifiant, isolé des autres, ne se fait plus médium de communication. Cela peut arriver lors d'une analyse, où la voix « se fait entendre » à travers le mot d'esprit, le lapsus, le coq à l'âne, la bévue, etc. La voix est donc le point d'ancrage de « *lalangue* », néologisme de Lacan qui indique la jouissance du corps qui passe

* 113 boulevard Voltaire, 75011 Paris, slippi@club-internet.fr

par le signifiant, lorsque celui-ci ne se fait plus vecteur de la signification.

L'*infans* « est joui » (version passive de la pulsion invocante) en même temps qu'« il jouit » de *lalangue* (version active). À la fois il subit et s'approprie la jouissance de la voix, et commence à parler. Pour que cela soit possible, il lui faut une adresse fiable, qui peut se constituer seulement si l'Autre maternel est aussi « artiste » : autrement dit, s'il est capable d'improviser lorsqu'il interprète le cri du bébé. Selon l'hypothèse de Jean-Michel Vives, l'interprétation de la mère est une improvisation au sens musical du terme, et devient un élément central de la naissance subjective de l'*infans*. L'acte de subjectivation advient lors de l'assomption du point sourd qui arrive en même temps que l'interprétation-improvisation de la mère : « En improvisant sa “sonate maternelle” — écrit Jean-Michel Vives— la mère introduit la loi qui conduit le pré-sujet à la parole. »

Tout au long de l'ouvrage, l'auteur analyse la voix sous le double aspect de *son* et de *parole*. En tant que support corporel du langage, la voix entretient un rapport avec la loi, la loi du signifiant, tout en étant vecteur de jouissance, lorsqu'elle n'est pas refoulée par l'énoncé porteur du sens. Le meurtre du père archaïque, acte qui instaure la loi pour les fils à partir de l'incorporation, implique la voix dans le processus. C'est aussi en ce sens que nous pouvons dire que la loi est fondée sur la jouissance. Selon l'analyse que Jean-Michel Vives fait du mythe de *Totem et tabou*, il y a une incorporation du corps mort du père et de sa voix. C'est notamment l'incorporation de la voix du père qui est commémorée dans l'écoute commune du schofar.

D'après Reik, écrit l'auteur, l'effet provoqué par le « cri » du schofar est lié au meurtre du père primordial : le son du schofar est un « mélange inquiétant de douleur et de jouissance — affirme Jean-Michel Vives—, [...]

écho du rôle du père non castré, mis à mort ». Le schofar est l'attribut vocal du totem, qui a aussi la fonction de tenir à distance le père castrateur (ce qui est impossible dans l'hallucination psychotique).

Le chant peut être considéré comme une « forme sublimée du rôle du père mourant ». À travers le chant, les fils s'identifient au père mort : c'est un « cri agonisant », qui leur rappelle le meurtre et leur culpabilité.

L'acte d'incorporation —du corps et de la voix du père— est à l'origine de la loi, mais il constitue aussi une forme de participation à ce qui reste de la jouissance du père. Il y a une dimension hors-sens de la loi, qui nous permet de saisir la double loi du surmoi, une qui interdit la jouissance et une autre qui la commande. De même, la voix est à la fois jouissance (versant pulsionnel) et interdiction de celle-ci (versant langagier) : il y a donc un rapport entre la voix paternelle incorporée et la Chose. D'après Jean-Michel Vives, ce sont le castrat et la diva à l'opéra qui « [font] exister [cette voix] sans pour autant la rendre présente ».

L'antagonisme entre loi et jouissance dans la voix est repérable aussi bien dans l'expression langagière ordinaire que dans le cri, le chant et la musique en général (que nous pouvons considérer comme une sublimation de la voix). Loi et jouissance agissent de concert, en prennent des proportions différentes selon le degré d'acceptation ou de sacrifice de la jouissance, dont la voix est porteuse.

Parler et donner du sens permet de refouler la voix en tant qu'objet de la pulsion, voix qui fera retour, avec toute sa force jouissive, dans le cri et dans le chant. Jean-Michel Vives va dans le même sens que Vladimir Jankélévitch lorsqu'il écrit dans *La Musique et l'Ineffable*, que « Chanter dispense de dire », et il ajoute que « chanter est une façon de se taire ». Dans le chant, mais aussi dans le cri, le sujet —paradoxalement— se tait : il arrête

le bavardage incessant, porteur d'un sens qui voile la jouissance de la voix en tant que réel.

Le risque est que cette jouissance de la voix devienne insupportable, comme il peut arriver lors de l'écoute des aigus du soprano à l'opéra et dans les hallucinations psychotiques. Le retour de la voix et de sa jouissance est ainsi voué à deux destins différents : la sublimation où l'objet est élevé à la dignité de la Chose et où le sujet est exclu de cette place ; et l'hallucination, dans laquelle c'est la Chose même qui se présente dans ce retour de la voix et de sa jouissance anéantissante.

Dans l'hallucination, le retour du corps *via* la voix dans la parole empêche la production d'un sens dans le dire du sujet, un sens qui soit partageable avec les autres. Autrement dit, la voix se sépare de la signification produite par la connexion signifiante, et c'est la voix de l'Autre —hors la loi— qui se manifeste dans le dire du sujet. Il en va de même pour la mélancolie, où, note Jean-Michel Vives, « l'incorporation de la voix de l'Autre n'est pas pacifiée par la dimension signifiante ».

S'il y a voilement de la voix par la parole, il y a dévoilement, « extraction de la voix », dans l'hallucination, dans le cri et dans sa forme sublimée, le chant : autant de formes de dévoilement de l'*Aletheia*, de la vérité inaccessible, du réel de la voix ; dévoilement qui passe par la parole tout en restant clôturé au sens.

Le chant est l'expression d'un combat entre la parole et le cri : parole qui vise à border la jouissance à travers le refoulement de la voix, et cri qui ne peut plus la retenir. La voix du chanteur cherche à transgresser la loi du signifiant, à s'exprimer —sans limites— à travers sa forme la plus tragique, le *lamento*, une plainte que nous pouvons considérer hors la loi, car l'essence de son cri demeure en dehors de la signification.

Le chant dans le rituel religieux et les différentes réformes de l'opéra montrent l'effort de contenir le débordement de la voix

des chanteurs, et en particulier des castrats et des sopranos. « Nous reconnaissons là —écrit Jean-Michel Vives—, [...] le paradoxe d'une voix dangereuse car séductrice, mais dont la séduction même permet l'investissement de la parole ». A travers la psalmodie, la jouissance de la voix peut se contenir par le truchement du sens donné par le récitatif. Le chant, qui associe la loi à la vocalisation, a pour mission de transmettre le verbe : comme s'il fallait passer par une part de jouissance pour la transmission de celui-ci.

La tension entre sens et jouissance est plus forte dans l'opéra que dans la musique sacrée : la voix à travers la vocalise et le cri menace l'ordre de la représentation. Cette tension est portée à son paroxysme dans l'opéra contemporain, où la voix est presque désarrimée de la parole. « La voix rompt les amarres de la signification » écrit Jean-Michel Vives, et la jouissance qu'elle procure conduit, dans les cas les plus extrêmes, à l'abolition du sujet : pensons à « Recital for Cathy » de Luciano Berio, ou à la *Lulu* de Berg, cité par Jean-Michel Vives dans son ouvrage.

La voix de la chanteuse dépasse alors le lyrisme, lyrisme qui permet la dialectique entre la voix et la chaîne signifiante : c'est « la question du timbre —écrit Jean-Michel Vives— qui va envahir la création ». Le timbre est le réel de la voix, la marque de la présence du corps, une forme de « négation du symbolique par le réel » souligne l'auteur. L'objet voix, porteur de jouissance, s'autonomise au fur et à mesure du symbolique : dans l'aria « la voix se déploie, libérée au maximum des contraintes de la parole » écrit Jean-Michel Vives.

La voix *transgresse* la loi dans certains moments de l'opéra, même si elle ne l'annule pas. « Transgression » ne veut pas dire « forclusion », mais conflit entre loi et jouissance, conflit qui montre que la loi est toujours active dans le chant de l'opéra, nonobstant la

jouissance que la voix du chanteur dispense. En ce sens, le chant donne lieu à une jouissance qui n'est pas mortifère, car elle n'est pas de l'ordre du « continuum vocal », elle n'est pas son sans limite, cri infini, hallucination. La jouissance esthétique passe par le symbolique et ses lois : tout chant possède un rythme, même l'aigu. Le chant du soprano, à la fois transgression et rappel de la loi signifiante, se distingue du chant des sirènes, son pur, en dehors de tout rythme, et qui n'entretient aucun rapport avec la loi.

Jean-Michel Vives montre l'importance qui peut avoir la musique dans notre pratique clinique à travers le cas de Farinelli, artiste mondialement reconnu et transformé, à une certaine époque de sa vie, en « musicothérapeute ». Pendant les crises mélancoliques du roi d'Espagne, Farinelli était appelé à interpréter pour lui, soir après soir, des airs célèbres. Ces rencontres entre Farinelli et le roi, advenues sans qu'il y ait entre les deux échanges de regard (Farinelli était caché derrière un paravent lorsqu'il chantait), ont permis au roi de sortir de son état dépressif. Le réel de la voix de Farinelli —« infinie variété du chant du rossignol » écrit Jean-Michel Vives—, grâce à la dimension esthétique du chant, perd sa force anéantissante. Une « réélaboration » du réel est rendue possible par la sublimation : celle-ci permet de faire entendre dans la voix chantée l'articulation entre le continu de la jouissance et le discontinu du signifiant, et de bloquer ainsi l'entrée ruineuse dans le silence, propre à la crise mélancolique.

Le réel de la voix pris dans le contexte de l'art permet au sujet un changement de position à son égard. La sublimation ne permet pas forcément de limiter le réel, mais de l'« employer » à de fins créatives, pour que le sujet, et en particulier le psychotique, puisse ne plus le subir.

L'exemple donné par Jean-Michel Vives montre l'importance du chant (du côté de

son émission comme de son écoute), dans la clinique des psychoses, en raison aussi du pouvoir de contact originaire, fondateur, de l'univers sonore. Cela est confirmé par notre pratique au quotidien. En institution psychiatrique, lors des ateliers musicaux, le chant permet la libération de la voix, sans aucun besoin de donner du sens, sans psychologiser les affects, sans traduire en mots le vécu. Le chant collectif crée un ordre nouveau, où la douleur impensable est inscrite dans un univers créatif. Il y a pour le sujet, à la fois, oubli de soi et rencontre du réel. Le réel qui passe par la voix s'exprime entre le continu et le discontinu du « chanter ensemble », et se donne un autre destin. En ce sens nous pouvons dire que l'« inventif » prend la place du « thérapeutique » : la voix, à travers le chant, est sublimée, autrement dit, transformée en création esthétique à partir du collectif, et se fait *sinthome*. Le travail sur la voix n'est pas directement présenté comme thérapeutique par l'auteur : le détour par l'esthétique est indispensable pour disposer à la sublimation, en l'occurrence sorte de catharsis qui ne passe pas par le sens et par l'interprétation du malheur du sujet.

La traversée de Jean-Michel Vives dans l'univers de la voix et du chant nous montre à quel point le lien entre art et psychanalyse est fécond, et l'importance pour tout clinicien de l'interroger. La voix, prise dans son contexte artistique, nous éclaire sur l'importance qu'elle assume dans la *talking cure* et dans les médiations thérapeutiques, où elle s'exprime sous ses multiples aspects. Le livre de Jean-Michel Vives en analyse de nombreux exemples : le cri, l'aigu, le timbre, le chant, le récitatif, la psalmodie, le lamento, la plainte... Cette analyse nous oriente vers une clinique du réel, qui se désigne comme la tâche principale d'une certaine psychanalyse aujourd'hui.