

Introduction

Martine de GAUDEMAR¹

Université de Paris Ouest Nanterre

« Comment peut-on supporter d'avoir une voix, une voix qui toujours nous échappe, nous est confisquée ? Cette question commence à ressembler à celle de l'opéra. »

Dans cette déclaration un peu énigmatique, le philosophe américain Stanley Cavell souligne une dimension mystérieuse de la voix, inséparable de son versant enchanteur : ce par quoi la voix nous rattache à une collectivité, une langue, une histoire, une culture, et par là nous échappe. Une voix se constitue à travers dialogues et interactions, elle se donne, se perd, s'étouffe, s'altère, s'élève, s'évanouit, se tait... Elle se fait oublier dans les paroles prononcées, mais elle agit à travers elles, par son timbre, son intensité, sa couleur, ses modulations. Elle demande une extrême attention pour apparaître et être entendue comme telle, puisqu'elle est toujours associée à d'autres dimensions (physiologique, langagière, culturelle, artistique, sociale), et ne se rencontre qu'à travers certains usages. C'est pourquoi ce livre porte sur différents aspects de la voix et associe plusieurs approches issues de différentes disciplines : psychologie, psychanalyse, sciences du langage, musicologie, anthropologie, philosophie. Ces approches sont loin de faire le tour de la voix : d'autres approches, historique, sociologique, éthologique, ethnologique, auraient été possibles. Et même souhaitables si l'on veut multiplier les points de vue, suggérant ainsi la parenté entre ce qui touche à la voix et un « fait social total » au sens de Mauss, engageant plusieurs dimensions, ou une « forme de vie » au sens de Wittgenstein.

Car le concept de voix est manifestement un concept stratifié ou feuilleté, relevant de divers registres. Nous parlerons, dans un lexique leibnizien repris par Deleuze, de « plis de la voix » pour évoquer ces registres souvent emboîtés. Chaque pli peut lui-même être déplié. Cette structure plissée est caractéristique de tout ce qui passe du virtuel à l'actuel, ce qui est le cas de la voix. Tant qu'elle n'est pas actualisée dans un dispositif qui la rend audible et la transforme en déclaration explicite, la voix peut bien rester une virtualité vibrante, lointaine, flottant entre nous comme un souffle qui n'appartient à personne, comme la voix fantomale de ceux qui nous ont précédé, de ceux que nous aurions pu être, de ceux qui viendront après nous... Quelques artistes savent capter ces voix parfois encore silencieuses et nous les transmettre. Mozart transmet de manière inoubliable la voix énigmatique de Don Giovanni, qui n'a pas fini de nous séduire mais aussi de nous interroger : que veut-il ? Verlaine formule ce que nous faisons peut-être tous : chercher une voix lointaine, oubliée, qui ait « l'inflexion des voix chères qui se sont tues ». Comme Jean-Michel Maulpoix nous le rappelle plus loin, le poète a peut-être un jour entendu une voix et depuis lors toujours recherché « l'état correspondant à ce chant de hasard » : Paul Valéry en témoigne.

¹ Je remercie tout particulièrement mes collègues et amis Anne Lacheret et Olivier Renault : leur aide précieuse et indéfectible a été indispensable à la préparation et la révision du manuscrit.

Nous explorons ici seulement quelques plis de la voix, car leurs replis sont sans doute infinis, tout pli en enveloppant d'autres. Trois registres principaux sont abordés, du prosodique et du sémiotique au politique en passant par l'artistique, sous les titres : 1) La voix avant la parole ? 2) Voix et culture 3) Quelques usages de la voix. Les articles regroupés dans un de ces niveaux d'approche de la voix ne négligent pas complètement les autres niveaux, mais ils privilégient telle ou telle dimension de la voix.

La voix avant la parole ?

Au premier niveau, intitulé *La voix avant la parole*, l'institution et l'organisation sociale ne sont pas absentes, mais elles ne sont pas l'objet d'un examen explicite, et restent comme au fond de la scène. Ces articles éclairent d'abord la dimension sémiotique, voire présémiotique de la voix, et non pas la dimension sémantique de la parole. La psychologue Maya Gratier, à partir de recherches sur les vocalisations des nourrissons, souligne leur contour mélodique, faisant l'hypothèse d'une *sémiôsis* pré-verbale où se fonde une expérience affective partagée assurant la communication entre êtres humains. On trouve des formes mélodiques dynamiques aussi bien dans les échanges entre mères et bébés que dans les œuvres musicales. Le psychologue et musicologue Michel Imberty, dont les travaux constituaient une référence explicite pour cette étude, donne lui-même ensuite un article très synthétique sur la musicalité et la temporalité enveloppées par la voix. Il examine la notion d'« enveloppe proto-narrative », empruntant au pédo-psychiatre et psychanalyste Daniel Stern et au philosophe Paul Ricœur des hypothèses qui relient organisation temporelle et proto-organisation des émotions et des vécus. Ce lien pourrait être à l'origine du plaisir musical. En découlerait l'« accordage affectif » qui permet la résonance émotionnelle. La voix et la musique sont ainsi placées par Michel Imberty à l'origine de l'expression et de la culture, comme des *passeurs* : leurs fondations sont biologiques et physiologiques, mais leurs usages sont culturels. On pourrait alors se dire que la pensée et le discours rationnel se constituent en refoulant la voix, porteuse des émotions primitives. Il y a du vrai dans cette conception. Mais le philosophe Olivier Renaut, en suivant un chemin de traverse dans les écrits de Platon, montre que le traitement de l'opposition bien connue entre *phonè* et *logos* est beaucoup plus subtil : une musique du discours, ou une pensée de vive voix, ne s'opposent pas frontalement à un *logos* dont l'écrit serait le médium approprié. Écrit comme oral sont des manières d'être ou des modes de la pensée. Au lieu d'opposer voix et raison, Olivier Renaut donne consistance à une sorte de « voix de la raison », enveloppant singularité et sensibilité. Il souligne la polyphonie des dialogues platoniciens, qui exprime bien le caractère choral du discours philosophique. La voix est alors conçue non comme simple expression, mais bien comme *matrice* de la pensée. Par où Olivier Renaut retrouve par un autre chemin les propositions de Maya Gratier et de Michel Imberty sur une mélodie première. Les linguistes Anne Lacheret et Dominique LeGallois refusent également une opposition grossière ou frontale entre une syntaxe formelle et logique et une expressivité vocale porteuse d'un vécu affectif. Ils montrent qu'il y a bel et bien une syntaxe affective, une prosodie porteuse de schémas émotionnels, dont témoigne la voix. Leur travail, qui s'appuie sur les travaux de Fonagy et de Bally, refuse de se laisser purement « enchanter » par la voix, et préfère l'étudier rationnellement mais sous l'angle sémiotique, de manière à pouvoir accueillir la dimension affective de la communication langagière. Pas de sens sans

communication expressive, suggèrent nos linguistes. La linguistique a trop longtemps relégué les modes expressif et émotionnels du langage, alors qu'ils sont déterminants pour la production des formes langagières. On débouche sur une conception élargie de la grammaire, non réductible à la production d'unités bien formées, et grosse de potentiels expressifs. Reste pour la linguistique à comprendre quel rôle tient une grammaire qui donne une place centrale au sujet, dans un processus global où corps et voix se conjuguent pour servir l'expressivité.

Voix et culture

La première partie du livre se situe au carrefour de l'expressivité vocale et de la construction langagière. La deuxième partie du livre, intitulée *Voix et Culture*, s'inscrit d'emblée dans le registre de la culture et des interactions sémiotiques et symboliques qui la caractérisent, dont la fine pointe est artistique. C'est pourquoi cette partie mobilise la poésie, le théâtre, l'opéra et le cinéma pour aborder une voix qui n'est pas toujours orale, qui peut être absente ou tue, mais qui est toujours chantée, serait-ce dans un chant intérieur qui n'est guère différent de la pensée, comme le chantait déjà Carmen¹. Il ne s'agit pas seulement d'une perspective esthétique abordant divers traitements artistiques de la voix. Qu'il s'agisse de poésie (Jean-Michel Maulpoix), d'opéra (Martine de Gaudemar), de théâtre (Emily Grosholz) ou de film-opéra (Marcia Citron), la voix est abordée dans sa proximité avec une conscience ambiguë, car la voix témoigne souvent d'un au-delà de la personne, voire d'une dimension de subjectivité inconnue de soi, que manifeste l'air célèbre de Cherubino : *Non so piu cosa son*.

Sous le titre « Filets de voix », le poète et critique littéraire Jean-Michel Maulpoix évoque des voix au fil de la plume, des filets de voix qui sont des filets d'encre, celles de Valéry, de Mallarmé, de Flaubert, d'Apollinaire. Le poème reste, selon l'auteur, en prise avec un scénario primaire que la psychanalyse a étudié : celui de l'ouverture de la voix à partir de la suture de l'ombilic, comprise comme coupure signifiante. La solitude du poète s'exprime dans la prière ou l'invocation, tandis que l'expérience poétique moderne est celle d'une voix inaugurale, pure création, souffle à partir de rien (*ex nihilo*). De toutes façons, comme l'écrit Jean Tardieu, le poète disparaît ; il ne reste après lui qu'une « voix sans personne ». Selon la philosophe Martine de Gaudemar, l'opéra témoigne précisément d'une voix sans personne. Dans son article « Le souffle et le chant à l'opéra - Un cogito sans personne », elle rappelle que le chant active des dispositions corporelles qui supposent le souffle de la vie et l'air que nous respirons. Le souffle comme l'air sont entre nous : des médiateurs. Mais aussi le « masque », la *persona*, et même les personnages d'opéra, qui portent un message qui dépasse leur et notre personne. Le *cogito* des personnages d'opéra, souvent porté par des femmes, manifeste une dimension sensible et affective de la pensée. S'appuyant sur l'œuvre de Stanley Cavell, qui a théorisé la voix comme *claim*, revendication et proclamation, elle voit dans ce *cogito* une revendication par des femmes d'une dimension indispensable à l'existence et à la socialité, sans laquelle nous étouffons

¹ S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix retrouvée », Paris, Bayard, 1994,

p. 206 : « Je ne te parle pas..., je chante pour moi-même. Et je pense...qu'il n'est pas interdit de penser ». Selon Cavell, le chant expose la femme comme pensante, et ainsi l'expose au pouvoir de ceux qui ne veulent pas qu'elle pense.

tous. À la jointure d'un corps respirant et d'un élan vers une autre « forme de vie », aspiration que nous appelons « âme », la voix chantante manifeste à la fois l'incarnation du sens et la capacité à élever la voix. Il y faut un espace transitionnel tapissé, voire constitué de souffle. L'exemple d'Othello lu par Cavell montre les ravages de la non-reconnaissance de cette voix, qui est moins celle du féminin que celle de la source affective et sensible de la pensée. La philosophe et poète Emily Grosholz revient elle aussi aux personnages de Shakespeare. Elle souligne l'urgence de reconnaître, avec Cavell, Wittgenstein et Austin, que le jugement humain n'est pas épuisé par la logique, et qu'il a des dimensions métaphysique, rhétorique et pragmatique. Cavell et Austin nous rappellent que « dire » est une espèce du « faire », et que les récits, tout aussi bien que les jugements, en sont l'expression. Elle veut donc compléter l'approche logique par celle que permet la poésie dramatique, à ses yeux révélatrice. À travers les personnages shakespeariens, E. Grosholz montre que les personnages, ces « individualités typiques », sortes d'universaux enveloppés dans des formes de vie particulières, débordent leur fonction dans l'intrigue, et ne sont pas seulement des rôles. À travers leur voix, nous retrouvons le sujet, les interactions, l'adresse du langage : les « formes de vie » sont réintroduites dans la logique. E. Grosholz souligne la polyphonie du personnage dramatique : il a plusieurs voix. La musicologue Marcia Citron, spécialiste de l'opéra-film, étudie une voix chantée caractérisée comme « intérieure » car entendue des spectateurs seuls et non des autres protagonistes du drame. L'opéra-film permet donc un « aparté », où le chanteur chante sans remuer les lèvres, comme s'il pensait, ou comme si quelque chose comme un rêve intérieur devenait audible pour lui comme pour le public. Marcia Citron, examinant deux cas de voix présente-absente dans l'opéra film *Les noces de Figaro* de Jean-Pierre Ponnelle, emprunte à Peter Conrad l'hypothèse selon laquelle cette voix de soliloque est celle d'un chant intérieur qui exprime les mouvements subliminaux du désir. Le chant du Comte Almaviva, entièrement chanté bouche close, est celui d'une conscience claire, dont le désir de pouvoir est inséparable de ses coordonnées sociales de classe, alors que celui de Cherubino, chanté mi pour soi mi pour le public, est plus ambigu, androgyne, entre narcissisme et élan érotique. Mais ils montrent tous deux une tension entre voix et regard, comme si la musique d'opéra luttait contre les pouvoirs du cinéma. La voix montre son ambiguïté : elle est partagée entre ses pouvoirs de déclaration publique et sa capacité à exprimer une subjectivité inconnue de soi, voire inconsciente.

Usages de la voix

Les dimensions sociales et inconscientes de la voix, qui étaient jusqu'ici seulement évoquées en arrière-plan, sont prises directement comme objets dans la troisième partie du livre, *Usages de la voix*, qui tient explicitement compte de l'organisation et de l'institution. Elle commence par l'exposé très synthétique du psychanalyste Jean-Michel Vives sur l'approche psychanalytique de la voix. À la suite de Jacques Lacan et de Michel Poizat, Jean-Michel Vives part d'une conception de la voix non réductible au sonore : elle est l'objet d'une pulsion d'appel (ou pulsion « invocante »). Ce qui permet de comprendre que la voix puisse être un objet de jouissance. Jean-Michel Vives retrouve les linguistes Anne Lacheret et Dominique Legallois pour dire que la voix excède les enjeux de signification, et retrouve Maya Gratier et Michel Imberty quand il parle de la portée expressive de la voix avant la parole. Il retrouve enfin la question des usages artistiques de la voix quand il parle des règles de l'art comme régulation de la jouissance. Il termine en évoquant les moments

de la cure psychanalytique où le patient fait entendre une étonnante voix d'enfance. La psychanalyste Clarisse Baruch se centre précisément sur le dispositif psychanalytique pour souligner qu'il met hors champ toute sensorialité autre que celle de l'audition, renforçant l'exclusivité accordée à ce qui porte la parole : la voix. Elle souligne l'impact des affects qui se transmettent non seulement dans les messages ou les paroles, mais dans la prosodie et l'intensité sonore. Or ces affects renvoient à des désirs qui peuvent être meurtriers et violents. La cure-type constitue donc un espace protégé, une enveloppe sonore au sens d'Anzieu. Et la séance analytique peut être comparée à l'aire transitionnelle d'expérience, ni Moi ni non Moi, qu'a théorisée Winnicott. Les deux psychanalystes soulignent les racines pulsionnelles de la voix. Mais c'est une anthropologue, Laurence Hérault, qui introduit explicitement dans le registre de la voix la question de la différence sexuelle, en interrogeant les transformations de la voix lors du processus de transsexuation. Si la voix identifie bien les personnes singulièrement, elle permet aussi la bi-catégorisation sexuée. Lors d'un passage ou « transition » d'un sexe à un autre, non seulement l'appareil phonatoire au sens physiologique est concerné, mais également les usages sociaux de la voix, qui enveloppent la prononciation, l'intonation et même le vocabulaire. Laurence Hérault étudie les programmes de transsexuation et les propositions de transformation de la voix par travail vocal ou par modification chirurgicale du larynx, faites à des personnes qui veulent être reconnues comme hommes ou comme femmes. Elle regrette explicitement que ces programmes ne prennent pas en compte les problématiques individuelles et ne se soucient que du genre où on range les individus, dans l'alternative hommes ou femmes. Elle montre que les travaux concernant les voix des personnes « trans » sont avant tout attentifs à la hauteur de la voix, à sa fréquence fondamentale, et donc à des critères physiologiques supposés caractéristiques du genre, que peut ou non ratifier un jury d'auditeurs déterminant le sexe de la voix entendue. Laurence Hérault dénonce discrètement certains traitements chirurgicaux préconisés pour féminiser la voix au risque de donner à la personne « trans » une voix nasillarde, proche des personnages de bande dessinée, la voix aigüe voire suraigüe étant supposée ultra-féminine. Mais, même lorsqu'elles sont moins caricaturales, ces préconisations se fondent sur des normes d'harmonie entre genre et voix qui laissent peu de place à l'invention individuelle de soi et à l'usage personnel de la voix, usage qui pourrait tolérer certaines « discordances » et tenter de les faire socialement admettre (par exemple une femme à la voix très grave). L'approche des programmes de transsexuation quant à la voix est strictement normalisante. Elle vient conforter une bi-catégorisation sexuée de la voix qui n'est que partiellement fondée physiologiquement, si l'échelle des voix est continue. La certitude qu'un homme à la voix aigüe a toujours la voix plus grave qu'une femme à la voix grave est contestable. La démarche propre à ces programmes est donc fondamentalement conformiste. Il s'agit d'une véritable politique de la voix, qui cimente les stéréotypes sociaux et la répartition sexuée des activités. La philosophe Sandra Laugier poursuit sur ce registre d'une politique de la voix. Mais, s'appuyant sur les conceptions de Stanley Cavell, elle offre une perspective nouvelle sur la dimension politique de la voix en ne la séparant pas de trajectoires individuelles. C'est précisément l'articulation du « je » au « nous » qui est en question dans la voix. Cavell travaille en effet le rapport d'une voix individuelle aux voix qui font une communauté linguistique. En nous demandant ce que « nous » disons, Cavell interroge ce « nous » : le langage est hérité des autres (« tous mes mots sont ceux d'un autre »), alors « comment le dire « mien » ? Sandra Laugier à la suite de Stanley Cavell traverse de grandes propositions de Wittgenstein et d'Austin pour éclairer le paradoxe selon lequel nos accords sont fondés dans le

langage, qui lui-même n'est fondé que dans ce « nous », ce qui n'est pas sans induire le scepticisme, qui est toujours justifié, indépassable. Elle fait ressortir la fragilité mais aussi la profondeur de nos accords, seule source de la validité de nos jugements et même de nos actions. Le langage est notre « forme de vie ». Notre condition d'être parlants est une condition expressive. Or la question du contrat social sous-tend celle des accords dans le langage. La démocratie a pour condition que ma voix puisse compter, que les autres ne l'étouffent pas et ne prétendent pas parler pour moi. La conception cavallienne de la voix rend inutile et obsolète l'opposition entre public et privé. Ne pas être public, ce n'est pas être *privé* : c'est être *inexpressif*. « Pas même muet, sans voix ».

La première partie avait montré que la voix était condition de l'expression et matrice de la pensée. Après avoir traversé diverses prises de formes artistiques en deuxième partie, et divers dispositifs et institutions dans la troisième partie, la voix se révèle décisive pour le vivre-ensemble et la démocratie. La multiplicité des voix, leur caractère choral, leur concert qui tolère des discordances alors même qu'il y a une aspiration à l'accord, débouchent sur une notion de *polyphonie* qui est à l'image de notre existence corporelle et mortelle, elle-même toujours engagée dans une forme de vie et un langage, visible sous diverses formes, et audible dans une multiplicité de voix.

PREMIERE PARTIE
La voix avant la parole ?

La mélodie avant les mots ?

Le rôle de la voix dans les premiers échanges sociaux du nourrisson

Maya GRATIER

Université de Paris Ouest

À partir de l'âge de 6 semaines, le nourrisson commence à produire des vocalisations qui ne sont ni des pleurs, ni des appels liés à ses besoins vitaux, ni des bruits végétatifs liés à ses états physiologiques. Il produit des sons voisés qui ont une durée et un contour mélodique. Ces nouvelles vocalisations sociales sont perçues par l'adulte comme des sons communicatifs, qui s'adressent à lui et auxquels il répond en retour par des sons et des mots empruntés d'affect. En vocalisant le nourrisson semble exprimer son intérêt pour l'autre et pour les gestes expressifs que décrivent ses mouvements vocaux et corporels.

Les psychologues ont longtemps ignoré ces signaux communicatifs très précoces, considérant qu'ils relevaient davantage d'un comportement réflexe que d'un comportement volontaire. Les réponses intuitivement ajustées des parents aux comportements du nourrisson découleraient de représentations mentales qui lui prêtent une intentionnalité virtuelle. La difficulté pour les psychologues est d'expliquer le lien entre l'acte intentionnel et la représentation mentale qui est supposée le mettre en œuvre. Si agir avec intentionnalité implique la nécessité d'avoir une représentation mentale de l'autre, il est en effet peu probable que les vocalisations du nourrisson de six semaines soient réellement adressées à autrui. Mais cette prémisse mérite d'être réexaminée. De plus, il est encore malaisé d'admettre, au sein des paradigmes actuels, que la représentation mentale puisse être séparée d'un contenu linguistique. Il est pourtant largement admis que le bébé pense avant de parler, la psychologie cognitive du nourrisson ayant connu une forte expansion dans les années 80 avec les travaux de chercheurs comme Elizabeth Spelke aux Etats-Unis ou Roger Lécuyer en France, pour n'en citer que deux.

Le nourrisson de moins de six mois est capable de catégoriser des objets, d'additionner ou de soustraire des objets, de discriminer des langues ou encore de former des souvenirs durables. L'existence d'une cognition préverbale ne semble plus poser de problème lorsqu'il s'agit d'appréhender les compétences perceptives. Mais les liens entre cognition préverbale et action restent peu élucidés et plus problématiques sur le plan épistémologique. Pourquoi est-il si difficile d'admettre que les comportements du bébé puissent être communicatifs, c'est-à-dire adressés à autrui ? Que communique le bébé lorsqu'il vocalise ? A-t-il quelque chose à dire, à transmettre ? Voici donc le problème : que peut-on communiquer sans paroles ? Dans cet essai, je présenterai quelques résultats de recherches empiriques qui soutiennent l'hypothèse que le bébé communique par la voix, avec une *intentionnalité*, bien avant de produire des mots ou même des sons pouvant être apparentés à un langage. Ces travaux sur la communication préverbale permettent justement d'appréhender le rôle de la voix humaine dans diverses formes de communication extra-linguistique, du musical au gestuel, et même jusqu'à la dimension pragmatique et sonore de la parole elle-même. Je suggérerai qu'avant d'acquérir une compétence proprement linguistique, le bébé développe une compétence pragmatique fondée sur une maîtrise progressive d'un contrôle vocal, de la mélodie et du rythme en particulier.

1. La vocalisation préverbale

Ce n'est qu'après l'âge de six mois que le bébé commence à émettre des sons articulés qui sont assimilables aux sons du langage. Ces premières structures sonores émergentes sont des syllabes répétées en des enchaînements rythmiques dont les contours mélodiques sont variables. Le babillage redupliqué est progressivement transformé en un babillage bigarré¹ et l'introduction de la combinaison variable de syllabes différentes (babi plutôt que baba) s'accompagne d'une réduction de la variabilité sur le plan mélodique. Certains types d'enchaînements se stabilisent à la fois en des patterns syllabiques, mélodiques et rythmiques récurrents². Cette seconde phase du babillage correspond également à la période où les sons produits par les bébés commencent à porter l'emprunte phonologique de leur langue maternelle et où les bébés perdent leur « compétence phonémique universelle »³ sur le plan perceptif.

Les travaux sur la production vocale avant le babillage sont moins nombreux et peu de chercheurs ont entrepris de décrire en détail les caractéristiques acoustiques de ces vocalisations. Le développement vocal qui mène au babillage est généralement divisé en deux périodes : le stade du roucoulement et le stade du jeu vocal exploratoire⁴. L'émergence des vocalisations sociales correspond à la période du roucoulement (*cooing phase* en anglais) et à l'échange de sons alternés entre le nourrisson et son partenaire. Vers l'âge de 4 mois, le bébé élargit de manière marquée son répertoire vocal et commence à improviser des sons très variés. La créativité sonore du bébé entre 4 et 6 mois a été très peu étudiée mais d'après les quelques descriptions qui existent, le bébé explore à ces âges toute une gamme de sonorités assez éloignées des sons du langage (par exemple, le grincement, le chuintement ou le claquement). Il se sert de ses mains pour modifier les sons formés dans sa bouche et grâce à une meilleure maîtrise de ses mouvements il peut par exemple explorer les interactions entre sons vocaux et objets. Le stade du jeu vocal exploratoire peut ainsi être considéré comme une recherche active, et souvent solitaire, de nouveauté dans le domaine sonore, centrée semble-t-il sur la découverte du timbre.

Plusieurs travaux expérimentaux ont mis en évidence l'effet de la vocalisation préverbale sur l'auditeur et permettent de distinguer de manière efficace les vocalisations qui sont adressées à autrui de celles qui ne le sont pas.

Bloom, Russel et Wassenberg⁵ ont montré par exemple que des auditeurs adultes « naïfs » catégorisent aisément des vocalisations présentées indépendamment de leur contexte selon trois dimensions : émotionnelle (exprimant des états émotionnels viscéraux), réflexives (bruits végétatifs non communicatifs) et communicatives

¹ B. de BOYSSON-BARDIES, *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

² G. KONOPCZYNSKI, *Le langage émergent : Aspects vocaux et mélodiques*, Hambourg, Buske Verlag, 1991.

³ J. Werker, & R. Tees, « Cross-language speech perception -- evidence for perceptual reorganization during the first year of life », *Infant Behavior and Development*, 7, 1984, p. 49-63.

⁴ D.K. Oller, « The emergence of the sounds of speech in infancy », in G. H. Yeni-Komshian, J. F. Kavanagh, & C. A. Ferguson (éds.), *Child phonology 1: Production*, New York, Academic Press, 1980, p. 93-112 ; R. E. Stark « Stages of speech development in the first year of life », in G. Yeni-Komshian, J. Kavanagh, & C. Ferguson (éds.), *Child phonology* (vol. 1), New York, Academic Press, 1980, p. 73-92.

⁵ K. Bloom, A. Russell, & K. Wassenberg, « Turn taking affects the quality of infant vocalizations », *Journal of Child Language*, 14(2), 1987, p. 211-227.

(adressées à autrui). Il s'avère que ce sont les vocalisations perçues comme étant communicatives qui sont produites dans des contextes sociaux¹. Masataka et Bloom² ont par ailleurs décrits plusieurs paramètres acoustiques (durée, contour prosodique, résonnance) qui sont corrélés aux vocalisations sociales. Ces même auteurs ont montré qu'au cours d'interactions sociales avec le bébé, les mères répondent plus fréquemment aux vocalisations que les adultes « naïfs » considèrent comme étant communicatifs. D'autres chercheurs ont étudié plus en détail les liens entre les caractéristiques acoustiques des vocalisations préverbaux et les contextes dans lesquels celles-ci sont produites. Ainsi, Laura D'Odorico et ses collaborateurs ont montré que les bébés utilisent des contours mélodiques particuliers dans des contextes spécifiques. Ces travaux suggèrent à la fois que le bébé vocalise de manière sélective et qu'il perçoit très tôt les spécificités des situations dans lesquelles il se trouve. Ils soutiennent en outre l'hypothèse d'une pragmatique vocale prélinguistique.

2. La parole musicalisée de la mère lorsqu'elle s'adresse au bébé

De très nombreux travaux ont été menés sur la parole modifiée que l'adulte emprunte lorsqu'il s'adresse au bébé. Cette « parole adressée au bébé » (PAB) a des caractéristiques stables et communes à de nombreuses langues, y compris des langues tonales. Les fonctions de la PAB seraient de réguler l'attention du bébé, d'exprimer des émotions nuancées et de soutenir la perception d'unités linguistiques. Dans cette forme de parole, en effet, l'adulte segmente les unités sonores significatives de manière plus marquée en utilisant des indices de segmentation prosodiques comme l'allongement syllabique, la pause ou la chute de fréquence fondamentale. Elle est composée de contours prosodiques simplifiés, accentués et répétés. Dans la PAB, les indices de segmentation délimitent des unités qui ne sont pas toujours des unités linguistiques. De plus, les bébés sont particulièrement sensibles à ces indices de clôture et tout particulièrement à l'allongement final³. Et des expériences sur le phrasé musical et de la parole montrent qu'ils perçoivent bien, dès 4 mois, la cohérence acoustique de ces unités⁴.

Pour certains chercheurs, comme Hanus et Mechtchild Papoušek et Anne Fernald, ces contours prosodiques constituent un véritable alphabet ou code commun prélinguistique et ont des fonctions stables pour la communication. Par exemple un contour ascendant serait employé pour attirer l'attention du bébé et un contour en cloche pour l'encourager et maintenir son attention. La mélodie de la parole de la PAB, plutôt que les mots, fait sens pour le bébé. La PAB serait alors elle aussi dotée d'une dimension pragmatique dissociée du contenu verbal. Il semble de plus que le contour prosodique soit la caractéristique la plus saillante pour le bébé lorsqu'il écoute

¹ M. LEGERSTEE « The role of person and object in eliciting early imitation », *Journal of Experimental Child Psychology*, 5, 1991, p. 423-433.

² N. MASATAKA & K. Bloom, « Acoustic properties that determine adults' preferences for 3-month-old infant vocalizations » *Infant Behavior & Development*, 17(4), 1994, p. 461-464.

³ L. J. TRAINOR & B. ADAMS, « Infants' and adults' use of duration and intensity cues in the segmentation of auditory patterns », *Perception & Psychophysics*, 62, 2000, p. 333-340.

⁴ P. W. Jusczyk & C. L. Krumhansl « Pitch and rhythmic patterns affecting infant's sensitivity to musical phrase structure », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 19, 1993, p. 627-640 ; C. L. Krumhansl & P. W. Jusczyk « Infants' perception of phrase structure in music », *Psychological Science*, 1(1), 1990, p. 70-73.

de la PAB¹. La PAB peut d'ailleurs être décrite comme une parole plus musicale que la parole adressée à l'adulte parce qu'elle est plus rythmée, plus lente et plus mélodieuse.

3. La protoconversation

L'interaction vocale entre une mère et un bébé de 2 mois a été apparentée à une conversation entre adultes². Mary Catherine Bateson a employé le terme de protoconversation pour désigner le tour à tour antiphonique, les alternances de questions verbales et réponses vocales, qui sont caractéristiques de l'échange mère-bébé déjà quelques semaines après la naissance³. Colwyn Trevarthen a très finement décrit les micro-comportements d'ajustement et d'initiative de bébés âgés entre 6 et 8 semaines : les yeux dans les yeux, mère et bébé s'écoutent mutuellement, échangeant des signaux multi-modaux en imitant les expressions faciales, vocales et gestuelles l'un de l'autre. De plus, les mouvements de la bouche et des mains et les mimiques faciales du nourrisson sont coordonnés au rythme de la parole maternelle⁴. En étudiant le timing et l'organisation séquentielle précise des expressions de mères et de bébés en interaction, Trevarthen et d'autres chercheurs comme Stern, Brazelton, Tronick et Beebe⁵, ont pu montrer que les réponses du nourrisson ne sont pas de simples réflexes mais qu'elles sont adaptées, et même orientées, pour stimuler une réponse adaptée de la part de l'adulte.

C'est clairement autour de l'apparition des premières vocalisations sociales que s'organise cette nouvelle compétence conversationnelle. Il peut sembler étonnant que le bébé, à un si jeune âge, soit capable d'attendre la fin du tour de parole de la mère pour vocaliser à son tour. Comment perçoit-il cette structure en alternance ? Comment anticipe-t-il la fin du tour de parole ? Certains chercheurs contestent l'existence d'une

¹ A. FERNALD & P. Kuhl, « Acoustic determinants of infant preference for motherese speech » *Infant Behavior & Development*, 10, 1987, p. 279-293.

² M. C. BATESON, « Mother-infant exchanges: The epigenesis of conversational interaction » *Annals of the New York Academy of Science*, 263, 1975, p. 101-113. C. E. Snow « The development of conversation between mothers and babies », *Journal of Child Language*, 4(1), 1977, p. 1-22 ; C. Trevarthen « Conversations with a 2-month-old » *New scientist*, 1974, p. 230-235.

³ « Mother and infant [collaborate] in a pattern of more or less alternating, non-overlapping vocalization, the mother speaking brief sentences and the infant responding with coos and murmurs, together producing a brief joint performance similar to conversation » (M. C. Bateson, « Mother-infant exchanges: The epigenesis of conversational interaction » *loc. cit.*, p. 65).

⁴ W. S. Condon & L. S. Sander « Neonate movement is synchronized with adult speech: Interactional participation and language acquisition », *Science*, 183, 1974, p. 99-101. C. Trevarthen « Descriptive analysis of infant communicative behavior », in H. R. Schaffer (éd.), *Studies in mother-infant interaction*, New York, Academic Press, 1977, p. 227-270.

⁵ D. N. STERN, *The First Relationship: Infant and Mother*, Fontana, Open Books, 1977. T. B. Brazelton B. Koslowski & M. Main « The origins of reciprocity: The early mother-infant interaction » in M. Lewis and L.A. Rosenblum (éds), *The effect of the infant on its caregiver*, New York, Wiley, 1974, p. 49-76. E. Z. Tronick, H. Als, T. B. Brazelton, « Monadic phases: A structural descriptive analysis of infant-mother face-to-face interaction. », *Merrill-Palmer Quarterly of Behavior and Development* 26, 1980, p. 3-24. B. Beebe J. Jaffe S. Feldstein, K. Mays, D. Alson « Inter-personal timing: the application of an adult dialogue model to mother-infant vocal and kinesic interactions », in F. M. Field and N. Fox (éds), *Social perception in infants*, Norwood, Ablex, 1985, p. 249-268.

telle capacité chez le nourrisson et considèrent que la protoconversation n'est qu'un pseudo-dialogue mis en place et maintenu par la mère.¹ Mais si c'était le cas, nous devrions observer des enchaînements de vocalisation chez le nourrisson également en dehors de la situation sociale. Or les chercheurs n'observent pas cela chez le jeune nourrisson. À partir de l'âge de 4 mois, le nourrisson produit des séquences de vocalisations lorsqu'il est seul, mais à 2 mois la vocalisation sociale est plus clairement liée au contexte social. Dans un échantillon de vingt interactions vocales mère-bébé avec des bébés âgés entre 2 et 3 mois, tiré de notre corpus d'enregistrements audio et vidéo, mon collègue Emmanuel Devouche et moi avons observé que la vaste majorité des vocalisations produites par la mère et le bébé au cours de 2 minutes d'interaction libre spontanée étaient incluses dans des séquences de tour à tour. Nos données montrent qu'entre 2 et 3 mois le bébé participe à des échanges protoconversationnels élaborés impliquant des imitations de contours mélodiques bidirectionnels avec la mère².

4. Imitation de contours mélodiques

Le contour prosodique pourrait-elle constituer une unité de sens partagée pour la mère et le bébé ? Afin d'étudier cette question, nous avons effectué une analyse acoustique des contours prosodiques de toutes les vocalisations et de toutes les verbalisations émises par 20 mères et 20 bébés âgés de 2-3 mois en situation d'interaction sociale (Gratier & Devouche 2011). Ces interactions ont été filmées à domicile dans des situations aussi naturelles que possible. Nous avons recueilli 1201 vocalisations pouvant être classifiées selon 7 catégories de contours (par un procédé de mesure de la fréquence fondamentale (Fo) et de lissage). Ces catégories de contour prosodiques s'appuient sur un article de Papoušek & Papoušek³ qui sont les seuls avant nous à s'être intéressés à l'imitation de contours prosodiques plutôt qu'à l'imitation de phonèmes au cours d'interactions sociales préverbaux. Notre étude montre d'abord que la distribution de contours employés par les mères et les bébés n'est pas la même : les bébés produisent majoritairement des contours en cloche et très peu de contours en U, sinusoïdaux et complexes alors que les mères produisent des contours plus variés et surtout des contours ascendants. Il ressort également de notre étude que malgré cette asymétrie entre les partenaires, ils produisent fréquemment les mêmes contours prosodiques au cours de leurs échanges vocaux alternés. Nous avons en effet comparés toutes les paires de vocalisations alternées (mère puis bébé ou bébé puis mère) dans notre échantillon et trouvons que les mères et les bébés reproduisent sélectivement et systématiquement certains contours prosodiques. De plus, leurs contours imités par la mère et par le bébé ne sont pas les mêmes. Ainsi, les bébés de notre étude n'imitent pas les contours unitonaux

¹ « The turn-taking pattern may give the impression of a 'conversation', but it is produced by the mother's close attention to the bursts of the infant's vocalisations and then inserting her vocalisations in the pauses between them » (H. R. Schaffer, G. M. Collis, & G. Parsons, « Vocal interchange and visual regard in verbal and preverbal children », in H. R. Schaffer (éd.), *Studies in Mother-Infant Interaction*, London, Academic Press, 1977, p. 157.)

² M. GRATIER, & E. Devouche, « Imitation and repetition of prosodic contour in vocal interaction at 3 months », *Developmental Psychology*, 47(1), 2011, p. 67-76.

³ M. PAPOUŠEK, & H. PAPOUŠEK, « Forms and functions of vocal matching in interactions between mothers and their pre-canonical infants », *First Language*, 9, 1989, p. 137-158.

(plats) et les contours en U alors que ces deux contours sont fréquents dans le répertoire vocal des mères et que le contour unitonal est fréquent dans leur propre répertoire vocal. Nous pensons que les bébés n'imitent pas les unitonaux parce qu'ils sont moins expressifs et parce qu'ils sont faciles à produire, alors qu'ils n'imitent pas les contours en U parce qu'ils sont difficiles à produire. Les mères de notre étude imitent les contours en cloche, en U et unitonaux. On peut supposer qu'elles imitent les 2 contours prédominants du répertoire du bébé (cloche et unitonal) et le contour le moins fréquent dans son répertoire (U) pour le pousser à élargir son répertoire. Ainsi elles stimuleraient l'échange tout en étayant le développement vocal du nourrisson. Cette étude suggère que le nourrisson de 2-3 mois contrôle suffisamment bien son appareil vocal pour produire et reproduire des unités de sens identifiables qui sous-tendent une communication qui est peut-être déjà signifiante.

5. Conclusion : La mélodie comme *sémiôsis* préverbale

Dans son ouvrage *Acts of Meaning*¹, Jerome Bruner se lamente du fait qu'à l'issue de la « révolution cognitive » des années 50, les psychologues ont mis l'accent sur l'information au lieu de la signification et sur le traitement de l'information au lieu de la construction de la signification. Il prône une nouvelle psychologie fondée sur l'étude de l'intentionnalité, de la signification et de l'intersubjectivité. Vingt ans plus tard nous commençons peut-être à voir se profiler cette nouvelle psychologie et l'étude des interactions précoces nous oblige à poser la question de l'intentionnalité et du sens des comportements. Il faut souligner que d'autres domaines d'étude, comme la psychologie de la musique ne s'accrochent pas aussi facilement aux postulats cognitivistes. En effet, comment définir la représentation musicale ? Comment étudier la musique en dehors du corps qui la produit et qui l'appréhende ? De ce point de vue, la psychologie du nourrisson et la psychologie de la musique ont bien des points communs.

Et si le contour mélodique constituait un code commun préverbal, traduisant des intentions, à l'instar de la mélodie ou du motif musical ? Daniel Stern a théorisé de manière très fine l'expressivité des formes dynamiques qui organisent les échanges mère-bébé et il les apparente justement aux formes mélodiques dynamiques qui, par le jeu de la répétition et de la variation, rendent la musique signifiante. Michel Imberty est arrivé à la même hypothèse que Daniel Stern à partir de ses travaux sur les schèmes dynamiques expressifs dans les œuvres musicales². Stern décrit les émotions partagées comme des contours de vitalité qui prennent sens dans leur manière de se dérouler dans le temps créant des temporalités communes tissées d'anticipations, de répétitions et de surprises³. L'influence des écrits de la philosophe Suzanne Langer est évidente dans son travail de recherche. Pour Langer les éléments qui composent la musique, qui prennent et qui font sens, sont des formes sonores en mouvement (*Moving forms of sound*). Ce sont des mouvements dans le domaine temporel, des mouvements virtuels et corporés, à l'intérieur d'une durée intime. Ces durées liées aux formes de ressentis-en-mouvement perçues dans la musique ne sont mesurables qu'en

¹ J. S. BRUNER, *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

² M. IMBERTY, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³ D. N. STERN, *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology and the arts*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

termes de sensibilité, de tensions et d'émotions¹. Et la musique, selon Langer, est un mode de communication hautement signifiant, qui fait sens au delà des mots². Selon cette approche, les unités fondamentales de la musique ne sont pas les notes, celles de la parole ne sont pas les phonèmes, mais dans les deux modes d'expression les unités qui ont du sens (un sens fluide chargé d'émotion) sont les contours de formes dynamiques.

Le rythme, la mélodie et l'anticipation dans les échanges sociaux de bébés préverbaux pourraient être à la base d'expériences affectives partagées, d'émotions intersubjectives, qui sont proches de celles que l'on ressent face à une œuvre d'art lorsqu'elles entraînent ces émotions qui nous touchent (*move us* en anglais), nous bouleversent parfois, nous font sortir de nous même et de nos temporalités mondaines.

¹ « Time is measured by the motion of forms that seem to give it substance. Music makes time audible, and its forms and continuity sensible. » (S. Langer, *Feeling and Form : A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, London, Routledge & Kegan Paul, 1953, p. 109).

² « The real power of music is that it can be 'true' to the life of feeling in a way that language cannot ; for its significant forms have that *ambivalence* of content which words cannot have. » (S. Langer, *Philosophy in a new key : a study in the symbolism of reason, rite and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1942, p. 243).

Voix, musicalité et temporalité

Michel IMBERTY

Université de Paris Ouest

Dans ce texte, je me propose de cerner en quoi la voix, par sa musicalité naturelle, organise les interactions et l'expérience individuelle du temps, à travers ce que de nombreux auteurs appellent aujourd'hui l'« *enveloppe proto-narrative* » de l'expérience humaine. L'idée de base est que l'expérience temporelle interpersonnelle continue est découpée grâce à une capacité ou une aptitude de *pensée* narrative. Je me réfère ici à D. Stern pour qui la pensée narrative est un moyen universel par lequel tous les êtres humains, y compris les nouveau-nés, perçoivent et organisent leur comportement temporel et expressif¹.

1. Le concept de narrativité en psychologie et en musique

Dans son livre de 1983, *Temps et récit*, Paul Ricœur développe le concept de « *structure pré-narrative de l'expérience* ». Il écrit notamment : « ...il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais représente une forme de nécessité transculturelle »². Ainsi, selon l'auteur, le temps de la narration est partie intégrante de l'expérience humaine du temps, la narration est l'expression de la temporalité de l'existence humaine. Notre conscience du temps, notre conscience du caractère temporel de notre vie s'expriment en premier lieu dans la narration que nous faisons du temps, dans le récit de notre expérience vitale. « ...Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, écrit encore Ricœur, et...le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle »³. Nos expériences intérieures sont donc ressenties comme des trames d'histoires qu'il faudrait peu de choses pour raconter, et dont *la cohérence se nouerait dans l'acte même de la narration*. Peu de choses ? Une mise en code dans le langage, une distance à la réalité créée par sa représentation, une temporalité maîtrisée et surtout quelqu'un à qui raconter, fusse nous-mêmes. Comme si nos expériences intérieures étaient d'abord celles de cette qualité particulière d'une temporalité dont le sens se manifesterait dans le récit et ses paroles, mais aussi et pourquoi pas, dans la musique sans paroles, la musique ramenée à une forme pure où se nouerait une *proto-narration* sans autre histoire que celle qu'y tissent nos émotions, nos sentiments, la conscience plus ou moins aiguë du temps de notre vie. Serait-ce là ce besoin de continuité temporelle à la base de notre plaisir musical ?

Tout le monde se rappelle comment, au début d'*À la recherche du temps perdu*, Proust évoque la voix maternelle qui, un soir d'angoisse, lui lit « un vrai

¹ D. STERN « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in E. DARBELLAY (éd.), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, 1998.

² P. RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, Vol. I, *L'intrigue et le récit historique*, p. 105.

³ *Ibid.*, souligné dans le texte original.

roman ». Ce texte répond en écho à la proposition de Paul Ricœur et pose bien le problème que je voudrais examiner maintenant pour la musique : y a-t-il réellement dans les romans et les récits un ensemble de façons de dire ou de conduire la trame qui se devine, voire permette d'anticiper sur le temps des événements eux-mêmes qui font le contenu de la narration, et que le lecteur non averti, même s'il ne les reconnaît pas et ne les identifie pas, ressent comme créant les attentes, les angoisses, la tristesse ou la joie ? Y a-t-il en somme une structure de l'expérience du temps que l'on pourrait dire *proto-narrative*, organisatrice d'un ordre ou d'une hiérarchie en alternances successives de tensions et de détentes, de répétitions et de variations, de temps pleins et denses et de temps vides ou morts, et qui serait symbolisation en même temps que « figuration » de l'expérience intime du temps ? « *Je sentais comme une intonation, une accentuation étrange...* » Structure d'avant toute narration, tout récit, structure intuitive et intuitivement ressentie dans la dynamique de l'écoulement temporel, structure dont on a longtemps cherché à démontrer la nature essentiellement cognitive, mais qui se manifeste aussi comme une proto-organisation des émotions et des ressentis.

À propos de la musique, J.-J. Nattiez formule deux remarques fondamentales : la première est qu'un récit supposerait bien un contenu désigné explicitement dans le langage verbal, qui renverrait à une réalité de fait ou imaginaire. Il faudrait donc une écoute particulière de l'œuvre musicale pour construire un récit à partir d'elle, et ce contenu n'existerait en musique que si le compositeur a décidé de transmettre explicitement un message, ou si j'ai décidé, moi auditeur, d'y rechercher ce message. La seconde remarque tient au fait que le récit, même littéraire, impliquerait bien à la fois l'intention de l'auteur de raconter quelque chose, et le désir du lecteur d'y entendre une histoire. Par conséquent, pour J.-J. Nattiez, la narration supposerait un contenu référencié soit dans la réalité du monde, soit dans l'ordre de l'imaginaire, mais elle ne saurait avoir de sens pour le lecteur et le conteur en dehors de cette référence. Un récit, ce serait donc d'abord une mise en ordre de narration d'événements dans le temps, et la temporalité narrative à la succession ordonnée des événements du récit.

Cependant, comme le remarque Paul Ricœur, l'ordre narratif est autant déterminé par l'ordre propre du langage que par la « logique » du récit. L'ordre syntagmatique, irréversible, ne suffit cependant pas à tisser la trame du récit, à créer son unité en tant qu'unité temporelle narrative : Ricœur note qu'il faut en outre que ce temps narratif soit « configuré » : la simple ligne continue des épisodes successifs progressant du passé vers un futur indéterminé pour le lecteur, se double d'une arche qui arrime en sa conclusion, en son point final, le parcours à rebonds imprévisibles de l'intrigue. Sans ce lien qui transcende les épisodes et les événements du récit, il n'y a pas véritablement de narration. La directionnalité, éprouvée à chaque instant par le lecteur sous forme d'une attente indéterminée de ce qui va suivre, est ici essentielle à la compréhension du récit. Comprendre, c'est « suivre » le récit ou l'histoire qu'on me raconte, c'est en dérouler le fil au-delà des événements particuliers qui le composent : « Suivre une histoire, écrit encore Ricœur, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion* »¹. Non pas une conclusion prévisible, mais une conclusion seulement attendue par la dynamique même de la narration, « acceptable » en regard de ce qui

¹ *Ibid.*, p. 130.

précède, « congruente avec les épisodes rassemblés » dont elle marque *a posteriori* l'unité globale, intellectuelle, mais aussi affective et culturelle. Ainsi, cette unité narrative qui dépasse la simple cohérence des événements et des épisodes, réside-t-elle d'abord dans la dynamique d'entraînement et le pouvoir de persuasion qu'exercent sur l'imaginaire du lecteur les rythmes d'enchaînement des épisodes et la façon dont l'événement conclusif clôt le processus temporel narratif. Une trame se noue là, qui reste le fil conducteur des rapports du lecteur à son texte, et cette trame est sans doute constituée pour une très grande part des conduites temporelles vocales et dynamiques (corporelles ou autres) au moins virtuelles que supposent la lecture et la compréhension active du récit. Comme l'écrit de manière très judicieuse Didier Anzieu, « C'est cela le récit : non pas raconter un événement, mais rendre le rythme, la vitesse, la lenteur, les méandres, les coupures, les éclatements avec lesquels un événement (extérieur ou intérieur) a été vécu, ou est revécu, par une ou plusieurs consciences »¹.

2. La structuration temporelle de l'expérience affective et des interactions

Mon idée est donc qu'une narration est avant tout une ligne de temps, un contour mélodico-rythmique qui propose un contenu affectivo-émotionnel, lequel ne passe pas à travers le langage verbal (ou pas seulement, quand il s'agit d'un récit en paroles), mais à travers le corps et ses mouvements, ses attitudes, et se construit sur une intentionnalité de communication. Au-delà du roman de *François le Champi*, Madame Proust communique avec son fils, lui parle d'elle et de lui, et la mélodie de la voix porte avec elle ce message d'amour.

De nombreux auteurs ont souligné l'importance de la communication pré-verbale entre les adultes et les nourrissons, et le rôle de qu'on appelle le « parler-bébé », ce discours que les parents ou l'adulte adressent au nourrisson. Les travaux de H et M. Papoušek (1981, 1996) sont sur ce point très clairs. Les mères du monde entier ont leur version du parler-bébé qui varie selon les cultures. Mais selon M. Papoušek, il semble exister des caractéristiques communes, caractéristiques qui constituent la base universelle du bain sonore et linguistique de l'enfant depuis la naissance : segmentation, répétition, simplicité syntaxique, lenteur du tempo, simplification et amplification des patterns expressifs des contours mélodiques. Mais de nombreuses caractéristiques ainsi simplifiées et soulignées par la voix adulte sont communes à l'organisation temporelle de la langue et de la musique : abaissement de la hauteur et allongement en fin de phrase, accélération ou décélération sont autant de caractéristiques dont l'enfant fait l'expérience à la fois dans le discours et dans les brèves mélodies qui peuvent lui être adressées. La musicalité du parler-bébé est donc évidente : en particulier, la mère en joue pour susciter l'attention de son enfant ou au contraire pour le calmer.

Tout ceci doit être replacé dans une perspective plus générale. L'observation fine des interactions vocales de l'enfant et de l'adulte met en évidence deux phénomènes structuraux importants que D. Stern² a souligné depuis longtemps et que de nombreux

¹ D. ANZIEU, « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », in D. Anzieu et alii, *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Paris, Dunod, 1977, p. 172-187, cit. p. 180.

² D. STERN *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*, New York, Basic Books, 1985 (trad. fr., A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989).

chercheurs confirment aujourd'hui. Et d'abord la répétition : elle engendre une régularité qui permet à l'enfant d'anticiper sur le cours du temps, donc, d'une certaine façon de le contrôler. Mais la répétition est indissociable de la variation sans laquelle la séquence répétée susciterait rapidement ennui et chute de l'attention de l'enfant dans l'interaction avec sa mère. Le contrôle du temps que procure la répétition est donc seulement partiel, car la variation comprend autant d'incertitudes que de certitudes par rapport au modèle initial, mais elle est suffisante pour permettre au sujet de construire des repères, pour ne pas se disperser, pour construire son unité à travers une multiplicité d'expériences qui renforce la permanence d'un élément (psychologique ou musical) à travers les mille ornements de ses variations. En bref, la répétition et la variation correspondent à une donnée psychique fondamentale : la nécessité pour l'être humain de pouvoir prévoir et évaluer ses prévisions dans le temps. Cette structure en répétition-variation des premières séquences comportementales, des premiers échanges pré-verbaux entre l'enfant et son milieu humain est donc la structure originaire, prototypique, de tout une série d'expériences émotionnelles et cognitives ultérieures que la musique réactivera ou représentera dans leur réalité profonde.

Tout le début de la socialisation de l'enfant (entre 3 et 6 mois) est basé sur une organisation répétitive créée par la mère dans ses relations avec lui. La répétition concerne donc l'émergence et la construction du Moi à travers les liens interpersonnels qui se stabilisent au cours des échanges entre la mère et son enfant, entre l'enfant et son environnement humain. L'hypothèse intéressante est ici que l'unité d'une expérience interpersonnelle ou interactive est sa structure temporelle sur laquelle se greffent les expériences sensorielles, motrices et affectives pour constituer des représentations intériorisées. Chez le très jeune enfant, ces unités de représentations ne peuvent guère dépasser quelques secondes, souvent beaucoup moins, mais elles sont soumises à la répétition de l'interaction sociale et, par la suite, s'intègrent ainsi progressivement dans des représentations plus complètes dont l'organisation reste d'abord liée à la durée et aux changements dans la durée, des niveaux et des directions des tensions et des détente psychiques.

Dans son livre de 1985, *Le monde interpersonnel du nourrisson* (trad. fr. 1989), Daniel Stern développe plusieurs concepts intéressants dont nous allons voir qu'ils ont quelque rapport avec la musique. Le premier d'entre eux est celui d'*affect de vitalité*, et il faut citer un peu longuement le texte : « ...de nombreux caractères des émotions ne rentrent pas dans le lexique existant ou dans la taxinomie des affects. Ces caractères insaisissables sont mieux rendus par des termes *dynamiques*, kinétiques tels que « surgir », « s'évanouir », « fugace », « explosif », « crescendo », « decrescendo », « éclater », « s'allonger », etc. Ces caractères sont certainement perceptibles par le nourrisson, et d'une importance quotidienne, même si elle n'est que momentanée »¹. Ces affects de vitalité sont donc des caractères liés aux émotions, aux façons d'être, aux diverses façons de ressentir intérieurement les émotions. Ce sera par exemple tout ce qui sépare une joie « explosive » d'une joie « fugace », ou bien ce seront encore les mille façons de sourire, de se lever de sa chaise, de prendre le bébé dans ses bras, *ressentis* qui ne sont pas réductibles aux affects catégoriels classiques, mais qui viennent les colorer de manière toujours très sensible pour le sujet.

¹ D. STERN, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, op. cit., p. 78. C'est moi qui souligne.

Ces ressentis sont d'abord de nature dynamique et temporelle, et c'est là ce qui fait leur originalité. Ils donnent une épaisseur à l'instant, au présent de l'action ou de l'émotion en cours, et c'est sans doute d'abord cela que perçoit le nourrisson des actes, des gestes, des attitudes de sa mère ou des personnes qui l'entourent. Ce sont des façons de sentir, d'être avec, avant d'être des émotions ou des sentiments particuliers. La comparaison avec la musique ou la danse s'impose alors, car le chorégraphe ou le compositeur traduit bien plus une façon de sentir qu'un sentiment particulier. Ils modulent, « stylisent » des programmes comportementaux fixes et rigides comme la marche, le sourire, etc. Tous les humains marchent, mais, alors que je ne distingue pas encore vos traits, au loin, je vous reconnais à votre démarche... Un affect de vitalité est donc un temps émergent, un fragment de temps dans le présent qui se ressent comme une suite de tensions et de détentes plus ou moins fortes, comme une suite de variations d'intensité de la sensation, un « profil d'activation » du sujet. Un exemple donné par Daniel Stern est remarquablement lumineux : pour calmer son enfant, la mère va lui dire « Allez, allez, allez... ». Elle le fait en accentuant la première syllabe, en ralentissant sur la deuxième. Mais elle peut tenter d'obtenir le même effet sans rien dire, seulement en caressant la tête de son enfant : le geste, la caresse ont alors le même profil, appuyé au début, ralenti et allégé à la fin. Ce qui est intéressant ici est que le bébé ressent les deux comportements de la même façon, et qu'il fait donc ainsi l'expérience d'un même affect de vitalité caractérisé par un *profil d'activation* déterminé qu'il ressent et « reconnaît » immédiatement¹.

3. Accordage affectif et musicalité du comportement

Partons de l'expérience de musiciens qui jouent ensemble, par exemple dans un quatuor : de tout ce qui vient d'être dit, on comprend aisément qu'ils ont à partager ensemble des affects de vitalité, non seulement ceux qu'ils peuvent ressentir en eux mêmes dans leur interaction avec les autres membres du quatuor, mais ceux que leur suggèrent la musique et qu'il leur faut aussi partager. Or, pour que l'ensemble soit homogène, pour que l'unité de jeu et de ton soit possible, il faut qu'ils s'ajustent les uns sur les autres, qu'ils s'écoutent pour *s'accorder*, non seulement du point de vue des paramètres objectifs (diapason, tempo, phrasé, accents, ...) mais aussi du point de vue du ressenti de la musique qu'ils jouent. Il faut donc que leur *accordage* soit aussi un *accordage affectif*.

Or cette idée simple, que tout le monde peut facilement comprendre et admettre, possède un enracinement et des mécanismes psychologiques très profonds. L'*accordage affectif* est un processus essentiel de la construction du lien interpersonnel intersubjectif. Dans l'observation des conduites des mères avec leur enfant, ce partage est rendu visible par les ajustements interpersonnels portant sur le tempo, le rythme, l'intensité et la forme : non par une imitation réciproque de la mère et de l'enfant, mais par une recherche du correspondant émotionnel exact, au-delà des formes extérieures perçues de la conduite. Il s'agit en somme de trouver cette « couleur » ou « tonalité » ressentie et désormais partagée en utilisant au besoin toutes les capacités de transposition transmodale dont l'enfant est capable : bref, il s'agit que la mère et l'enfant *s'accordent*, comme les musiciens eux-mêmes, pour entrer en *résonance émotionnelle* l'un avec l'autre, et qu'ils partagent des affects de vitalité. C'est cela que Stern appelle « *accordage affectif* ».

¹ *Ibid.*, p. 83.

L'analyse acoustique des « conversations » et des jeux chantés entre les mères et les enfants démontre les effets de la maladie psychique de la mère sur sa voix et sur la vitalité et l'expressivité de l'enfant (Robb 1999), et l'absence d'accordage affectif. Par exemple, les émotions de la proto-conversation ont été évaluées en observant ce qui advient quand la mère ne prête pas attention à l'intérêt qu'elle suscite chez son enfant. Si une mère rend plus rigide l'expressivité de son visage pendant une minute, alors qu'elle joue avec son enfant de deux mois, celui-ci manifeste clairement des émotions de retrait et d'abattement (Tronick & al. 1978, Murray & Trevarthen 1985). Un pattern semblable d'anxiété et de tristesse apparaît quand la mère présente un style de communication déprimé. La dépression postnatale de la mère est un obstacle à la communication et, si elle dure, s'accompagne souvent chez l'enfant de perturbations du développement cognitif¹.

En outre, grâce à l'utilisation d'un appareil à double téléviseurs, l'enfant et la mère étant placés dans deux pièces distinctes et interagissant face à face à travers un système vidéo et sonore commun², on peut comparer les réactions de l'enfant quand l'interaction a lieu en temps réel et quand elle est artificiellement décalée d'une demi-seconde : les expressions de la mère décalées dans le temps engendrent des comportements de détresse. L'ajustement temporel et l'accordage rythmique sont donc essentiels. Dans notre centre de recherche, Anne Delavenne³ a étudié les interactions communicatives vocales entre des mères *borderline* et leur bébés de 3 mois. Comparées aux interactions avec des mères *non borderline* d'un groupe contrôle, les interactions observées montrent que les mères *borderline* sont plus rigides et plus strictement répétitives (sans variations) que les mères du groupe de contrôle. De ce fait, les enfants vocalisent moins et se désintéressent très rapidement de ce que fait la mère. La musicalité et l'accordage affectif apparaissent donc essentiels dans la co-construction d'un temps partagé entre la mère et son enfant, et cette condition est primordiale pour l'efficacité de l'échange communicatif.

On connaît maintenant, grâce aux travaux de Rizzolati et de son équipe, l'existence dans le cerveau humain et dans le cerveau des grands primates de structures neuronales qui ont pour fonction de permettre la compréhension du sens et de la motivation de l'action physique d'autrui⁴. Rizzolati et ses collaborateurs présentent ces structures comme des réseaux de *neurones miroirs* qui ont pour fonction de coordonner l'activité des mêmes aires cérébrales entre un « agent » et un « observateur ». Sans exécuter l'action, l'observateur forme la même représentation motrice de l'action que l'agent qui l'exécute. On peut sans doute généraliser, car comprendre l'action d'autrui signifie aussi en comprendre *l'intentionnalité*. Les

¹ MURRAY, L. & COOPER, P. J. (Eds.) (1997). *Postpartum Depression and Child Development*, New York: Guilford Press. Tronick, E. Z. & Weinberg, M. K., 1997, *Depressed mothers and infants: Failure to form dyadic states of consciousness*, in: Murray L., Cooper P.J. (edited by), *Postpartum Depression and Child Development*, pp. 54-81. Guilford Press, New York.

² Murray, L. & Trevarthen C. (1985). "Regulation of interactions between two-month-olds and their mothers", *Social Perception in Infants*, T. Field & N. Fox, (Eds), Ablex, Norwood, NJ, p. 177-197. Nadel, J.; Carchon, I.; Kervella, C.; Marcelli, D. & Réserbat-Plantey, D. (1999). "Expectancies for social contingency in 2-month-olds", *Developmental Science*, 2, p.164-173.

³ DELAVENNE A., Gratier M., Devouche E., et Apter G., 2008. Phrasing and fragmented time in « pathological » mother-infant vocal interaction. *Musicae Scientiae*, Special issue, 47-72.

⁴ G. Rizzolati et C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.

neurones miroirs pourraient donc renvoyer, selon Rizzolati, à deux choses différentes : la compréhension de l'action et la compréhension du sens de l'action. Par exemple, prendre une pomme (comprendre ce geste moteur dans ses aspects « techniques »); prendre la pomme pour la manger ou au contraire la mettre dans le réfrigérateur, correspondent à deux « intentionnalités » de la même action. Or la possibilité que les neurones miroirs servent à la fois à la compréhension des deux aspects de l'action de l'agent, signifierait que ceux-ci permettraient de former dans le cerveau de l'observateur des *représentations anticipées* du but de l'action comme elle se présente dans la tête de l'agent.

Rizzolati et Sinigaglia concluent leur ouvrage d'une manière très significative pour notre propos : « Quelles que soient les aires corticales intéressées (centres moteurs ou viscéro-moteurs) et le type de résonance induite, le mécanisme des neurones miroirs incarne, sur le plan neural, cette modalité de la compréhension qui, avant toute médiation conceptuelle et linguistique, donne forme à notre expérience des autres. [...] La mise en lumière de la nature et de la portée du mécanisme des neurones miroirs semble, à présent, nous offrir une base unitaire à partir de laquelle nous pouvons commencer à comprendre les processus cérébraux responsables de cette riche palette de comportements qui scandent notre existence, et dans laquelle prend corps le réseau de nos relations interindividuelles et sociales. »¹.

4. Retour au point de départ : la proto-narrativité

Chez le nourrisson, la capacité à repérer des cohérences dans le monde interpersonnel est liée à sa capacité à ressentir le lien entre ses actions et le plaisir ou le déplaisir qu'il en éprouve. Autrement dit, les actions se colorent d'une motivation intrinsèque – non posée comme but conscient, le plaisir ou le déplaisir étant eux-mêmes des ressentis immédiats – qui maintiennent l'énergie pour agir. Tous les comportements d'auto-excitation relèvent de ce mécanisme. Sur lui se greffe et s'accorde le comportement de la mère. Si bien que l'« éprouver de faire » se colore d'une orientation, d'un but qui, *après-coup*, donne à cet éprouver une cohérence par une limitation précise dans le temps : faire pour éprouver du plaisir, puis peu à peu pour répondre à l'autre, pour partager avec lui ; mais dès que le but est atteint, l'action se recentre sur une autre séquence, la précédente étant renvoyée au passé, momentanément oubliée. C'est ce renvoi au passé qui, *après-coup*, donne sa cohérence à la séquence, la fait apparaître comme une forme temporelle ayant eu un commencement, un milieu et une fin.

Nous retrouvons là notre point de départ. Les séquences d'échange et de communication intersubjective entre l'enfant et sa mère ont l'organisation d'une proto-narration, c'est-à-dire l'organisation d'une séquence dont l'unité est définie par son début et sa fin, une narration sans paroles mais où s'échangent du sens, des émotions et des sensations : Malloch (1999) et Gratier (1999, 2001, 2006) montrent que la plus grande partie des gestes vocaux de la mère ressemble à un chant qui présente une introduction calme, puis une phase d'animation qui augmente après la réponse de l'enfant, un maximum d'excitation où les vocalisations sont échangées avec rapidité, et enfin une conclusion calme et lente organisée autour d'une fréquence centrale de durée plus longue.

Cette structure correspond à ce que Stern appelle l'« enveloppe proto-narrative » : un contour de sensations, de perceptions, de ressentis émotionnels et cognitifs distribués

¹ *Ibid.*, p. 203

dans le temps avec la cohérence d'une *quasi-intrigue*. « L'idée de base, écrit Daniel Stern, est que l'expérience interpersonnelle continue est découpée grâce à la capacité de *pensée* narrative. On suppose que la pensée narrative est un moyen universel par lequel tout le monde, y compris les nouveau-nés, perçoivent et réfléchissent sur le comportement humain »¹. La pensée narrative s'organise autour de deux aspects interdépendants qui sont d'une part *l'intrigue*, c'est-à-dire « l'unité qui relie le « qui, où, pourquoi, comment » de l'activité humaine. Elle tourne autour de la perception du comportement humain en tant que motivé et dirigé vers un but » ; d'autre part « *la ligne de tension dramatique*...[qui] est le contour des sentiments, tels qu'ils émergent au moment présent »².

La voix et les échanges vocaux de la mère avec son enfant jouent un rôle décisif dans la construction des structures proto-narratives : déjà en 1972, C. Lévi-Strauss n'écrivait-il pas : « toute phrase mélodique ou développement harmonique porpose une aventure » ? Plus généralement, comme le notent C. Trevarthen et M. Gratier³, toute personne qui chante, récite une poésie ou parle pour transmettre des informations, propose un partage qui est avant tout une aventure. Et ceci implique que le chant, la parole et toutes les formes expressives humaines sont des phénomènes fondamentalement musicaux, et potentiellement culturels. La voix, avec sa courbe intonative qui n'est pas encore du langage, fonde déjà le fil de notre histoire personnelle et intime que, plus tard, nous saurons mettre en mots, mais que sans elle, nous ne saurions dérouler et raconter.

Cette idée est essentielle, elle fonde à la fois la communicabilité des vécus intimes entre les personnes au-delà du langage et des signes, l'intelligibilité des comportements dans les situations interactives, la créativité expressive des individus dans le champ des imaginaires sociaux ou privés. Cette idée fonde aussi les immenses pouvoirs expressifs de la musique en même temps qu'elle en fait une sorte de pré-langage universel des « refigurations »⁴ de l'expérience par l'art, cet art « au-delà du langage », prototype idéal si souvent rêvé des créateurs.

En conclusion

Ainsi la musique serait-elle la traduction ou la représentation de la matrice originelle de toutes les formes symboliques, de toutes les formes de langage, c'est-à-dire de toutes les formes de mise en ordre dans le temps, simplement parce qu'elle trouve ses origines dans les premiers échanges humains des débuts de la vie ? Il n'y a

¹ D. STERN, « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », dans E. Darbellay (éd.), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, 1998, p. 182.

² *Ibid.*, p. 182, je souligne.

³ TREVARTHEN C. & GRATIER M., 2005. Voix et musicalité. Nature, émotion, relations et culture. In M.F. Castarède, G. Konopczynski, *Au commencement était la voix*. Paris, Erès.

⁴ P. RICÉUR, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Levy, 1995, p. 260 : « ...*la configuration* ...est la capacité, pour le langage de se configurer lui-même dans son espace-propre, et la *refiguration*...la capacité pour l'œuvre de restructurer le monde du lecteur en bousculant, contestant, remodelant ses attentes...c'est en cela que consiste la créativité de l'art, pénétrant dans le monde de l'expérience quotidienne pour la retravailler de l'intérieur. ». Voir également dans *Temps et récit I, op. cit.*, les trois *mimèsis* et la dialectique de la *configuration* et de la *refiguration* du temps dans l'intrigue (chapitre 3).

pas de peuples sans langage, et il n'y a pas non plus de peuples sans musique. L'un ne va pas sans l'autre. La source de toute expression musicale est là : la musique tire son pouvoir de sa double nature biologique mais aussi profondément sociale, comme le langage. Toute la substance temporelle de la musique est nourrie des modes d'être au monde que nous avons construits au cours de notre petite enfance, et qui vont ensuite orienter nos modes d'être dans notre temps, dans notre culture, avec notre perception, notre corps, nos émotions et nos sensations. Peut-être, au-delà des divers systèmes musicaux, au-delà des diverses façons de les utiliser, l'ancrage de la vie à ses débuts dans l'univers sonore, dans la durée, le rythme, le temps et le mouvement, est ce qui fonde l'universalité de la musique comme expression de la subjectivité humaine. Et c'est aussi pour ces raisons que l'exercice précoce des capacités musicales spécifiques peut permettre de développer la musicalité comportementale et sociale pour faire en sorte que le développement de la personnalité soit le plus complet et le plus harmonieux possible.

De la voix au discours chez Platon

Olivier RENAUT

Université de Paris Ouest

On connaît Platon pour avoir affirmé, dans la *Lettre VII* et à la fin du *Phèdre*, que la pensée de vive voix, celle qui emprunte le chemin de l'oralité, est préférable à celle que l'on consigne par écrit, dans la lettre morte d'un texte. Mais on sait aussi qu'écriture et oralité ne sont pas conçues par Platon comme des moyens de communication, mais comme des modes de la pensée elle-même : on peut certes penser comme on écrit, mais on peut aussi bien écrire comme on parlerait de vive voix, ce que Platon assurément fait en composant ses dialogues¹. On a alors tôt fait de réduire la voix au discours, la présence physique et corporelle de la première s'effaçant pour ainsi dire dans la qualité intellectuelle du second, avant d'en gouverner le sens et les modalités d'expression². Ce qu'il s'agit alors de comprendre, c'est la manière dont Platon entend procéder à cette relégation de la *phônè* vocale, en la réduisant ou en la soumettant au *logos*, au discours. Or ce n'est pas la simple aphérèse de ce qui dans le phénomène vocal est inessentiel au *logos* (expression, geste, mouvements corporels) qui constitue le sens de la réduction platonicienne. Considérer cette réduction comme donnée ne rend pas compte d'un certain nombre d'indices, dans les dialogues, pour tenter de rendre compte de ce qui dans la voix résiste à sa traduction en un discours. Car pour Platon la *phônè* n'est pas parfaitement réductible au *logos* ; on doit y voir l'occasion de donner consistance à quelque chose comme une « voix de la raison » dans toute sa singularité, dans toute sa sensibilité.

1. Voix et discours intérieur

Comment la voix, conçue comme instrument de communication, peut-elle finir par faire écran à la signification ? Comment peut-elle, d'organe d'expression, devenir le lieu potentiel de dégénérescence de la pensée ? Un texte fameux du *Théétète* fait du silence qui borde le dialogue de l'âme avec elle-même un milieu propice à l'émergence de la pensée (189e-190a). Penser est un dialogue de soi à soi, dans le silence. La voix est qualifiée de manière négative : on ne dit certes pas qu'un discours adressé à autrui et vocalisé n'est pas de la pensée, mais on sous-entend que la déclaration d'une opinion risque d'en gêner le cours. Penser, c'est faire dialoguer l'âme avec elle-même en un sens non interlocutoire. Dans le *Sophiste*, le discours parlé est l'« expression » d'une pensée intérieure ; mais la voix elle-même n'ajoute rien à la nature de l'entretien :

¹ Voir sur ce point H. JOLY, *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1994, p. 111 sq. et M. Dixsaut, *Le Naturel philosophe*, Paris, Vrin, 1985, p. 26 sq.

² Voir J. DERRIDA, *La Voix et le phénomène* (1967), Paris, P.U.F., 2009. Dans *La Pharmacie de Platon* (1968), Derrida en lecteur de Platon a donné ou véhiculé une image platonicienne de la *voix* comme *logos* clivé par le paradoxe d'une écriture qui prétend se faire « entendre » ; Derrida voudrait d'ailleurs montrer que la séquence Platon-Rousseau-Saussure, montre la répétition de cette même contradiction : « à la fois mettre l'écriture dehors et lui emprunter cependant, pour des raisons essentielles, toute sa ressource démonstrative et théorique » (*La Pharmacie de Platon*, in *Platon, Phèdre*, Paris, Flammarion, 2004, p. 372). Derrida ne parle pratiquement jamais du concept de *phônè* chez Platon, mais toujours de *logos*, pour désigner cette « voix nue » de Socrate platonisant.

L'ETRANGER : Pensée et discours (*logos*) sont, en réalité, la même chose, mais n'avons-nous pas réservé le nom de « pensée » à ce dialogue intérieur que l'âme entretient, sans la voix (*aneu phônès*), avec elle-même ?

THEETETE : Absolument.

L'ETRANGER : Et le flux articulé (*rheuma...meta phrongou*) qui émane de l'âme et qui sort par la bouche (*dia tou stomatos*), n'est-il pas appelé « discours » (*logos*) ?

(Platon, *Le Sophiste* 263e)

La voix est le résultat d'une double détermination du flux sonore perçu par la sensation, tel qu'il est canalisé par l'organe de la bouche, et articulé en un son. Lorsqu'on entend une voix, ce n'est ni la vérité ou la fausseté de ce qu'on entend qui est en jeu, mais sa capacité à susciter l'imagination, voire l'illusion. Il est possible que le flux sonore de la voix soit ce qui dans le discours prête à l'effort d'imagination visuelle, que Socrate évoque dans le *Philèbe* avec la figure du peintre qui « dessine dans l'âme des images que ce dernier [l'écrivain] y a écrit. » (39b).

La voix n'apparaît donc que comme le vêtement d'une pensée intérieure profonde qui finit par lui donner son sens. Mais avant d'être ce qui prolonge la pensée en lui donnant un son, réduction sans doute impossible à produire complètement, la voix est une matière, qui possède une prétention signifiante, au risque de déborder sur le *logos*.

2. La voix entre *logos* et image

La voix, dans son timbre, dans son rythme, dans les harmonies qu'elle est capable de produire, n'est pas nécessairement, au départ, le signe d'une pensée qui lui serait dissociée. Elle n'en est pas l'expression, mais bien la matrice. La voix est ce par quoi un certain type de pensée se forme, se déforme, et finit par épouser les contours de ces inflexions. Socrate se plaît ainsi à décrire les inflexions vocales des sophistes qu'il entend dans la cour de Callias au début du *Protagoras* :

SOCRATE : Je ne pouvais pour ma part comprendre de l'extérieur quel était le sujet de leur discussion, alors même que je souhaitais vivement entendre Prodicos ; car c'est un homme qui me paraît très savant en toutes choses, un homme véritablement divin ! Mais le timbre, très bas, de sa voix (*dia tèn barytèta tès phônès*), produisait en écho un bourdonnement dans la pièce qui rendait ses paroles indistinctes.

(Platon, *Protagoras*, 315e-316a)

Prodicos, surtout connu pour la clarté de ses divisions et distinctions synonymiques, est ironiquement présenté ici comme celui dont le *logos* n'est pas *clair*. La voix entretient donc avec les paroles une relation qui n'est pas seulement d'extériorité : la voix révèle une pensée qui en son fond est indistincte, brouillée. De très nombreux textes dans la *République*, au livre III en particulier, s'attachent à montrer le caractère dangereux de certaines expressions et intonations vocales sur le caractère (*êthos*) des futurs gardiens de la cité. L'effet empathique de ces inflexions parviennent ainsi à modeler une pensée qui sera celle des « amateurs de sons » et d'images au livre IV de la *République*, ou encore des guerriers atrabilaires ou lâches. Il y a donc des sons trop évocateurs qu'il faudra bannir de l'éducation des jeunes gens :

SOCRATE : Il nous faut donc également mettre de côté tous ces noms, noms terrifiants et effrayants, qui entourent ces choses – Cocyte, Styx, mânes, spectres et tous les noms de ce type – qui, lorsqu'on les prononce, font frissonner comme on l'imagine tous ceux qui les entendent. Peut-être ces expressions seraient-elles bienvenues dans un autre contexte, mais nous craignons pour nos gardiens qu'ils ne deviennent plus nerveux et plus fragiles qu'il ne convient.
(Platon, *La République* III, 387b-c)

Socrate fustige également ces bruiteurs de spectacle, capables par l'imitation et sans doute par des sons vocalisés, de produire des sons non articulés comme « le hennissements des chevaux, les mugissements des taureaux, le murmure des rivières, le fracas de la mer, les coups de tonnerre et tous les bruits de ce genre » (396b). Ces sons ne signifient rien, ne constituent même pas la limite du langage, mais sa négation pure et simple. Pourtant, tous ces bruits sont des mouvements qui ont un effet tangible sur l'âme des individus. Un tel usage de la musique risque de développer une hypersensibilité de l'âme au détriment d'un langage signifiant. Mais nous ne devons pas nous méprendre sur le sens de cette critique. Il s'agit moins d'un acte fondateur du « logocentrisme », qui répudie en dehors de son espace de signification tout ce qui relèverait d'une imitation de *bruits*, qu'une attention extrême à la puissance que certaines voix ont pour modeler les âmes.

3. L'éducation de la sensibilité

Comment la voix parvient-elle à façonner les âmes ? Il faut pour le comprendre faire un détour sur le rôle de l'éducation musicale dans la *République*. À partir du livre II, Socrate s'enquiert du meilleur moyen d'éduquer la sensibilité de ses futurs gardiens. La musique y joue une place centrale puisqu'elle est conçue comme le moyen de transmettre des *logoi* favorisant l'avènement de la raison chez les enfants. À ce titre, l'examen des modalités d'éducation par le *mélôs* (qui est la concrétion du *logos*, du rythme et de l'harmonie) retient toute l'attention de Socrate (Platon, *République*, 398d). La question se pose donc de savoir, pour reprendre les termes d'E. Moutsopoulos, « comment s'accomplit, en fait, cette liaison « mouvementée » du corporel avec l'intelligible ? »¹. Dans la *République*, l'efficacité des modèles sur une âme plastique semble reposer sur une théorie qui associe intimement les sensations avec les émotions de joie et de souffrance, et par conséquent avec l'opinion discursive qui est produite par ces émotions. La musique officielle que l'on fera écouter aux enfants n'a pas pour but d'étouffer la sensibilité, en privilégiant chez l'individu une forme de compréhension passive d'un modèle intelligible en filigrane dans la musique ; la sensibilité a bien un rôle intermédiaire à jouer dans la réception et le traitement des compositions musicales (*République*, 401d-402a). L'éducation musicale agit « avant qu'il [l'enfant] puisse entendre raison », et favorise pourtant sa « reconnaissance » lorsqu'elle advient. L'emprise psychologique de la musique, si elle doit conduire l'enfant à la reconnaissance d'un ordre « rationnel », continue en réalité à agir selon son mode esthétique propre, celui de l'influence et de la contamination : « (...) dès l'enfance, [la nature du beau et du gracieux] les dispose insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la

¹ E. MOUTSOPOULOS, « Platon, promoteur d'une psychologie musicale », in M. Dixsaut (dir.) avec la collaboration de A. Larivée, *Etudes sur la République de Platon*, vol. 1 *De la justice ; éducation, psychologie et politique*, Paris, Vrin, 2005, p. 107-119, p. 112.

raison. » (*République*, 401d-402a). La psychagogie musicale dans la *République* consiste donc à favoriser la reconnaissance d'un modèle rationnel à l'œuvre dans l'éducation *par des moyens qui ne sont pas rationnels*. Mais c'est un accord musical au sens propre du terme qui est employé pour décrire la relation de l'auditeur à la musique qu'il écoute : être en « harmonie » (*symphonia*) avec la beauté de la raison, ce n'est pas saisir de manière passive le sens d'une musique, c'est conformer au plus près sa voix à la musique qu'on écoute, c'est devenir soi-même la musique. En se plaçant à un niveau infra-linguistique, la musique cultive chez l'auditeur une sensibilité non-rationnelle propice cependant à la réception du discours¹.

Ce détour par le rôle de la musique dans l'éducation préliminaire des gardiens dans la *République* permet de mieux comprendre comment la voix peut agir sur l'âme, et en quoi elle peut devenir l'instrument privilégié de l'avènement de la rationalité. Les *Lois* répondent plus clairement que la *République* à cette question, en instituant chez les citoyens l'art choral, conjoignant le chant et la danse. L'art choral est défini très précisément à la fin du livre II comme une correspondance entre deux mouvements qui ne sont, *a priori*, pas congruents, celui de l'âme, et celui du corps.

« L'art choral dans son ensemble équivalait pour nous je crois, à l'éducation dans son ensemble. Par ailleurs, dans le cadre de l'art choral, ce sont d'un côté les rythmes et les harmonies, qui relèvent du domaine de la voix. – Oui. – Oui, et d'un autre côté, le mouvement du corps avait en commun avec celui de la voix le rythme, mais il avait en propre l'attitude. Par ailleurs, le mouvement propre de la voix, c'est la mélodie. »

(Platon, *Lois*, II, 672e-a)

Le rythme joue ici le rôle de milieu commun où doivent se rencontrer la voix et les gestes du corps. Cette correspondance est véritablement pensée par Platon comme l'aboutissement d'un caractère individuel, pouvant ainsi harmoniser le plaisir et son jugement. Le rythme vocal doit ainsi pénétrer les gestes du corps afin que ce dernier puisse suivre le mouvement propre de la voix, à savoir la mélodie, qui continue semble-t-il de gouverner l'ensemble des rythmes, harmonies et gestes. Mais c'est justement parce que la voix peut s'étendre à des mouvements qui ne lui sont pas « propres » qu'il faudra veiller à ce qu'on lui fera faire dans les arts. Ainsi, les compositeurs qui se plaisent à dissocier les mouvements de la voix et ceux des corps dansants commettent une expérience limite et condamnable : l'expérience du corps sans voix, semblable à la bête, ou celle de la voix désincarnée incomparablement plus rapide et plus virtuose que la voix humaine (*Lois*, 669c8-a3). La « thaumaturgie » que dénonce Platon désigne probablement à son époque les prouesses techniques de certains aulètes, avec lesquels les chanteurs les plus virtuoses ne pouvaient plus se mesurer. Dans ces expériences, la voix est ce que partagent l'homme et l'animal *alogos* ; c'est donc l'entreprise de la pensée que de rendre à cette voix la dimension d'un appel à la raison.

4. Une voix de la raison

¹ A.-G. WERSINGER, « Platon et les figures de l'harmonie », in F. Malhomme (dir.), *Musica Rhétoriciens*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 9-20, p. 13 ; voir également du même auteur *Platon et la dysharmonie*, Paris, Vrin, 2001, p. 60-67.

La *phônè* est-elle donc vouée à se dépouiller de toute sa singularité, de toute sa sensibilité, en se faisant pur *logos*, si elle veut faire entendre la pensée ? On pourrait aisément le déduire de cette méfiance répétée à l'égard des imitations vocales inhumaines, de l'*aulos*, ou des panharmonies des instruments polycordes. Pourtant, plutôt que d'intellectualiser la *phônè*, Platon continue d'en souligner l'ambiguïté et la puissance. La dangereuse proximité de la voix avec l'instrument de l'*aulos* sera notre exemple conclusif.

La flûte, dans les Dialogues, est un instrument particulièrement ambigu, car il est pris au centre d'un réseau d'imitations : la voix imite la flûte lorsqu'elle veut faire entendre des accents corybantiques, les lyres imitent la flûte lorsqu'elle veut devenir panharmonique (*République*, 399d). La mélodie que font entendre les aulètes frôle toujours l'inintelligibilité des voix animales, pour ne plus retenir que ce qui charme ou envoûte. Le *logos* peut ainsi devenir *enaulos*, « flûté », au sens où il est soit accompagné de l'instrument, soit semblable à un air de flûte. Un exemple de *logos enaulos*, de voix qui charme, se trouve dans le *Ménéxène* en 235c1-5 lorsque Socrate évoque ironiquement l'effet produit par les oraisons funèbres. La flûte s'affranchit du sens avec une telle aisance, qu'elle devient, même pour un sophiste comme Hippias dans le *Protagoras*, l'exemple même du comportement grossier des banqueteurs avinés, s'adonnant au son des flûtes plutôt qu'au *logos* sensé (*Protagoras*, 347c).

Dans le *Banquet*, c'est une « voix » qui fait irruption parmi les convives, à l'arrivée d'Alcibiade complètement ivre :

« Soudain, on frappa à la porte de la cour qui rendit un grand bruit ; ce devait être des participants à un *komos*, car on entendait la voix (*phônèn*) d'une joueuse d'*aulos*. (...) Un instant plus tard, on entendit dans la cour la voix d'Alcibiade, qui, complètement ivre, criait à tue-tête. Il demandait où était Agathon, il voulait être mené auprès d'Agathon. On le conduit auprès des convives, soutenu par la joueuse d'*aulos* et par quelques-uns de ses compagnons. »
(Platon, *Le Banquet*, 212c-d)

Cette voix, c'est à la fois celle de l'*aulos* et celle d'Alcibiade qui rugit au milieu de la cacophonie de la joyeuse équipée. Mais l'*aulos* n'est pas pour autant le signe distinctif d'Alcibiade, car l'*aulos* est encore ce à quoi la puissance érotique des discours de Socrate est comparée lorsqu'Alcibiade en fait l'éloge. La puissance de fascination exercée par cet instrument est seule à même d'évoquer le charme qu'exerce les discours socratiques.

« Je maintiens donc que Socrate est on ne peut plus pareil à ces silènes qui se dressent dans les ateliers de sculpteurs, et que les artisans représentent avec une *syrinx* ou un *aulos* à la main ; si on les ouvre par le milieu, on s'aperçoit qu'ils contiennent en leur intérieur des figurines (*agalмата*) de dieux (...) Mais, diras-tu, tu n'es pas joueur d'*aulos*. Si, et bien plus extraordinaire que Marsyas. Lui, effectivement, il se servait d'un instrument, pour charmer les êtres humains à l'aide de la puissance de sa bouche, et c'est ce qu'on fait encore à présent quand on joue ses airs sur l'*aulos* ; en effet, ce que jouait Olympos, je dis que c'était du Marsyas, puisque ce dernier avait été son maître. Et les airs de Marsyas, qu'ils soient interprétés par un bon joueur d'*aulos* ou par une joueuse minable, parce que ce sont des airs divins, ce sont les seuls capables de nous mettre dans un état de possession et de révéler que nous avons besoin des dieux

et des initiations. Toi, tu te distingues de Marsyas sur un seul point : tu n'as pas besoin d'instruments, et c'est en proférant de simples paroles (*psilois logois*) que tu produis le même effet. Une chose est sûre : quand nous prêtons l'oreille à quelqu'un d'autre, même si c'est un orateur particulièrement doué, qui tient d'autres discours, rien de cela n'intéresse, pour ainsi dire, personne. En revanche, chaque fois que c'est toi qu'on entend, ou que l'on prête l'oreille à une autre personne en train de rapporter tes propos, si minable que puisse être cette personne, et même si c'est une femme, un homme ou un adolescent qui lui prête l'oreille, nous sommes troublés et possédés. »

(Platon, *Le Banquet*, 215a-d)

Une fois encore, la *phônè* semble s'être effacée pour laisser place au *psiloi logoi*, aux « discours nus » de Socrate, qui pourtant ont une puissance évocatrice et de séduction aussi magique que l'*aulos*. On pourrait donc dire qu'à travers cette comparaison c'est bien la voix qui disparaît : d'un côté le souffle de l'aulète à l'aide de sa bouche et de son instrument, de l'autre le *logos* de Socrate. La médiation de la voix est devenue tellement inessentielle au *logos* proféré qu'Alcibiade précise que peu importe le rapporteur du *logos*, il demeure captivant. Cette lecture est pourtant trop superficielle. La voix pourrait bien, par son absence même, se trouver requalifiée, « parce que ce sont des airs divins, ce sont les seuls capables de nous mettre dans un état de possession et de révéler que nous avons besoin des dieux et des initiations ». Appliquée au *logoi* de Socrate, nous sommes renvoyés à une voix divine, à celle précisément que Socrate peut entendre parfois lorsque son démon l'interpelle. Et c'est par une voix, précisément, que Socrate en est averti (voir par exemple *Apologie*, 31d, et *Phèdre*, 242b-c). Il n'y a qu'un pas pour faire de cette voix divine chez Socrate l'équivalent de la voix qui se fait entendre à travers la bouche de Socrate pour un jeune homme comme Alcibiade. Cette voix de la raison révèle aussi un « désir », un « besoin de dieu » et d'initiation. La voix de Socrate ne se donne pour ainsi dire qu'à travers ses *logoi*, et c'est apparemment d'une autre voix qu'Alcibiade est épris, celle qu'il imagine être celle de ces *agalmata*, ces figurines divines, appelant ainsi à la reconnaissance d'une rationalité qui dépasse l'apparente rusticité de Socrate.

Il y a bien un voix qui point à travers les « discours nus » de Socrate : c'est celle du désir. Alcibiade y insiste à plusieurs reprises : l'interprète, le passeur ou le porte-voix important peu. La voix retentit malgré tout puisqu'elle rend sensible l'*agalma* à l'intérieur de ces discours. Les lecteurs de Platon ont raison d'insister sur la « polyphonie » philosophique de la composition dialogique. Il faut trouver chez des porte-voix (Diotime), des rapporteurs (Aristodème) ou raconteurs (Apollodore), des voix capables de faire retentir ces *logoi*. Le concept de « polyphonie », inventé et appliqué par Bakhtine à propos du *Banquet* dont il fait le premier des « romans » est de ce point de vue parfaitement éclairant¹. D'après ce passage, de l'*aulos* au *logos*, la médiation de la *phônè* se fait d'autant plus nécessaire, quitte à ce qu'elle emprunte des chemins détournés. Certes Platon affirme que la voix est secondaire par rapport à la pensée qui en est la raison. Mais elle n'en demeure pas moins une matrice de la pensée et pas simplement l'instrument neutre de son expression. Précisément, c'est la dimension imagée de la voix singulière qui constitue un risque pour le *logos* de verser

¹ Pour une belle analyse de la signification de la composition du *Banquet* comme discours triplement rapporté, et polyphonique, voir Corrigan, K. & Glazov-Corrigan, E., *Plato's Dialectic at Play*, University Park, Pennsylvania University Press, 2004.

dans la fascination rhétorique et sophistique. C'est pourquoi il faut « éduquer » la voix, en façonner l'*ethôs*, la faire signe d'une rationalité qu'elle doit non seulement exprimer mais aussi rendre sensible. La voix, ainsi décentrée par rapport au *logos*, plutôt que réduite à une fonction expressive simple, devient l'enjeu, comme le soulignait Derrida, d'une écriture qui fait exister le *logos* dans sa différence avec les signes qui le véhiculent.

Expressivité vocale et grammaire : comment le symbolique construit le prosodique

Anne LACHERET, Dominique LEGALLOIS
Université de Paris Ouest, Université de Caen

Introduction

Phénomène langagier majeur, l'expressivité vocale, mobilisée pour la transmission des émotions, des attitudes et intentions communicatives du sujet parlant, est restée en marge des préoccupations dominantes en linguistique, malgré une série de travaux pionniers et décisifs pour la suite. Quand elle est abordée aujourd'hui, c'est essentiellement dans sa dimension matérielle et physiologique, à l'interface de la phonétique, la psycholinguistique, la neurolinguistique, voire des sciences de l'ingénieur dans une perspective de modélisation et de simulation. Le volet fonctionnel et symbolique, quant à lui, reste massivement à l'écart des analyses contemporaines.

À contre-pied de cette démarche générale, nos travaux interrogent sous l'angle sémiotique la notion d'expressivité vocale vue comme la manifestation d'un rapport affectif et émotionnel du sujet à un contenu, via les modalités prosodiques et sémantiques.

Nous partons dans un premier temps du schéma du double codage de la communication de Fonagy¹, pour montrer que si la prosodie d'une langue véhicule en elle-même et par elle-même des patrons émotionnels phonétiquement caractérisables en tant que tels (caractéristiques mélodiques, temporelles et rythmiques, timbre et qualité vocale), ces patrons sont sous-tendus par des contraintes symboliques de différentes natures. Liée à l'histoire linguistique d'un sujet parlant-écoutant, la voix mime, la voix témoigne, la voix porte les traces du ressenti émotionnel du sujet. Et c'est parce qu'elle a ces différentes propriétés que la voix est aussi et surtout déclencheuse de représentations dans la communication au quotidien. Mais la voix ainsi posée ne fait pas cavalier seul : le matériel verbal (support lexical et constructions syntaxiques) ou *domaine*, qui accompagne les constructions prosodiques, est en lui-même porteur d'interprétations émotionnelles et contraint donc étroitement les schémas prosodiques instanciés dans le message parlé. De ce point de vue, la dénotation convoque la connotation, ou, dit autrement, il ne saurait y avoir de double codage ou de codage en parallèle, la connotation est déjà codée dans la grammaire.

C'est de cette grammaire et de ses fondements épistémologiques que nous souhaitons discuter ensuite. Bien qu'elle ait été dominée par une approche formelle, logico-syntaxique qui, pendant longtemps, l'a reléguée au second plan, la place accordée à l'expressivité dans le domaine symbolique n'est pas si nouvelle. Nous présenterons la notion de « prosodie sémantique » élaborée, dans les années 1990, dans le cadre de la linguistique de corpus britannique ; la prosodie ne désigne pas ici un phénomène oral, mais une « distribution » suprasegmentale du sens expressif lié à certaines constructions conventionnelles (mais non forcément figées). En d'autres termes, certaines formes linguistiques sont systématiquement associées à des valeurs

¹ Y. FONAGY, *La vive voix*, Paris, Payot, 1983.

expressives. La notion de *prosodie sémantique*, si elle est relativement récente, n'est pas sans évoquer la syntaxe affective du linguiste suisse Ch. Bally. Dans son ouvrage, *Le langage et la vie*¹, l'auteur propose d'orienter l'analyse linguistique vers une étude des faits discursifs en rapport avec ce qu'il nomme le *mode vécu* (l'expérience subjective et affective) qu'il oppose au *mode pur* (l'expérience intellectuelle). Nous exposerons succinctement un exemple travaillé par Bally, la construction « en + verbe de phase ». Ainsi, les notions de syntaxe affective et de prosodie sémantique, tendent à montrer que la grammaire, comme le lexique, est empreinte d'expressivité et donc porteuse de schémas émotionnels perçus ou induits chez le sujet, dont la voix porte les traces et témoigne.

1. Prosodie linguistique et paralinguistique : que nous dit la littérature ?

La conception selon laquelle il existerait deux sous-domaines prosodiques, le premier consacré au traitement de l'information linguistique, le second associé à la dimension expressive est, implicitement en tous cas, toujours partagée aujourd'hui. Dans cette perspective, le traitement prosodique relèverait d'un double codage de l'information de nature tout à la fois dénotatif et connotatif, *i.e.* qui oppose des schémas intonatifs neutres associés à une sémantique explicite (information primaire) et des schémas phonostylistiquement marqués, attachés à une sémantique implicite (information secondaire). Le matériau prosodique relève donc d'un niveau de structuration complexe, puisqu'associé à la dénotation, il relève de l'arbitraire du signe et repose dans sa mise en œuvre sur la double articulation du langage ; associé à la connotation, il est motivé, en quelques sortes physiquement, irréductiblement², et, de ce point de vue, est en même temps icône et indice, signal et symptôme :

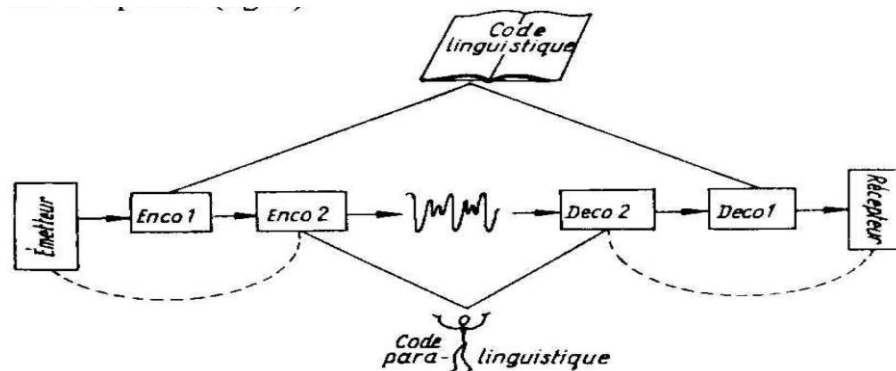


Figure 1. Schéma de la communication verbale à vive voix selon Fonagy

Le locuteur (émetteur) encode un *message primaire* (enco 1), *i.e.* référentiel et dénotatif en puisant dans la grammaire de sa langue (code linguistique). Vient se greffer sur ce message primaire, un *message secondaire* (enco 2) qui fait appel à un code paralinguistique

¹ C. Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Atar, 1913.

² Martinet évoque « la gesticulation glottique » (A. MARTINET *La linguistique synchronique*, Paris, PUF, 2^{ème} édition, 1968), Fonagy parle de « bases pulsionnelles de la phonation » (Y. Fonagy « Les bases pulsionnelles de la phonation I. Les sons, II. La prosodie », *Revue française de psychanalyse*, 34, 1970-1971, Société psychanalytique de Paris, p.101-136 et p. 543-591).

relatif à l'expression des émotions, intentions et attitudes du sujet dans une situation de communication donnée. La phase de décodage suit ce processus dans le sens inverse : le sujet percevant (ou récepteur) extrait du signal les marqueurs expressifs greffés sur le message primaire (Deco 2) pour traiter le contenu informationnel de l'énoncé (Deco 1).

Sous l'angle de la dénotation, la prosodie a deux fonctions essentielles : (i) dans sa fonction démarcative, elle est mobilisée pour segmenter le flux de parole en groupes de sens : (*Pas d'train*) (*pas d'bus*) (*prenez un airbus*), (ii) sous l'angle informationnel, le message est segmenté en ses différents constituants informationnels (thème et rhème), et en parallèle, les points essentiels, ou focus, sont mis en relief par des saillances intonatives appropriées (*c'est Bonnard*) (*qui a peint cette toile*) (*pas Matisse*).

Du point de vue paralinguistique, la prosodie est affaire de connotation, elle évoque plus qu'elle ne désigne, elle suggère plus qu'elle ne signifie. Elle n'est ni affaire de grammaire, ni affaire de communauté linguistique, elle concerne l'individu et ses propres ressources, esthétiques, phonostylistiques, pour exprimer, comprendre et interpréter émotions, attitudes et sentiments. Même s'il existe sans doute des invariants d'une langue à une autre, d'un genre de discours à un autre, enfin d'un sujet parlant à un autre, chacun a son propre répertoire de marqueurs phonostylistiques, plus ou moins riche et diversifié et il reste très difficile de présenter un modèle stable et unifié de ce que pourrait être l'expressivité vocale au niveau prosodique.

2. Prosodie dénotative vs. connotative : une dichotomie à débattre

Contrairement à la vision dichotomique présentée dans la section précédente, le point de vue que nous souhaitons défendre ici repose sur l'hypothèse que les constructions prosodiques s'inscrivent simultanément dans un double processus dénotatif et connotatif. De la même façon qu'il semble très difficile, pour la prosodie du français en tous cas, de considérer que le domaine, étant donné ses caractéristiques intrinsèquement continues, relève clairement comme les autres champs de la linguistique¹, de l'arbitraire du signe et de la double articulation du langage, il est réducteur de voir, dans la prosodie expressive, un mécanisme uniquement motivé et, dans les traits suprasegmentaux, des signes mimo-gestuels qui fonctionneraient exclusivement sur le mode sémiotique du symptôme. L'expressivité vocale et le contenu émotionnel qu'elle peut véhiculer sont immergés dans la combinatoire morphosyntaxique mobilisée pour la construction du sens en contexte et il ne peut y avoir sens sans communication expressive.

En pratique, considérer que l'expressivité pilote dès le départ l'apprentissage de la grammaire et qu'elle constitue un sous-bassement essentiel au système grammatical intériorisé par le sujet parlant mais également à sa mise en œuvre dans l'usage, permet d'éclairer de façon nouvelle le rôle de l'expressivité vocale dans le langage ; ainsi, on peut envisager autrement les modèles prosodiques actuels à l'interface de la phonétique, la psycholinguistique, la neurolinguistique, les sciences de l'ingénieur et la linguistique computationnelle pour avancer dans l'épineuse question de l'articulation entre les dimensions physique (articulation, perception) et symbolique. Cette conception conduit à poser deux hypothèses centrales : (i) la notion de « schéma neutre » constitue un artefact du chercheur qui, pour légitime qu'il soit dans une

¹ Où l'on manipule des objets discrets (morphèmes, phonèmes).

démarche de modélisation, ne repose sur aucun fondement empirique ; (ii) le matériel lexico-syntaxique et les constructions prosodiques interagissent de façon étroite pour le traitement des modalités expressives en production comme en réception. En d'autres termes, la construction de la signification repose sur une série de relations qui en spécifient le sens et les valeurs, ce sens qui n'est pas seulement un sens procédural mais aussi et avant tout le résultat de savoir-faire interactionnels à l'œuvre dans le processus co-énonciatif, où la voix et ses effets phonostylistiques guident l'attitude interprétative.

Si les marqueurs lexico-syntaxiques et prosodiques interagissent étroitement dans le processus expressif, à côté des constructions lexicalement et syntaxiquement surspécifiées, *i.e.* saturées sémantiquement pour lesquelles le sujet parlant est face à un choix prosodique restreint pour instancier vocalement ces constructions (ex. l'intonation avec laquelle un sujet prononcera l'énoncé *tu me gonfles* ne peut traduire que la colère ou l'exaspération), il existe bon nombre de constructions, au contraire, sous-spécifiées pour lesquelles seul le schéma prosodique permettra le calcul de leur valeur sémantique (l'énoncé *c'est à se tordre de rire, ton histoire*, en fonction du schéma intonatif qui le porte sera associé à la joie ou à l'ironie, à l'accord ou au désaccord intersubjectif).

Une façon possible de rendre compte de cette interaction étroite entre matériel verbal et prosodique est de s'inscrire dans le cadre des grammaires de construction qui reposent sur une conception holiste, *i.e.* continue, des structures langagières¹. De tels travaux, en effet, offrent des outils intéressants pour l'analyse contextualisée des énoncés ainsi que des perspectives riches pour comprendre comment se construit le sens en discours et le rôle de la composante prosodique dans ce processus. Selon l'hypothèse générale, une construction grammaticale est vue comme une forme globale et contextualisée qui se définit comme un appariement entre forme (linguistique) et fonction (communicative, symbolique et représentationnelle) dont les propriétés formelles (syntaxiques, lexicales) et interprétatives ne se déduisent pas strictement des propriétés compositionnelles de la grammaire². Autrement dit, une construction est une forme conventionnalisée forme-sens (F-S) où F spécifie un ensemble de conditions de bonne formation sur la sortie linguistique et S un ensemble de conditions sur la signification et l'usage³. Ce principe générique nous permet d'en poser un second qui met la prosodie au premier plan de l'étude. Selon ce second principe, une unité grammaticale, pour avoir le statut de construction, est une forme doublement articulée autour d'un squelette lexico-syntaxique et d'une enveloppe prosodique, *i.e.* les conditions de bonne formation pilotent également la composante prosodique de la construction (figure 2). C'est d'une part, le jeu sur cette double articulation qui permet l'expression des émotions dans le discours, d'autre part, la flexibilité dans la manipulation des paramètres qui permet, de manière simple et économique, de fixer la valence émotionnelle : en définitive, c'est bien le profilage intonatif de la construction qui guide l'attitude interprétative du sujet percevant.

¹ A. Goldberg, « Constructions: a new theoretical, approach to language », *TRENDS in Cognitive Sciences* vol. 7 n° 5, 1983, p. 219-224.

² K. Lambrecht « Contraintes cognitives sur la syntaxe de la phrase en français parlé », in D. Van Raemdonck, & K. Ploog (éds.), *Modèles syntaxiques La syntaxe à l'aube du XXIe siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 247-278.

³ D. Legallois et J. François, « Autour des grammaires de construction et des patterns », *Cahiers du Crisco* n° 21, Université de Caen, 2006.

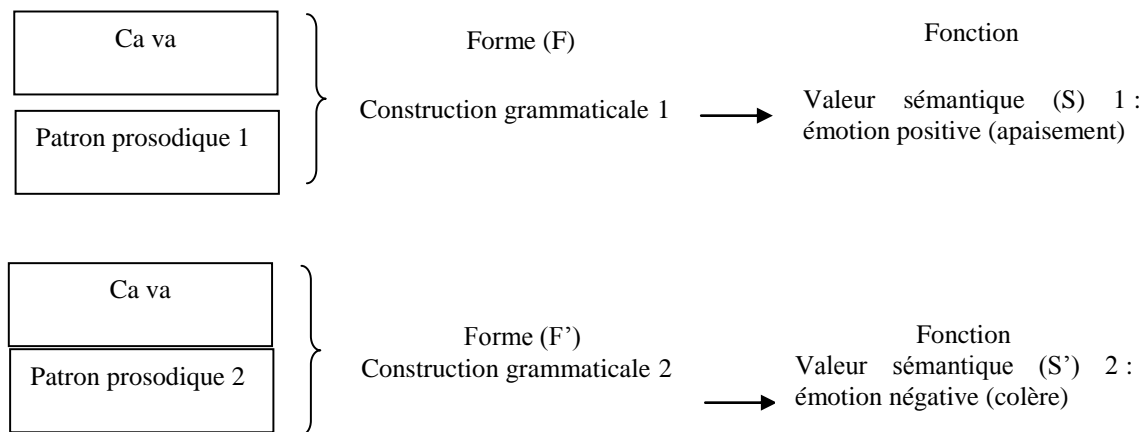


Figure 2. L'encodage grammatical de l' construction à double face

Pour conclure sur ce point :

- (i) le stockage de telles formes, matériel privilégié pour l'expression des émotions, dériverait de leur fréquence dans l'usage mais également de leur saillance perceptive,
 - (ii) quand nous parlons de saillance perceptive, nous suggérons également leur potentiel vocal. Ces formes ont été prononcées de telle façon que la mémoire en est imprégnée : cette prosodie silencieuse ou « petite madeleine vocale », le sujet l'intériorise, la stocke et pourra la reproduire sur le ton qu'il convient quand l'usage la convoque. Ainsi, une forme pré-construite à valence émotionnelle négative telle que <complètement + adjectif> appelle un contour prosodique prototypique marquant selon les cas (type d'instanciation de l'adjectif), la tristesse (*je suis complètement perdu*), la colère ou la peur (*il est complètement fou/con/timbré*) ;
 - (iii) introduire la notion de prosodie silencieuse, c'est poser aussi l'hypothèse que la voix n'est pas qu'affaire d'oralité, la voix guide tout partage textuel quel qu'en soit le genre et la finalité (descriptive, argumentative, esthétique, etc.).
- Les deux sections suivantes illustrent la dimension expressive de ces constructions grammaticales, à travers les notions de prosodie sémantique et de syntaxe affective.

3. La prosodie sémantique : l'exemple de « *se faire + Inf.* »

La *prosodie sémantique*, parfois également désignée sous le terme de *prosodie discursive* (Stubbs 2001), est une notion pragmatique dégagée par la linguistique de corpus britannique. On doit le terme à Sinclair, mais sa popularité à Louw¹. Le terme est en partie métaphorique : il ne distingue pas un phénomène relevant de l'oral, mais un mode de distribution continu du sens. C'est pour cette raison que l'on parle de « prosodie », puisque le phénomène est d'ordre suprasegmental plutôt que segmental. On peut définir la prosodie sémantique, dans un premier temps, en suivant B. Louw :

The constituent aura of meaning with which a form is imbued by its collocates²

¹ B. LOUW, « Irony in the Text or Insincerity in the Writer ? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies », in M. Baker, M., G. Francis & E. Tognini-Bonelli. (éds.) *Text and Technology : In Honour of John Sinclair*, Philadelphia & Amsterdam, J. Benjamin, 1993, p. 157-176.

² *Ibid.*, p. 157.

ou encore, M. Baker :

On entend par prosodie sémantique, le sens constant qu'acquiert une unité lexicale par son association répétée avec d'autres éléments¹.

Il ressort de ces définitions que la prosodie sémantique est un processus d'assimilation sémantique, ou de *contagion*, au sens que Bréal avait donné à ce mot². Un des exemples récurrents est celui du verbe anglais *to cause* (le verbe français *causer* a le même comportement) dont le complément d'objet renvoie dans la grande majorité des cas à des événements dysphoriques – malheur, accident, maladie, etc. En cela, on pourrait parler de sens connotatif d'un mot ou d'une expression : la valeur des co-occurents imprègne l'unité étudiée, qui est ainsi « pré-disposée » par rapport à un contexte. Mais cette illustration correspond en fait à une acception maintenant dépassée du concept de prosodie sémantique. En effet, le phénomène qu'illustre *to cause* relève plutôt d'une préférence pour des objets appartenant à une même classe sémantique. Il s'agit donc d'une sorte de collocation généralisée. La définition de Sinclair oriente le concept vers une dimension plus pragmatique :

a semantic prosody shows how the rest of the item is to be interpreted functionally. Without it, the string of words just 'means' – it is not put to use in a viable communication.³

La notion de prosodie sémantique a donc connu une évolution : souvent appliquée à des phénomènes de cooccurrences lexicales, elle est désormais envisagée comme la manifestation d'une attitude marquée par l'énonciateur. Elle est liée à une forme linguistique, généralement phraséologique – sans être figée ; donnons ici l'exemple de la construction passive « se faire + inf ; »⁴. La littérature sur la question porte généralement sur la notion d'implication du référent du sujet dans le procès : beaucoup de linguistes⁵ s'accordent pour dire que le référent possède une part de responsabilité – une responsabilité qui peut être non intentionnelle. Sans récuser en bloc une interprétation en termes de responsabilité ou même, de façon plus abstraite, de causativité, il est possible de faire l'hypothèse d'une autre solution, suggérée par

¹ M. BAKER, « Réexplorer la langue de la traduction : une approche par corpus », *Méta*, 43, 4, 1998, p. 480-485.

² M. Bréal, *Essai de sémantique (Science des significations)*, Paris, Librairie Hachette, 1897.

³ J. Sinclair «The Search for Units of Meaning», *Textus*, IX, 1996, p. 75–106, p. 87-88 pour la citation.

⁴ Cf. RAINERI (à par.). On écartera les emplois du type « *je me suis fait arrêter devant la bibliothèque* » signifiant : j'ai demandé au taxi de m'arrêter devant la bibliothèque. Il s'agit là d'une construction factitive réfléchi répondant au même type que « *j'ai fait arrêter Paul devant la bibliothèque* » : l'emploi du réfléchi entraîne l'auxiliarisation avec « être ».

⁵ C. BLANCHE-BENVENISTE « Les énoncés à causatifs réfléchis », in A. Rousseau; D. Bottineau, & D. Roulland (éds.), *L'énoncé réfléchi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.155-173 ; D. Gaatone, « Le désagréable dans la syntaxe », *Revue Romane*, 18 (2), 1983, p. 161-174 ; L. Kupferman « La construction passive en 'se faire' », *Journal of French Language Studies*, 5, 1995, p. 57-83 ; L. Tasmowski-De Ryck et H. van Oevelen « Le causatif pronominal », *Revue Romane*, 22 (1), 1987, p. 40-58.

Hübler au sujet du « get passif »¹. En effet, les linguistes ayant travaillé sur « se faire + inf. » se sont peu intéressés aux conditions d'énonciation, ni aux motivations de l'énonciateur. Dans l'exemple suivant :

Julia Martinez vient de téléphoner à maman que Pasquale avait été tué. Il était passé en Angleterre en 1942 et était dans l'armée De Lattre. Il s'est fait tuer en Alsace. Son frère était mort à Narvik. Voilà une famille terminée. Voilà un amour mort. Pourvu qu'il ait eu le temps d'être heureux avant (B. et F. Groult, *Journal à quatre mains*, 1994).

L'événement (la mort de Pasquale) est d'abord exprimé par le passif canonique, puis réintroduit et « réinterprété » à l'aide de « se faire » : la charge émotionnelle de l'énonciateur est rendue plus manifeste – le changement de tiroir verbal participe d'ailleurs à cette proximité affective. La fonction d'une construction comme « se faire + Inf. » nous paraît être, prioritairement, de présenter une prosodie sémantique – l'expressivité de l'énonciateur face à un événement – indépendamment du rôle actanciel du sujet. Remarquons que la valeur « prosodique » est, hors contexte, indéterminée ; en effet, une forme peut manifester des prosodies opposées. Le contexte, alors, oriente vers des valeurs dysphoriques ou euphoriques ; c'est ce qu'illustrent les deux exemples suivants :

Maël fait ses nuits depuis une semaine, donc à 5 semaines : dernière tétées entre 21h30 et 22h30 et réveil entre 6h30 et 7h... Du coup, on se fait réveiller par le réveil, et on adore ça (les fous !! 🤪) (Internet).

Hier soir, j'étais claquée et j'avais froid. J'ai fait des cauchemars cette nuit et je me suis réveillée plusieurs fois, et ce matin, alors que je dormais profondément, je me suis fait réveiller par le réveil de mon homme qu'il avait oublié d'éteindre, arggh 🤬 (Internet).

4. La syntaxe affective de Ch. Bally : l'exemple de « en + Verbe de phase »

L'idée que des valeurs expressives sont associées à des constructions n'est pas nouvelle et la prosodie sémantique n'est pas sans évoquer certains fonctionnements que Ch. Bally, dans le cadre de sa syntaxe affective, avait mis en évidence. Pour Bally, l'affectivité, l'émotion, et la volition sont les catégories fondamentales de l'expérience humaine, plus fondamentales que l'expérience purement intellectuelle². Aussi, l'auteur voit-il dans le langage deux modes : *le mode vécu* du langage expressif et affectif car dépendant de la vie individuelle et sociale ; *le mode pur* du langage intellectuel des idées, ce dernier étant toujours dépendant du premier. Bally propose ainsi l'examen de la forme « en + verbe de phase³ », qu'on rencontre dans :

¹ A. HÜBLER *The Expressivity of Grammar: Grammatical Devices Expressing Emotion Across Time*, Amsterdam, J. Benjamins, 1998.

² C. BALLY, *Le langage et la vie*, op. cit, et du même auteur « Valeur aspective de « en » en français moderne », in *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryes*, Paris, Champion, 1925, p. 1-8.

³ C'est-à-dire indiquant un moment ou une « phase » d'un procès (début, milieu, fin).

j'en arrive à croire que / venons en aux faits / qu'on en finisse avec cette histoire...

On peut ainsi comparer :

où en sommes nous ? à où sommes nous ?

finissons-en à finissons

c'est le moment d'en finir à c'est le moment de finir.

Bally considère que ces emplois expriment un résultat « en cheminement » :

La représentation d'un résultat s'accompagne presque toujours de nuances subjectives (...) et celles-ci sont toujours plus ou moins affectives ; "en" devient le symbole conventionnel de cette activité. Ces valeurs sont variables, selon que le terme de l'action est prévu ou non, correspond ou non à notre désir...Le résultat entraîne un jugement de convenance ou de disconvenance.¹

Bally fut le premier linguiste à s'intéresser de près aux phénomènes de subjectivité dans la langue. Le mode *vécu*, inspiré de la philosophie de Bergson, est donc le mode de l'expressivité par excellence ; c'est dans ce mode que s'exprime la prosodie sémantique associée à la syntaxe affective de certaines formes grammaticales.

Il est évident que les préoccupations dominantes en linguistique ont essentiellement concerné l'aspect formel de la grammaire : en se concentrant quasi exclusivement sur les règles de production des énoncés ou sur les propriétés logiques de la sémantique, la science du langage a délibérément écarté pour un temps, les modes expressifs et émotionnels, relégués dans les schémas de la communication ou dans les analyses du discours, ou encore confinés aux dimensions connotatives et dérivées du langage. On considérera pourtant, à l'image des exemples de « se faire + inf. » et « en + Verbe de phase », trop rapidement présentés ici, qu'il existe des constructions grammaticales dédiées à la manifestation de valeurs expressives². Le recensement d'autres unités permettrait d'apprécier le fait que, loin d'être un phénomène secondaire par rapport à la fonction représentationnelle / référentielle, le phénomène expressif et les manifestations émotionnelles qu'il suscite sont, dans une certaine mesure, consubstantiels aux moyens fondamentaux de production des formes langagières.

Conclusion

En conjuguant ici deux expertises, sur le versant de la prosodie et de la sémantique, il était important pour nous de souligner comment la notion d'expressivité (vocale) considérée dans sa dimension sémiotique, constitue à la fois un processus EN

¹ C. BALLY, « Valeur aspective de « en » en français moderne », *loc. cit.*, p. 5.

² On consultera pour l'analyse d'autres formes dédiées à l'expressivité : D. Legallois (*à par.*) « From grammaticalization to expressive constructions : the case of *histoire de + inf.* », in M. Bouveret et D. Legallois (éds.), *Constructions in French*, Amsterdam, Benjamins ; D. Legallois et J. François (*à par.*), « Définition et illustration de la notion d'expressivité en linguistique » in Le Querler, Neveu, Roussel (éds.), *Relations, Connexions, Dépendances. Hommage au Professeur C. Guimier*, Presses Universitaires de Rennes ; A. Foolen « Expressive binominal NPs in Germanic and Romance Languages » in G. Radden and K-U. Panther (éds.), *Studies in Linguistic Motivation*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 75-100. De plus Legallois et François (*à par.*) proposent une conception de l'expressivité qui englobe non pas seulement une fonction émotive, mais aussi une fonction « éthique » et « mimésique ».

discours et le résultat DU discours produit via les modalités suprasegmentales et verbales.

En partant des travaux de Fonagy¹ et en particulier de son schéma sur le double codage de la communication, nous avons voulu montrer que si la prosodie véhicule en elle-même et par elle-même des schémas expressifs qui peuvent être décrits et modélisés phonétiquement en tant que tels, ces schémas sont sous-tendus par les marqueurs lexicaux-syntaxiques et c'est de cette interaction entre matériel suprasegmental et segmental que se construit l'interprétation. De ce point de vue, la connotation est inscrite dans la dénotation et il ne peut y avoir de double codage, ou, dit autrement la connotation est pré-encodée dans la grammaire. Cette hypothèse, comme le montrent les deux dernières sections de l'article, n'est pas nouvelle en linguistique : les travaux pionniers de Bally en particulier soulignent que la grammaire n'est pas seulement un système de production d'unités bien formées mais également un mode d'instanciation de formes conventionnelles pré-construites qui constituent des potentiels expressifs pour la communication langagière. Une telle conception de la grammaire conduit tout naturellement à redonner une place centrale au sujet (produisant et percevant). Reste, pour le linguiste, à comprendre comment elle s'inscrit et quel rôle elle tient dans un processus plus global, multimodal, où corps et voix se mobilisent et se conjuguent pour servir l'expressivité (figure 3).

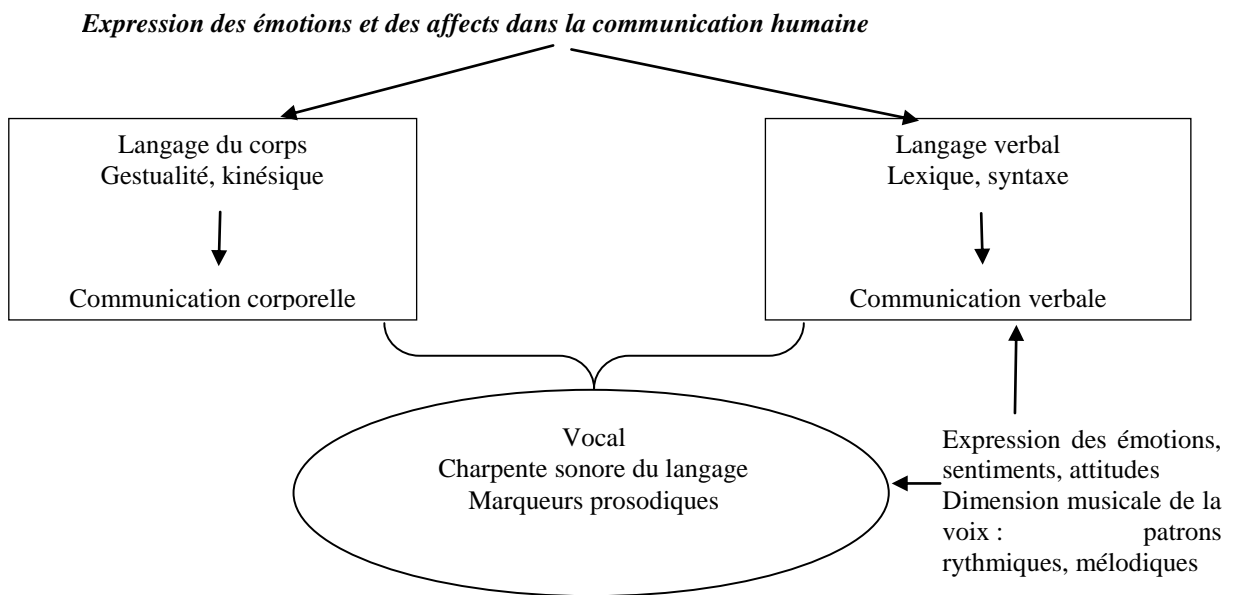


Figure 3.
L'expression des émotions et des affects dans la communication humaine, un processus multimodal

¹ Y. FONAGY, *La vive voix, op. cit.*

DEUXIEME PARTIE
Voix et culture

Filets de voix

Jean-Michel MAULPLOIX

Université Paris Ouest

J'évoquerai des voix écrites. Des voix au fil de la plume. Des filets de voix qui sont des filets d'encre. Leur paradoxe est d'être silencieuses, ou de parler toutes seules. Elles ne s'adressent pas à quelqu'un en particulier, mais s'impriment sur le papier, pour chacun, pour quiconque...

Ces voix ont en commun de ne pas parler : elles chantent, elles récitent, elles lisent pour elles seules, elles prient, elles se font poème...

1. Valéry et la voix idéale

Le poète, volontiers, parle tout seul. Il s'adresse aux arbres, aux morts, aux dieux. Autant dire à personne. Il arrive qu'il compose et chantonne, comme Apollinaire, ses vers en marchant. Il est avant tout une voix. Tel Orphée, une « belle voix ».

Ainsi, la catégorie de la voix s'attache-t-elle volontiers au poète quand celle du *style* vaut pour le travail du romancier. Ne parle-t-on pas du style de Flaubert ou de Proust et de la voix de Hugo ou d'Apollinaire ? C'est là une façon de lier plus étroitement la poésie au subjectif, aussi bien qu'au souffle vital, à la respiration du sujet ou à la matérialité des sons. Organiquement liée au chant par sa longue histoire, et ayant pour référence ou modèle très ancien la voix humaine, la poésie représente dès lors aussi bien le côté sensible que le côté idéal du langage.

Paul Valéry la définit comme « l'obtention de la voix » :

Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. La voix définit la poésie pure. C'est un mode également éloigné du discours et de l'éloquence, et du drame même, que de la netteté et de la rigueur, et que de l'encombrement ou bien de l'inhumanité de la description.¹

L'auteur de *Charmes*, qui se défiait de ceux qu'il appelait les « sectateurs de l'inspiration », ne place pas la voix à l'origine de la poésie, sous les espèces d'une voix divine ou d'une « voix intérieure », mais *au terme* ou au point d'aboutissement du travail de l'écriture. La voix n'est pas mystérieusement donnée, mais doit être obtenue. Valéry récuse toute « bouche d'ombre » et se plaît à inverser délibérément l'ancien schéma du poète inspiré.

Il pose toutefois la voix comme un « mode » valant avant tout par un ensemble de qualités, et comme un modèle vers lequel l'écriture doit tendre. Plus précisément, et sans que cela soit en contradiction avec ce qui précède, il en vient à donner dans ses *Cahiers* comme origine à sa propre quête poétique l'entente, naguère, d'une très belle voix qui aurait imprimé en lui une certaine idée de la perfection et aurait orienté son travail :

À un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contr'alto profondément émouvant...

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, T.2, p. 1077.

Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donné l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il demandait, sans donner un objet, une idée, une cause (comme fait la musique). Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi -l'état correspondant à ce chant de hasard; - la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis l'enfance, préparé par ce chant -oublié.¹

À l'origine du désir de poésie serait donc la splendeur d'un chant féminin et l'émotion exceptionnelle qu'il a naguère engendrée chez son auditeur. Un moment de grâce sonore est ainsi devenu pour longtemps modèle de beauté². C'est à partir de ce chant lointain que fut rêvée l'idée d'un absolu possible de la voix, ou *dans* la voix. Cet idéal, qui n'est pas celui d'un objet parfait mais d'un état d'ivresse intense, va engendrer une recherche indéfinie des effets, puisqu'il s'agira pour le poète se mettant au travail de retrouver présentement, par des moyens volontaires et concertés, une émotion comparable à celle qu'il lui fut naguère donné d'éprouver par hasard. Son objectif n'est pas simplement de produire à son tour quelque superbe objet verbal, mais de faire en sorte que celui-ci s'avère capable de combler par son charme propre le vide et la nostalgie de l'idéal jadis entraperçu.

Pour le poète, les valeurs musicales sont donc l'objet d'une quête et d'un travail. Elles ne sont pas données, mais doivent être créées. Valéry y insiste, le français n'est pas une langue musicale :

La musique de notre langue est si cachée, si inconstante, -elle doit être si positivement cherchée et créée contre la langue même, qu'elle n'y existe que par artifice (...).

C'est de ces valeurs musicales que la voix lyrique sera porteuse. Valéry parle volontiers du poème comme d'un lieu de « divinisation de la voix » qui doit enchanter par elle-même et pour elle-même. L'écriture poétique accomplit une espèce de prouesse qui donne à entendre la langue dans sa beauté en faisant valoir ses ressources. Le poème s'impose et s'imprime comme voix dans l'oreille et sur la page : comme si c'était une voix qui montait de la page. Une voix qui prenait corps et s'y mettait debout.

Car si le poème est un objet verbal où la langue même prend voix, c'est aussi un texte qui existe spatialement, typographiquement. Un objet d'écriture fait pour la lecture silencieuse. Il existe pour l'œil avant d'exister pour l'oreille. Il segmente et espace singulièrement le langage sur la page. Il fait apparition.

2. Mallarmé à voix basse

Ces deux dimensions, sonore et spatiale, s'unissent, portées à leur comble, dans *Un Coup de dés* de Mallarmé, texte éminemment graphique, espaçant, dispersant, disséminant le vers (« je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse » observe Mallarmé), mais en ayant pour modèle la partition musicale, et cela de telle manière

¹ *Ibid.*, T.I, p. 53.

² À peu de chose près il en va de même pour Rousseau en son désir de musique : voir Louis MARIN, *La voix excommuniée*, Paris, Galilée, 1981, p. 162.

que le corps et le placement des caractères constitue une indication précise pour la voix :

La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.¹

C'est un texte à lire et à voir, mais que l'on ne peut ni lire ni voir autrement que dans la difficulté. Quelque chose, là, qui est propre au poème, se voit porté à son comble et déroute au plus haut point. Voilà que le langage existe dans sa matérialité sans cesser de faire sens, bien au contraire, puisque cette mise en scène de la parole constitue un texte éminemment syntaxique et réflexif, voire donne à lire un véritable drame de l'esprit. Mallarmé a conduit l'écriture poétique jusqu'à son point de visibilité et d'articulation syntaxique maximal.

Dans un témoignage concernant le *Coup de dés* de Mallarmé, Paul Valéry rapporte la lecture que le poète lui fit de son poème peu après l'avoir achevé. Il insiste notamment sur la neutralité de ton avec laquelle son auteur lut cette œuvre « extraordinaire », « d'une voix basse égale, sans le moindre effet ». Et il ajoute :

J'aime cette absence d'artifice. La voix humaine semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables qui prétendent faire valoir, interpréter, quand ils surchargent débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte ; et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés.²

Le travail de l'acteur est ici considéré comme un élément parasite qui contrarie la voix propre de l'œuvre en lui superposant une volonté poétique étrangère ou redondante, manifestant avec impudeur la subjectivité du récitant qui caricature le texte en essayant de lui faire dire un peu plus que ce qu'il dit.

Mais si Valéry critique sévèrement l'espèce de perturbation lyrique que les « diseurs de profession » font subir à la poésie, lui-même commente dans un style éminemment lyrique sa propre lecture silencieuse du *Coup de dés*, quand Mallarmé eut déplié sous ses yeux le poème qu'il venait de lui lire :

C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole.³

Ce qui surprend dans ce commentaire, outre l'emphase valéryenne qui témoigne d'un réel et sincère enthousiasme, est la confusion synesthésique complète établie entre le visible et le sonore, entre la page et la voix : il est question de

¹ « Préface » au *Coup de dés*.

² *Variété*, T. 1, p. 623-624.

³ *Ibid.*, p. 624.

« tonnerre pour les yeux ». Valéry commente la vision de la page en termes sonores. Là où la voix de Mallarmé est restée basse et neutre, le texte donne à voir un dispositif typographique digne d'une symphonie ou d'une cosmographie.

Cette lecture à coup sûr inoubliable pour qui en fut témoin (on eût aimé être celui à qui Mallarmé lut son « coup de dé » !) conduit à évoquer un autre motif : le gueuloir.

3. Le gueuloir de Flaubert

« Je veux du lyrisme en style » s'exclamait Flaubert. Qu'est ce donc que le fameux gueuloir, sinon l'épreuve du style dans la voix, l'examen, l'épreuve orale du style ? Flaubert l'affirme avec force : « je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon gueuloir », ou encore « Les phrases mal écrites ne résistent pas ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur et se trouvent ainsi hors des conditions de la vie ».

L'épreuve du gueuloir prête au texte écrit une existence sonore. À ceci près que cette profération n'est accomplie pour personne. Aucun public n'est assemblé. C'est un exercice éminemment solitaire : une lecture à voix haute pour soi seul. Une forme de *bouchoreille* (pour reprendre un mot cher à Valéry) en laquelle l'écrivain s'écoute parler (*son écrit*). Et cela pour une autre entente que celle de la lecture silencieuse : une résonance. La résonance de la langue, ou plus spécifiquement de la marque imprimée par le style à la langue, la résonance du phrasé. Il y a là, outre une *épreuve orale*, une façon de marquer la sortie, la mise au jour d'une substance spéciale : la langue – écrite dans une forme, avec un rythme, un sens et une visée à soi. Une façon donc de vérifier une appropriation et une signature par une mise en bouche et en voix du texte qui vient tout juste d'être composé, tout juste « sorti » du dedans ou de la paume, pourrait-on dire, et passant par le souffle, par la respiration, le larynx, les cordes vocales, etc.

N'est-ce pas là une façon de respirer et de mâcher sa propre langue tout en l'écoutant ? Une façon d'en jouir sensoriellement, par la bouche et par l'oreille, autant qu'intellectuellement. Et cela, en répétant tout d'abord pour soi seul la scène de la lecture. En éprouvant la qualité du phrasé. En vérifiant la bonne résonance, la bonne tension de l'instrument, sa qualité érectile à même le « corps subtil¹ » de la voix. Nul doute que le gueuloir ait quelque chose d'érotique...

Est-il utile de rappeler que la voix est un caractère sexuel secondaire ? Elle est, comme le regard, un instrument de séduction. Elle se modifie en relation étroite avec la maturation sexuelle de l'individu. Nous pouvons tomber amoureux d'une voix. Un plaisir sexuel peut être pris à parler comme à écouter. Ce plaisir est d'autant plus fort qu'il associe le sensuel et l'intellectuel, et que la voix opère une espèce d'érotisation globale et diffuse de celui qui parle et de celui qui écoute. On pourrait même parler, en songeant à Narcisse, d'un autoérotisme de la voix qui vient redoubler celui du regard. Dans « Narcisse parle » de Valéry, ou dans la « Cantate du Narcisse » le personnage jouit de sa propre voix en même temps que de son propre reflet. Il s'écoute parler tout en se regardant se voir. La figure de Narcisse est d'ailleurs inséparable dans la mythologie de celle d'Écho, la nymphe.

¹ Formule employée par Lacan à propos de la voix. Citée par Denis VASSE, dans *L'Ombilic et la voix*, Paris, Le Seuil, 1974, p.79.

La voix est une affaire de bouche. Elle a recours à l'instrument qui permet tout à la fois de manger, parler, chanter et baiser. Le langage ne possède pas d'organes propres. Comme le rappelle Paul Zumthor, « il se greffe, faute de mieux, sur des organes ayant leur fonction biologique propre: la respiration, la mastication, la morsure, l'odorat »¹. Par là, un lien est maintenu entre les messages biologiques et les messages linguistiques².

Dans la voix, plus que dans l'écriture, le désir se laisse donc percevoir dans son immédiateté, noué au corps dont il est issu, et aux prises avec la langue. Et c'est bien ainsi que j'entends le gueuloir flaubertien, comme une mise à l'épreuve du désir, une écoute (vérifiée, mais pour personne et pour rien) de sa propre capacité érectile, de sa maîtrise et de son aptitude à la captation, au saisissement... L'écrivain y teste la bonne tension de son instrument, aussi bien que la bonne tenue des mailles du filet de l'écriture où le réel doit être pris.

4. La voix seconde

S'il était un modèle à l'écriture lyrique et à son « charme » singulier, ce pourrait être le chant des sirènes, tel qu'il retentit dans le détroit de Messine, ou au pied de ces rochers rhénans qui ont tant fasciné Guillaume Apollinaire.

Dans l'écriture lyrique, en effet, la force impressive et la puissance d'emprise de la voix sont prépondérantes. La relation y est très étroite entre narcissisme et séduction. Séduire l'autre suppose de jouir de soi. Les sirènes en apportent l'image, occupées de leur beauté (elles peignent leurs cheveux) et de leurs chants, tout aussi caressants pour autrui que pour elles-mêmes. Peigner ses cheveux, réciter ou chanter un texte : la voix est la poursuite d'un geste érotique, aussi bien vis-à-vis de soi qu'en direction d'autrui. L'intonation, l'inflexion, la modulation constituent une espèce de pantomime du désir.

La voix, qui n'est pas le corps, est une issue du corps et une jointure du corps. Elle n'est pas le corps réel mais le corps subtil: c'est-à-dire, aussi bien, le corps subtilisé, rendu subtil, aérien, et effacé. Or, la voix est une façon subtile de faire apparaître à autrui son propre corps. La voix en effet s'adresse à l'autre à la façon d'un rayonnement du corps; elle vise le désir de l'autre. La voix est l'espace même de la demande. Elle manifeste et certifie l'existence du sujet par son rapport à l'autre. Elle démontre que, selon l'expression de Denis Vasse, « un sujet ne se réduit pas à sa localisation corporelle »³. La voix inaugure plutôt « la dimension de la séparation et de la rencontre qui organise la vie »⁴. Elle permet à la fois au sujet de parler le monde et de parler dans le monde. Elle l'ouvre en fin de compte au désir de vivre et de mourir.

D'où une définition possible de la voix, selon Denis Vasse, comme lien second prenant la relève du lien originel (cordon) fatalement rompu pour que le sujet entre dans le monde. Reliaison faisant suite à une coupure. D'abord lié au corps de la mère, le sujet se trouve relié par le langage au corps subtil d'autrui. Tel est l'itinéraire à travers lequel il se constitue le sujet. Lorsqu'il écrit poétiquement, il lie et relie à son tour entre eux les aspects du monde, et poursuit donc par l'écriture ce procès symbolique de figuration par lequel il se constitue. Il articule du même coup le réel à l'imaginaire et le possible à l'impossible.

¹ Ivan FONAGY, « La vive voix », in *La Voix*, colloque d'Ivry, Lysimaque, 1989, p. 104.

² Voir à ce propos Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983, p.15.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

Il me semble que la fable de l'accession à la voix pèse sur la création poétique et la détermine très profondément. La poésie, en effet, est plus que tout autre genre celui qui place au premier plan l'entrée du sujet dans le langage. On écrit des poèmes à partir de soi, et comme pour reconfigurer sa propre accession au langage. Aussi n'est-il pas surprenant que l'on investisse dans l'écriture un désir de renouer « figurativement » l'unité perdue, aussi bien que la survalorisation même du *medium* qui en assure la relève. Le sujet lyrique peut exprimer la répétition nostalgique, par un retour incessant sur le scénario de la séparation. Il peut aussi bien répéter le cri, rejouer la fable de la naissance, affirmer la vitalité du langage... C'est dire que le poème reste en prise avec le scénario primaire de la suture de l'ombilic et de l'ouverture de la voix. Quand Valéry définit la poésie comme « une hésitation prolongée entre le son et le sens », il la montre ainsi vacillante entre la reconnaissance et le refus de la « coupure signifiante » (coupure de l'ombilic, castration symbolique, reconnaissance de l'altérité), entre l'acceptation de la loi qui fait le sens (le procès de signification) et le désir de retour, par la musique, à un mythique état d'indifférenciation et de fusion originaire.

Couper/lier : c'est bien là le travail lyrique par excellence. Mise en coupe de la langue dans le vers, et multiplication des rapports qui lient les mots les uns aux autres. Celui qui écrit, comme celui qui parle, produit une articulation singulière : il se joint et se disjoint, il est dedans-dehors. Il est séparé et avec, détaché et rattaché. Que fait le poème, sinon mettre noir sur blanc ce qu'accomplit la voix et qui n'est autre que l'accession au statut de sujet dans le monde.

5. Vox in deserto

La *prière* est un autre mode singulier d'existence de la voix. Elle constitue une surdétermination mystique de sa fonction médiatrice. Son objet est de faire advenir quelque chose par la voix, d'infléchir une volonté, voire plus précisément encore, d'assurer une transition entre les deux ordres de l'humain et du divin. Selon Victor Hugo dans « Le Pont » (poème qui ouvre le sixième livre des *Contemplations*, intitulé « Au bord de l'Infini »), la prière est précisément un pont jeté sur les ténèbres de l'immense abîme morne et muet « Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime ». Un pont jeté sur l'inexprimable, un pont entre le fini et l'infini.

Dans la prière, un manque s'adresse à une absence. La voix s'élève « de profundis », au plus vif de la solitude. Ce motif de la solitude de la voix trouve son illustration la plus notoire en la personne de Saint-Jean Baptiste: « Interrogé sur ce qu'il est, Jean Baptiste fournit d'abord plusieurs réponses négatives : il n'est pas le Christ, il n'est pas Elie, il n'est pas prophète. La réponse positive qu'il donne “sur lui-même” est : “Je suis la voix (*egô phônè, ego vox*) de celui qui crie dans le désert”. »¹ Une voix qui crie dans le désert, telle est la figure du prophète, c'est-à-dire de celui qui ne s'adresse à personne en particulier, mais qui vient annoncer dans l'Histoire l'avènement d'un temps en quelque manière extérieur à l'Histoire: temps sacré, temps de la promesse accomplie, opposé au présent prosaïquement vide. Le poète romantique reprendra cette posture, soit pour annoncer, comme Hugo dans *Les Châtiments*, le retour de la lumière, soit pour dépeindre comme Vigny dans « Le Mont des Oliviers » (*Les Destinées*) la solitude métaphysique du Fils de l'Homme abandonné.

¹ Jean-Louis CHRETIEN, *L'appel et la réponse*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 79.

Voix dans le désert du prophète, ou voix solitaire de Jésus en prière, il s'agit dans les deux cas de voix qui ne sont pas entendues et dont l'appel demeure sans réponse. Et donc de voix qui ne valent que par leur effort d'articulation propre. La voix qui prie vaut dans sa tentative de prendre langue avec un au-delà du langage. Nul « autre » n'étant là pour soutenir le discours du sujet, les paroles retombent sur celui qui les prononce sur le mode hallucinatoire. Par là-même, la prière est proche des formes du délire, proche également de la parole poétique en ce qu'elle s'apparente à une adresse vide effectuant en elle-même sa propre actualisation.

Le petit poème en prose de Baudelaire intitulé « À une heure du matin » se termine sur une prière à Dieu qui est en fait une invocation de la pure grâce d'écrire:

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter
et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit.
Ames de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés,
fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les
vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu!
accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me
prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que
je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!

Dans le silence de la nuit, une voix prie en direction de l'écriture. Plus curieusement encore, il s'agit de l'écriture d'une voix implorant la grâce d'un pouvoir-écrire-la-voix (si écrire de « beaux vers » constitue une accession à l'idéalité même que représente la voix...). Dans cette espèce de tautologie où la poésie en vient à prier dans la prose la venue du vers, il semble que l'on assiste à la retombée du chant romantique devenu écriture, épreuve d'une vacance et non plus d'une plénitude, parole suspendue et non plus transitive, rencognant le poète dans sa solitude au lieu de le placer à la proue de l'humanité. C'est ici en effet à la seule production de quelques beaux vers que Baudelaire en appelle, et à rien d'autre. Il n'annonce pas la venue d'un temps collectif idéal et libérateur, il ne demande pas même au poème la consolation de sa mélancolie, il sollicite simplement la possibilité d'écrire encore. Et si l'écriture est ainsi convoquée, c'est pour restaurer la figure du moi qui, dans la réalité, s'est dé faite. C'est en un sens pour rendre voix au moi que l'aphasie menace. Et c'est aussi pour rétablir le poète dans sa fonction qui est de produire de beaux vers.

Autant que d'une prière, il s'agit donc ici d'un acte de contrition face à une transcendance vide. L'imploration baudelairienne retentit bien loin de Hugo ou de Lamartine qui se croyait élu de Dieu et qui confiait à sa nièce, en avril 1848, au sommet de sa carrière politique: « Il est évident que Dieu a son idée sur moi, car je suis un vrai miracle à mes yeux »¹. Là où Lamartine se situait dans une logique de l'élection, Baudelaire se situe dans une logique de la malédiction. Là où l'un s'éprouve comme un miracle, l'autre se perçoit comme maudit. Là où l'un est reconnaissant d'une surabondance de paroles, l'autre déplore son impuissance. C'est ici la séparation et l'exclusion qui fonde la prière. Cette solitude urbaine du poète, cadencé dans sa chambre (et ne recevant plus, comme le mage romantique, son inspiration d'une nature bienveillante) accompagne le glissement d'une mystique poétique de la voix au prosaïsme de l'écriture. Écrire devient alors l'attente d'un moment de grâce, c'est-à-dire d'un moment où la pureté et la vérité seront retrouvées.

¹ Cité par Paul BENICHOU, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 41.

6. Un souffle autour de rien

Dans l'expérience poétique moderne la poésie tend ainsi à s'éloigner de l'oralité et du discours pour devenir de plus en plus une chose écrite. Tandis que les valeurs de création se substituent aux valeurs d'expression, elle se resserre sur ses propriétés, se dégage de l'enseignement et du pathos sentimental et en vient à se définir comme la pure dépense d'une voix écrite. Une voix créée ex-nihilo, inaugurale, sans précédent, faisant événement par elle-même. La première strophe du premier « Sonnet à Orphée » de Rilke est à cet égard significative:

Là s'élançait un arbre. O pur surpassement!
Oh! mais quel arbre dans l'oreille au chant d'Orphée!
Et tout s'est tu. Cependant jusqu'en ce mutisme
naît un nouveau commencement, signe et métamorphose.¹

L'image qui s'impose alors est celle d'un mutisme et d'une écoute censés rendre possible un « nouveau commencement ». Comme si le propre du poète était de faire taire les bavardages et les bruits pour accueillir le chant d'un sens plus pur. Ce chant fait corps avec l'existence, ou l'exister. Il se veut la manifestation la plus authentique possible de l'humain et pour cela il doit faire oublier jusqu'à l'opacité de la parole même.

Commentant les mots par lesquels Rilke définit le Chant, « Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent. Un souffle autour de rien », Blanchot écrit ceci dans *L'Espace littéraire*²:

Un souffle autour de rien: c'est là comme la vérité du poème, quand il n'est plus qu'une intimité silencieuse, une pure dépense dans laquelle est sacrifiée notre vie, et non pas en vue d'un résultat, pour conquérir ou acquérir, mais pour rien, dans le pur rapport auquel est ici donné le nom symbolique de Dieu. "Chanter est un autre souffle": il n'est plus ce langage qui est affirmation saisissable et saisissante, convoitise et conquête, le souffle qui aspire en respirant, qui est toujours en quête de quelque chose, qui dure et veut la durée. Dans le chant, parler, c'est passer au-delà, consentir à ce passage qui est pur déclin, et le langage n'est plus rien d'autre que "cette profonde innocence du cœur humain par laquelle celui-ci est en mesure de décrire, dans sa chute irrésistible jusqu'à sa ruine, une ligne pure.

Ce modèle du poème comme pure dépense de la voix, constituant en soi une expérience radicale du langage et ne voulant se mettre au service de rien qui lui préexiste, cette idée que le poème trace une ligne pure semblable au passage éphémère de l'existence humaine dans le monde, nous la retrouverons par exemple chez Paul Valéry et Yves Bonnefoy, deux poètes pour qui la thématique de la voix a une grande importance.

Il serait donc bien hasardeux et imprudent de n'entendre dans la poésie moderne qu'un inexorable étranglement de la voix. Sa pureté et sa fragilité sont valorisées par

¹ Rilke, *Poésies*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 379.

² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 188.

certain. Elle demeure cette instance à laquelle se réfère la poésie pour parler d'elle-même, de son origine, de son sens et de sa trajectoire. Pour Jean Tardieu:

Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il s'éteigne dans un soupir, de toutes façons le poète disparaît, trahi par son propre murmure, et rien ne reste après lui qu'une voix -sans personne.

Tel est le poète : une voix qui demeure après que quelqu'un s'en est allé.

Le souffle et le chant à l'opéra: un *cogito* sans personne

Martine de GAUDEMAR

Université de Paris Ouest Nanterre

Le chant est la mise en acte de dispositions corporelles qui enveloppent le souffle. Le souffle nous est commun, nous respirons en naissant dans notre premier cri, et nous expirons en rendant un dernier souffle. Le souffle, co-extensif à la vie, n'est pas personnel. Parler, chanter, c'est faire vibrer et sonoriser ce souffle. Or souffle et vibrations sont pré-individuels et émanent d'une vie organique qui peut troubler les calculs conscients, les délibérations et les décisions volontaires. Ce pourquoi cette vie, cette énergie vitale a pu être appelée *pulsion*, mais aussi *libido*, ou chez les grecs *thumos*. Et c'est sur cette vibration que se fonde la voix. Réalité transitionnelle au sens de Winnicott, la voix s'appuie sur une puissance expressive du vivant qui se particularise dans les langues chez l'être humain, sans jamais perdre son ancrage dans le souffle, voire l'énergie de la vie. *Cette vie s'entend dans la voix*. Reste à la faire passer au public, à la faire reconnaître. L'air, comme un souffle entre nous, transporte ce qu'Aristote appelait les *pathémata tès psychès*, affections de l'âme.

Si la voix est en-deçà et au-delà de la personne, alors une éthique de l'expression pourrait seule demander sa reprise en première personne, en un geste d'appropriation : un sujet s'en déclarerait l'auteur, produisant ainsi un *cogito*, c'est-à-dire une déclaration d'existence qui est demande de reconnaissance. À l'opéra, le *cogito* se produit dans une *aria*, miracle ponctuel recherché par le passionné d'opéra car il nous réconcilie momentanément avec l'existence, en une extase aussi évanouissante que notre existence elle-même, tissée de l'étoffe des songes. Il semble étrange que ce *cogito* ne soit pas celui d'une personne, alors qu'il est porté par des personnes exceptionnelles comme Callas. Paradoxe du *cogito* d'opéra : il se produit quand Callas ne parle pas d'elle comme personne, mais qu'elle fait entendre *la voix de toute une famille de femmes*, Tosca, Desdemone, Médée, Manon Lescaut, Turandot. Que fait résonner cette voix que nous reconnaissons tous ? Pour évoquer ce dont elle parle sans le dire (notre condition et son peu d'être), je procéderai en deux temps. J'aborde en premier lieu la voix et l'opéra en général. Puis, à travers les voix de personnages féminins, j'évoque un *cogito* paradoxal qui témoigne d'une dimension méconnue, le féminin de la voix, qui ne concerne pas seulement les femmes.

Le *cogito* est un énoncé en première personne. Mais la personne logico-grammaticale, marque linguistique d'un *engagement* dans l'énoncé qui en fait un *énoncé passionné* ou un *acte de parole*, est beaucoup plus légère, voire évanouissante, qu'une personne vivante, en chair et en os, et même plus légère qu'une personne juridique, si l'on distingue les usages du mot de *personne*. Pour l'usage ordinaire, rien ne sépare une personne et un individu vivant. Les personnes sont des gens, avant toute qualification. L'usage technique juridique réfère au contraire à un *statut* qui vient qualifier certains individus particuliers (les femmes, les enfants, les esclaves ne sont pas des personnes dans nombre de sociétés), mais aussi des institutions voire des entités (un couvent, une ville), et jusqu'à des individus non nés ou déjà morts, auxquelles la *personnalité juridique* reconnaît des droits et confère des devoirs. Ce statut juridique de la personne donne à l'identité personnelle un poids contraignant, rivant l'individu à des relations¹, un *monde*, ou une *forme de vie*. La minceur sans qualités de la personne logico-grammaticale permet au contraire à la voix qui l'énonce de se soustraire au monde

¹ G-W. Leibniz, « Persona », in G. GRUA, *Leibniz-Textes inédits*, Paris, P.U.F., 1948.

qu'elle voudrait dépasser vers un monde meilleur. Le chant d'opéra en est un exemple éclatant. Dans les textes de Cavell concernant la voix et l'opéra¹, il apparaît comme un paradigme. L'histoire de l'opéra est celle du pouvoir de la musique incarné dans l'art de chanter. Cavell en souligne toute la portée existentielle : il révèle une capacité de la voix humaine située entre deux mondes. La voix qui émerge du chant, et dont le langage est la condition, met en œuvre une capacité proprement humaine à élever la voix, à faire entendre la peine de vivre, la condition d'exil qui est notre lot, et l'énigme que chacun est même pour soi.

La voix est à la fois en-deçà et au-delà de la personne, comme en témoigne sa double origine, matérielle et symbolique².

L'origine matérielle de la voix se trouve dans la condition corporelle que partagent bien des êtres vivants, celle d'un organisme vivant respirant. Sonorisant le souffle dès le premier cri de la naissance, la voix expire lors de la mort, mais aussi dans le chant qui sonorise l'expiration. Le chant incarne donc la tension entre deux mondes, entre naissance et mort. Le souffle, articulé, se transforme en voix significative adressée à un autre virtuel. Le chant d'opéra manifeste ainsi notre condition de co-existence *corporelle* ou *incarnée*. Incarnation tragique si elle pose la question de savoir comment nous pouvons supporter d'*avoir* un corps³, peut-être même d'*être* seulement un corps vivant : l'opéra évoque la disparition de notre personne quand cesse le souffle du chant. Le chant, comme expiration, enveloppe la question de la mortalité d'une existence personnelle arrimée à un organisme qui est son porte-voix.

L'origine symbolique du chant d'opéra se trouve d'abord dans la voix écrite d'une partition, qui n'est pas celle d'une personne déterminée, mais d'un *type* de voix. C'est une voix-virtualité, « à chanter », ouverte à diverses possibilités vocales au sein d'un ensemble vocal et orchestral. Elle n'a pas de corps propre sinon celui de l'écrit, et, tant qu'elle n'est pas chantée, elle n'est pas individuée. La voix de la partition s'adresse virtuellement à d'autres voix inscrites dans la partition, toutes étant conjuguées aux voix chantantes des instruments de musique. Enfin, au-delà de la partition, elle s'adresse, à un public virtuel d'auditeurs⁴.

1. La voix et l'opéra

C'est un des paradoxes de l'opéra : il est enraciné dans les possibilités physiologiques d'un organisme vivant, tout en donnant le sentiment d'une quasi-

¹ S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, III, « L'opéra et la voix retrouvée », Paris, Bayard, 1994.

² Le *cogito*, comme énonciation, suppose une voix en-deçà et au delà de l'Ego, il désubstantialise l'Ego, même si Descartes le réinvestissait de substantialité en parlant de *res cogitans*, oublieux du filet de voix qu'est l'énonciation, qui comme la voix toujours nous échappe et va vers un Autre. À qui Descartes adressait-il *Je suis J'existe* ?

³ S. CAVELL, « La contre-philosophie et le gage de la voix », *Un ton pour la philosophie*, op. cit., p. 182 sq. : « Comment peut-on supporter d'avoir une voix, une voix qui toujours nous échappe, nous est confisquée? », et plus loin : « Cela commence à ressembler à la question de l'opéra ». Voir « Opera and the Lease of Voice », in *A pitch of philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 134. *Un ton pour la philosophie*, op. cit., p. 191.

⁴ Ce qui met en œuvre de manière particulière l'axe symbolique de l'interlocution qui traverse tous nos énoncés. Dans la culture occidentale, l'exemple privilégié est celui des *Confessions* d'Augustin, où un questionnement incessant *Qui suis-je ?* invoque de manière passionnée un Tu/Vous qui ne répond jamais. Voir SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Livre X, Paris, Les Belles Lettres, (1926) 1989.

désincarnation. L'opéra exige un travail parfois inhumain de la voix. Les chanteurs doivent être capables de produire des sons qui puissent s'entendre *avec*, ou même *malgré* d'autres instruments tels que clavecin, flûte, violons, trompettes, orgues. Le travail vocal demande discipline du souffle, mobilisation du diaphragme et des viscères, détente du larynx et des cordes vocales, exige enfin une statique et une dynamique du corps entier qui doit être enraciné dans le sol comme pour pouvoir s'élaner vers les hauteurs¹. Sans cet engagement physique, aussi exigeant et épuisant que celui d'un danseur, la sonorisation du souffle ne serait pas possible avec la précision, la puissance et l'intensité nécessaires à l'opéra. Le paradoxe vient de ce que la voix du chanteur, si fortement enracinée dans un corps donné, et qui induit dans le public des mouvements corporels analogues à ceux que le chant exprime et mobilise, semble venir d'un autre monde. Cavell dit très justement que la voix est comme *disembodied* dans ce corps-là². Les chanteurs apparaissent comme des divinités chantantes ou des demi-dieux : des messagers d'un autre monde. Le chanteur le ressent souvent ainsi, car il parle de sa voix comme si elle habitait en lui comme un agent distinct, don des dieux. Même si, sans ses cordes vocales et ses résonateurs dans la face, la voix reçue des dieux ne pourrait pas « sonner », le chanteur se décrit comme une mère porteuse de sa voix. La pente idéalisatrice de l'opéra est ainsi compensée ou contrariée par la pente opposée, celle du réel matériel de la voix chantée. Il faut chanter « dans le masque », dans cet arrangement osseux et cartilagineux qui fait résonner le souffle, le projette au dehors vers le public, et peut être prolongé dans un masque de théâtre que les romains appelaient *persona*. Avant de signifier la personne ou le personnage³, *persona* désigne un artifice qui majore les ressources du masque naturel des résonateurs de la face, fait résonner la voix au-dehors, et la fait reconnaître publiquement comme celle de tel ou tel personnage auquel elle est momentanément attribuée. La *persona* est un porte-voix, un dispositif médiateur entre intérieur et extérieur qui opère une amorce de personnalisation de la voix, même s'il porte toute voix passant par la *persona*, et non pas telle voix singulière. Il produit conjointement une visibilité et une audibilité qui pourraient être séparées comme au cinéma. À l'opéra, ce n'est pas seulement le masque, mais le corps entier du chanteur qui est *persona*. L'aspect physiologique du travail vocal conduit fait de la *persona* un porte-voix.

L'opéra divise la voix et le corps, l'une appartenant à un autre monde, l'autre étant de ce monde. L'opéra ouvre la question du passage entre ces mondes, au-delà et ici-bas, entre l'expérience ordinaire et un monde transfiguré dans lequel les tigres peuvent comprendre, les oiseaux conversent, les statues viennent dîner, et les esprits se lisent

¹ Ce travail dépend de la longueur et de l'épaisseur des cordes vocales, de l'ampleur des résonateurs, de la souplesse et de la puissance du diaphragme, de la capacité de mobiliser les organes internes, viscéraux.

² Voir S. CAVELL : « Opera and the Lease of Voice », *A pitch of philosophy, op. cit.*, p. 134. Tr fr. *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », p. 195 : « Dans l'opéra, il semble impossible de décider en ces termes quel est l'accent placé relativement sur le chanteur et sur le rôle, voire sans importance, n'était le fait de la nouvelle conception que cela introduit du rapport entre voix et corps, rapport où ce n'est pas tel acteur ou tel personnage qui sont incarnés l'un dans l'autre, mais où cette voix est située dans -on pourrait dire *désincarnée dans-* cette figure, ce double, cette personne, ce masque, ce chanteur, dont la voix, pour l'essentiel, n'est pas affectée par le rôle. »

³ Le terme de *persona*, masque théâtral ou funéraire, a donné lieu à la fois aux significations de personnage et de personne. Le personnage recueille les manifestations visibles et théâtrales, la personne plutôt les marques et les titres de la personnalité juridique.

les uns les autres¹. Ce pourquoi j'appelle l'opéra *un dispositif de transcendance* alors qu'il est aussi le lieu de l'incarnation du sens : cette tension entre immanence et transcendance est constitutive².

Comment comprendre que la voix soit au-delà de ce monde, au-delà du chanteur comme du spectateur-auditeur ? Revenons, dans le sillage de Freud, à une origine de la parole, et donc à un récit *mythique* ou à une manière mythologique de parler. On évoquera alors le cri de l'*infans* que seul peut entendre comme une parole un Autre inoubliable, qui deviendra pour l'enfant une sorte de demi-dieu, préhistorique et légendaire, irréductible aux parents ou à l'entourage empiriques : ce récit explique que la sonorisation infantile spontanée aille vers une signification qui lui vient, et lui viendra toujours, d'*ailleurs*. Cette origine destine et voue la voix à une aura de sacré, *aura* qui selon Lacan est un voile jeté sur un réel horrifiant : celui de ce corps viscéral qui l'engendre, humain trop humain, et même animal trop animal ; mais aussi celui de la mortalité de ce corps, ou bien de la sexualité qui a engendré le petit animal naissant voué à l'humanisation. Le psychanalyste Vives explique que les pulsions *inarticulées* qui animent le petit corps vivant se transforment, par la médiation de l'Autre inoubliable, en pulsion *invocante* susceptible d'une inscription, ce qui permettra l'écriture musicale de la partition. Selon Piera Aulagnier, des pre-représentations, ou *pictogrammes*, s'inscrivent chez l'enfant, et restent à jamais actives *hors connaissance* de tout Je. Un objet-voix se constitue ainsi pour chacun de nous à *notre insu*, objet à jamais perdu qui évoque le moment de grâce où nous avons été entendus, où *on* a répondu à notre appel³. S'installe alors une dynamique de retrouvailles qu'on nomme *désir inconscient*. Elle vise moins des personnes que l'objet insaisissable dont elles sont porteuses : *une voix, un timbre, une inflexion*, ou même *un grain de voix, une brillance, un vernis* qui nous font retrouver un sentiment béni de complétude. Telle serait la jouissance ou l'extase que nous éprouvons à l'écoute de certaines voix⁴. Nous recherchons toujours, dans une voix, quelque chose d'infra-verbal évoquant les « voix chères qui se sont tuées », que nous n'entendrons plus, mais nous ne le savons pas. Cela traverse nos visées conscientes, les renforce ou les bouscule, compliquant notre vie amoureuse et la rendant incontrôlable. La voix, objet invisible, est un objet mythique. Le premier opéra de Monteverdi met justement en scène et en musique cette problématique d'une voix absente à retrouver⁵. Dans l'*Orfeo*, Orphée va chercher Eurydice aux enfers et l'arrache à la mort, mais il ne peut supporter qu'elle ne lui

¹ S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », *op. cit.*, p. 200.

² M. de GAUDEMAR, *La voix des personnages*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 173 *sq.*

³ Cavell l'exprime à sa manière en faisant de l'opéra une expression de la séparation. Voir S. Cavell, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », *op. cit.* p. 212-213: « C'est une exposition au monde de la séparation du soi d'avec soi-même, dans lequel la division du soi dans la parole est exprimée comme la séparation d'avec quelqu'un qui représente pour ce soi la continuation du monde (...) Le caractère atroce ou absolu de cette séparation semble emprunter à la fois à la terreur de la séparation propre à l'enfance (le niveau du narcissisme primitif, où le cri que Wagner voit comme l'origine du chant est encore audible) et à la séparation des possibles, représentée par la perte de celui qui est revenu du domaine de la lumière, en qui des espoirs d'intelligibilité ont été placés, et s'effondrent ».

⁴ Voir M. POIZAT, *Le cri de l'ange-Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986, 2001. Voir aussi R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 131.

⁵ S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », *op. cit.*, p. 198. M. de Gaudemar, *La voix des personnages*, *op. cit.*, p. 254.

donne aucun signe de son existence. Il ne peut pas la voir, car il n'a pas le droit de se retourner. S'il la voyait, il obtiendrait une image visible. Ce n'est pas ce qu'il cherche : il veut un sujet s'adressant à lui à travers une voix qui lui parle. Or Eurydice ne lui adresse aucun son qui puisse témoigner de sa présence désirante à ses côtés. De là qu'Orphée ressent le besoin de regarder Eurydice, et d'obtenir ainsi une preuve de son existence. Orphée se retourne parce qu'Eurydice ne lui fait pas entendre sa voix, ne sonorise pas sa respiration, ce qui serait chanter. Mais *existe-t-elle* ? Cavell n'est pas loin de dire, avec Baudelaire¹, que *La femme* est, comme Dieu, un être terrible et incommunicable, d'autant plus terrible que son existence est peut-être fantasmagorique. Ce qui fait écho au sarcastique *La femme n'existe pas* de Lacan, mais c'est dit sur un autre ton. Cavell se contente de souligner un quasi-paradoxe. Eurydice fait « ressentir à Orphée sa présence de la seule façon qui lui soit accessible : en lui faisant ressentir son absence, qu'il ne peut supporter »². On pourrait commenter sans fin le silence d'Eurydice, sans doute celui des rêves, silence terrible, si lourd qu'on se réveille : il faut retourner à une réalité où les morts ne reviennent pas. Eurydice ressuscitée n'était donc qu'un rêve. C'est depuis ce désenchantement que naît la poésie musicale. La musique serait donc moins impuissante devant la mort, que l'héritière d'un réveil. Elle cherche à apprivoiser et à encadrer le silence, conjurant l'angoisse du réel de la mortalité et de la perte de l'objet.

Comme genre, l'opéra hérite de la tragédie et du drame. Il est contraint par cet héritage qui lui donne ses conditions ou son concept. On raconte que Monteverdi aurait voulu donner une fin heureuse à son drame chanté, mais n'y était pas parvenu. L'opéra incarne selon Cavell *les pouvoirs de transfiguration* de la musique dans l'acte de chanter. Pouvoirs, mais non toute-puissance : le mythe d'Orphée manifeste bien les pouvoirs du chant qui rappelle le monde à la vie, mais il témoigne des limitations du pouvoir de la voix, puisque l'être sans lequel le monde n'a plus de couleur ne peut être rappelé à la vie. Le mythe d'Orphée nous laisse avec deux interprétations adéquates générales de la capacité expressive du chant :

« extase du succès absolu de son expressivité dans le rappel du monde comme s'il le ramenait à la vie ; mélancolie de son incapacité à soutenir le monde- qui peut être exprimée en disant qu'elle est une expression de l'absence absolue d'expressivité de la voix, de son échec à se faire entendre ou à devenir intelligible: un évident état de folie. »³

L'opéra est partagé entre ces deux interprétations, extatique et mélancolique. Il fait passerelle entre notre condition charnelle et l'aspiration à une vie purement spirituelle dépouillée des contraintes matérielles et des exigences pulsionnelles, à la manière dont Orphée « enjambe deux mondes, appelons-les le monde du dessous et le monde du dessus »⁴. Il est sur un chemin de crête, entre visible et audible.

¹ S. CAVELL, *The world viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 1979.

² S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », *op. cit.* p. 199. Voir *A pitch of philosophy*, Opera and the lease of voice, *op. cit.*, p. 140 : « We might settle for the quasi-paradox that Eurydice is showing her presence to him in the only way open to him, by his sensing her absence, which he cannot bear. »

³ S. CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, « L'opéra et la voix délivrée », *op. cit.*, p. 199.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

« Le chant, et avant tout l'air d'opéra, exprime le sentiment d'être pressé ou écartelé entre deux mondes - l'un où l'on est vu, le monde à peu près familier des philosophes, et l'autre depuis lequel on vous entend, auquel on délivre ou abandonne son esprit, et qui s'évanouit quand cesse le souffle du chant. »¹

Ces remarques de Cavell sont en affinité avec l'idée d'une voix humaine issue d'une transformation du cri primitif en *invocation*. Elles rencontrent aussi la tragédie grecque dont hérite l'opéra. N. Loraux, dans *La Voix endeuillée de la tragédie*, montre l'écart différentiel que le genre de la tragédie produit à l'égard du réel douloureux qui se joue sur la place politique de l'*agora*. Les deux conceptions conduisent à l'idée d'une élaboration musicale du deuil, que Freud appelait *sublimation*. Wittgenstein parle peut-être mieux de *transfiguration*.

Nous retrouvons cette voix tragique dans les chants des femmes à l'opéra. L'analyse Cavellienne manifeste l'étroite relation de la voix chantante avec le féminin, qui nous conduit à un nouveau *Cogito*, enveloppant une vie inconsciente de l'esprit.

2. Les voix des personnages féminins et leur *cogito* paradoxal

On remarque le grand nombre de prénoms de femmes utilisés dans les titres d'opéra. De même, la plupart des exemples de personnages d'opéra pris par Cavell sont ceux de personnages féminins. Il y a une affinité entre la situation de la voix comme objet perdu, dans la constellation psychique qui soutient la parole, et la situation d'extériorité intime, ou d'intériorité exclue, des femmes dans l'espace symbolique-social, à la fois recluses et exposées. En *excès* sur l'ordre social-symbolique de la parenté, puisqu'elles sont à la fois selon Lévi-Strauss des objets d'échange et des sujets parlants, les femmes sont réputées bavardes ou pleureuses, incapables de tenir un discours sensé ou rationnel tant elles sont pétries d'affects. Comme si le refoulement du *pathos* indispensable à l'empire du *logos* avait chez elles échoué, non pas du fait de leur histoire mais en fonction de leur anatomie². Les femmes sont catégorisées soit à l'intérieur d'oppositions binaires comme l'élément non marqué face à l'élément marqué du masculin, soit hors de ces oppositions comme situées irrémédiablement du côté d'un excès par rapport à l'ordre -symbolique, ou ordre de la parenté, donc placées hors-symbolique, et par là dans un lien essentiel à un excès qui peut être survalorisé ou dévalorisé, mais jamais dépassé. Ce qui, selon S. Zizek dans *La seconde mort de l'opéra*, conduirait les femmes au « libre » sacrifice de soi (comme Iphigénie se conformant au vœu paternel) ou à la vengeance destructrice qui sape les lois de la cité, comme le montrent Médée ou Clytemnestre³. Soumises ou révoltées contre la loi paternelle, les femmes sont toujours situées hors de l'espace

¹ *Ibid.*, p. 203 : « peut-être pour l'invoquer, comme Donna Anna et Donna Elvira ; peut-être pour y renoncer, comme la Maréchale et Violetta; peut-être pour s'y préparer, comme Desdémone et Brünnhilde ; peut-être pour l'identifier à celui-ci, comme Carmen ».

² Comme le rappelle la fameuse déclaration de Médée chez Euripide: « Je sais les maux que je me prépare, mais mon *Thymos* (« cœur », « énergie vitale ») est plus fort que mes *bouleumata* (« décisions délibérées ») » (*Médée*, v. 1078-1080). Voir J. PIGEAUD, *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

³ N. LORAUX, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, p. 75: « Et les mères tuent. Elles mettent à mort le coupable -un homme, toujours- et parfois les enfants, les fils de ce coupable ».

public, où elles ne sont tolérées que dans l'expression publique du deuil. Ce qui rapproche depuis des millénaires le féminin et le chant de déploration.

L'étude de la voix tragique fait surgir le soubassement pulsionnel dont la cité ne veut rien savoir, sombre fond dont les femmes sont porteuses. Les mères en deuil passent de la douleur à la colère et à l'expression articulée. Privées de cette expression, les mères en deuil passent au crime. L'écoute et la réception du message douloureux sont pacifiantes. Hécube passe à l'acte meurtrier quand l'aide de la loi lui a été refusée par Agamemnon : elle accomplit alors un « travail de femme » (*ergon*), le meurtre du coupable¹. L'opéra qui hérite de la tragédie pourrait-il conduire à une pacification de ce qui, en régime tragique, conduit au meurtre ou au sacrifice ? Le travail de Cavell sur les larmes efficaces, *Contesting tears*, conduit à cette question. Dans le chant lyrique de déploration, la gorge se desserre, le souffle passe. Le public qui respire au rythme du chant compatit avec la déplorante : il rend ainsi justice à celle qui n'a pas été entendue, à la victime de l'ordre social-symbolique qui s'est exprimée dans la vengeance ou le sacrifice de soi, comme Médée ou comme Desdemone. Transformées par l'expression vocale, les larmes sont efficaces dans une double mutation de la victime en héroïne, et de la douleur en jouissance libératrice. Miracle qui n'a qu'un temps : il ne dure que tant que dure le souffle du chant ! Mais la jouissance est pyromane et n'a que faire de la durée.

Nous rêvons ensemble, à l'opéra, à un monde d'une absolue compréhension par-delà les contraintes de l'existence, du langage et de l'ordre social. À un monde capable d'accueillir sans rejet la part inconnue réputée féminine qui s'exprime dans le chant, mais que Freud appelait *inconscient*. L'excès pulsionnel est difficile à symboliser. Pourtant il passe dans le sémiotique, la part non significative et passionnée du chant, parfois à l'insu de celui/celle qui chante. Le chant fait passer au public ce qui s'oppose à l'expression : suffocation, étouffement, agonie.

La voix actualise le *claim* virtuel, réclamation, exigence, revendication. Alors que les paroles de l'*aria* sont difficilement audibles, le message du *claim* passe clairement dans l'élément respirant de la pure vocalité et dans le rythme qui articule le souffle, par exemple dans les deux airs de la Reine de la nuit dans *La flûte enchantée*. L'excès de l'affect passionné devient audible pour le public dans l'air du saule de Desdemone chez Verdi, ou dans l'air de Boccherini où Médée en appelle vainement à la compassion de Jason. Le public, sans écouter les raisonnements calculateurs de Jason, compatit à la douleur de Médée. Il prend la place du grand écouteur divinisé auquel toute plainte s'adresse dans l'axe symbolique et virtuel de l'interlocution qui traverse nos énonciations. Cet axe unit l'émetteur comme sujet de l'inconscient, écrit barré car immaîtrisable, et un grand Autre comme auditeur virtuel (barré car n'existant pas). La subjectivité inconnue au sens de Cavell équivaut à un sujet inconscient qui s'adresse à l'Autre en une énonciation passionnée (*passionate utterance*)².

Cri, appel, plainte et supplication sont autant de formes d'une expression passionnée révélant le sujet de l'énonciation. Un cri qui serait degré zéro de la symbolisation serait impossible à entendre, comme le tableau de Münch l'expose crûment. Je considère l'opéra comme *une élaboration lyrique du cri*. Le chant lyrique semble l'expression la plus proche du cri, dans les deux figures extrêmes de l'aigu et du grave où les mots sont inaudibles et tendent vers le silence.

¹ *Ibid.*

² Le grand Autre qui n'est plus une personne succède, selon Lacan, à l'Autre inoubliable de l'enfant chez Freud. Dans l'histoire de notre culture, il succède plutôt au Dieu des *Confessions* d'Augustin.

Le grand air d'opéra vise, selon M. Poizat, à mettre en place un point d'*acmé* suprême qui jaillit comme cri musical, à la limite du discours, de la parole et de l'ordre signifiant. Poizat donne l'exemple du cri aigu de la servante Brangaene dans *Tristan et Ysolde*, recouvert par l'orchestre : comme étouffé, il demeure un cri muet-limite, impossible à entendre. Proche de ce cri-limite, on trouve l'extrême aigu et l'extrême grave. Depuis la Grèce archaïque, l'aigu féminin est porteur du cri de douleur à peine articulé (mais pas inarticulé) de l'*Aiai*, où se rejoignent les mères en deuil et la plainte d'Ajax quand il a massacré les guerriers grecs ou ce qu'il a pris pour tels¹. Cet aigu a été pris pour modèle du deuil parce que les femmes en ont été chargées, et non l'inverse. Car le grave aurait pu dans d'autres configurations culturelles être pris pour le modèle du chant funèbre, et de l'extinction-limite de la voix².

Au point limite de jouissance, le public est conduit à la croyance folle, quoique momentanée, d'une résurrection. Dieu ou Eurydice existent à l'opéra tant que dure le souffle du chant. La solitude métaphysique est momentanément annulée. L'opéra, comme la comédie romanesque de Shakespeare dans *La tempête* ou *Le Conte d'Hiver*, remporte une victoire temporaire sur les forces de destruction.

Quel *cogito* pourrait surgir de l'*aria* d'opéra fascinante qui un instant nous fait rêver le bonheur inouï d'impossibles retrouvailles avec un monde perdu ? Un *cogito* sans personne peut-il encore déclarer *Je suis, j'existe* ? L'opéra nous en montre la possibilité. On peut penser aussi au *cogito* des femmes inconnues qui les fait passer de l'inexpressivité à la revendication d'une voix dans leur histoire.

Les femmes inconnues des mélodrames hollywoodiens revendiquent un droit à exister dans une forme de vie sensible et expressive. Leur déclaration montre un sujet émergeant dans un NON à une forme de vie imposée : elle est un *cogito* montrant le chemin douloureux qui conduit à rompre avec la convention, et à choisir la solitude. Sans le vouloir clairement, par delà toute assignation de sexe, les femmes inconnues proclament qu'une autre forme de vie est possible, faisant entendre un sujet inconnu de soi. Ces performances sont proches de l'événement du sujet dans une cure analytique³. La voix des femmes inconnues, analogue à une *aria* d'opéra, fait entendre et ainsi reconnaître une part de soi inconsciente rebelle aux contraintes de la *forme de vie* imposée. La voix enveloppe un jugement implicite par delà l'expression de l'affect. Sans assurance transcendantale, ce jugement montre les conditions sensibles de la pensée. Pas de *res cogitans* sans un être affecté supporté par un corps vivant, être affecté que la masculinité peut rejeter comme féminin - hystérique, se condamnant ainsi à la mutilation de soi, à une pensée privée de sa source. L'enjeu du *cogito* des

¹ J. STAROBINSKI, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1974 : quand il a fait sécession et massacré les guerriers grecs ou ce qu'il a pris pour tel.

² Voir dans M. de GAUDEMAR, *La voix des personnages*, *op. cit.*, p. 360 *sq.*, à propos de la voix de Farinelli, mes remarques sur l'exclusion des voix tragiques d'altos féminins, comme celles de Cathleen Ferrier ou de Marian Anderson. Ainsi le ré grave de l'Air des cartes de *Carmen* fait entendre son message funèbre même sans comprendre les paroles : « La mort, toujours la mort ! ». Ce dernier mot est presque imprononçable tant il est grave pour une voix de femme. Dans *La jeune fille et la mort*, le lied de Franz Schubert, alors que la voix de la jeune fille est très audible, la voix de la mort termine le *lied* dans une note grave presque inaudible, et presque impossible à émettre pour la plupart des voix de femmes. Dans les *Kindertotenlieder* de Mahler chantés par Cathleen Ferrier, le sombre fond évoqué par le chant produit l'émotion partagée ou compassion.

³ *Ibid.*, p. 94. Rien d'étonnant si la psychanalyse correspond, comme l'écrit Cavell, à une vie de l'esprit (et donc une mort) qui reçoit sa preuve d'existence sous l'unique forme à laquelle la psyché peut désormais ajouter foi, *comme essentiellement inconnue à elle-même*, c'est-à-dire *inconsciente*.

femmes inconnues, et de leur demande (*claim*) à être reconnues dans leur productivité inconsciente, est donc moins la reconnaissance d'une forme féminine de l'existence et de la pensée, que la *reconnaissance du pôle sensible et inconscient dans toute pensée*. Ce pôle est affectivité, mais aussi productivité et inventivité, dynamique de création. La pensée entière serait menacée si l'on déniait sa dimension sensible, dynamique et souffrante, dont les femmes sont les porteuses assignées. Les femmes attaquent ainsi directement le dualisme cartésien et son usage social, qui répartit entre hommes et femmes les deux niveaux inséparables de la pensée que Freud avait nommés *processus primaire* et *processus secondaire*¹. Il serait réducteur de ramener cette opposition à celle du *pathos* et du *logos* car la pensée raisonnable ou ordonnée plonge ses racines dans une productivité inconsciente de sons et d'images.

Le chant d'opéra privilégie l'expression féminine si les femmes, de par une condition millénaire, vivent une expérience qui leur confère un savoir. Mais il fait entendre également quelques hommes capables d'accéder à ce savoir et de l'exprimer en énonciation passionnée, dans la douleur ou l'amour. Le chant, énonciation passionnée, montre que chacun, comme sujet, est au-delà de la personne sociale et juridique, et en-deçà de son ou de ses personnages sexués : en toute rigueur *inconnaisable*. Othello qui a refusé de reconnaître la part sensible et sensuelle de lui-même qu'incarnait Desdemone en sort dévasté, et se déclare en un discours qui montre la destruction de son personnage narcissique. Son discours équivaut à une déploration lyrique qu'il rejetterait comme féminine. Il devient pathétique malgré lui en déclarant qu'il n'est plus rien, pas même une personne nommée Othello. Mais tant que sa voix se fait entendre, son discours est un *cogito*. De quel *cogito* s'agit-il ? Il ne proclame pas l'existence d'une personne nommée Othello, pourvue de prédicats, qualifiée de jalouse, de masculine, de général à peau noire vivant à Venise. Acte de parole, il reconnaît dans la douleur un acte meurtrier : il est revendication de son action, serait-ce dans la passivité de l'être-trompé par un "malin génie". L'aveu se fait à un public qui reconnaît dans cet acte la conséquence malheureuse d'une série de conditions qui fait un monde. Othello en appelle sans le savoir à un autre monde, une autre *forme de vie*, où le personnage masculin ne viendrait pas, en lui, faire obstacle à la relation amoureuse, où il serait une autre personne capable de confiance en l'autre féminin. Il réclame du public une reconnaissance de ce qui est enveloppé par sa plainte. Le *cogito* est alors l'œuvre commune de celui qui parle et de celui qui entend. La voix d'Othello, qui n'est plus la voix de personne, a fait entendre un sujet inconscient inconnu d'Othello, qui se plaint et souffre de son personnage ou de la personne qu'il est dans ses relations. Ce sujet inconnu enveloppé dans la voix expose une destruction qu'Othello a opérée et qui lui revient d'ailleurs. À son insu, même si sa personne ici identique au personnage est détruite, un sujet se fait reconnaître dans l'énonciation qui le produit performativement : sujet sans qualités, non substantiel, pur effet du souffle partagé, qui se dissipe une fois entendu. « Here I am », ou « That's he that was Othello », déclare Othello, qui n'est plus qu'un personnage dans un récit de soi qu'il ne peut plus adresser à Desdemone. Il n'y adhère plus, en parle à la troisième personne et au passé. Si le sujet se constitue dans les deux temps de l'aliénation primaire à une image, et de la séparation, Othello est dans le moment de séparation, sujet produit par la voix ou sujet-voix. Le personnage pourra bien reparaître sur la scène du monde, mais le sujet ne prend pas consistance et reste une voix.

¹ Cavell note que le prix à payer pour le *cogito* de type cartésien, et l'assurance qu'il donne de notre existence, est la fragilisation du lien entre esprit et corps.

Pour conclure

Le chant d'opéra met en acte un *cogito*, tout en produisant un sujet sans consistance ontologique qui s'évanouit après le chant. Cogito paradoxal qui produit du "sujet" énonciateur, tout en s'émancipant de l'identité personnelle d'un EGO, car il fait advenir la possibilité d'incarner de multiples personnages. Les personnages, indispensables comme porte-voix, ne sont ni des personnes vivantes ni des sujets énonciateurs. Etres de pure relation, ils sont des médiateurs parce qu'ils portent la voix et le jugement qu'elle enveloppe. Ils donnent un visage et un nom à une poussée vitale et expressive universelle qui déborde tous les arrangements sociaux. À nous de la subjectiver en un acte de parole, tout en abandonnant l'illusion de la singularité. Acte proprement éthique qui ne se décide pas mais fait plutôt irruption et événement, ce que l'on peut reconnaître... ou bien dénier.

Cavell semble appeler à une éthique de l'expression quand il valorise les trajets de personnages qui abandonnent leurs repères narcissiques et se produisent comme sujets, que ce soit dans un filet de voix ou dans une *aria* qui déclare leur existence et réclame reconnaissance. À travers des héroïnes tragiques qui sont des *personnages* médiateurs, le chant d'opéra exprime le paradoxe d'une existence individuée par un corps vivant qui l'attache à un monde, alors que la voix tend à exprimer une condition humaine typique enveloppant une aspiration à un autre monde. La minceur du sujet grammatical de l'énonciation passionnée, pur indice linguistique de notre existence fragile et souffrante, donne à la voix la possibilité de se faufiler vers d'autres mondes possibles, et d'incarner d'autres personnages.

C'est ce que fait Cléopâtre chez Shakespeare, devenant « femme, reine, déesse, enfant, mère, nourrice », créant pour ainsi dire son propre personnage. C'est aussi ce que fait Callas-cantatrice : sa voix produit une ressemblance de famille entre des personnages aussi différents que Desdémone, Manon Lescaut, Tosca, Norma. En supportant par son corps et son existence la théâtralisation de la plainte, Callas est l'exemple paradigmatique du *cogito* non substantiel produit par l'opéra : *une voix*.

Reflections on Voice and Character ¹

Emily R. GROSHOLZ

The Pennsylvania State University

Logicians do the rest of their fellow human creatures, philosophical and non-philosophical, a great service by eliciting the forms of thought that are independent of subject matter and the metaphysical, pragmatic, and rhetorical contexts of use. But the enticing schemata of the categorical proposition, of the AAA-1 syllogism, of modus ponens, and so forth, may tempt us to think that the most important questions of truth and knowledge can be settled by logic alone, perhaps aided by some ‘certain’ source of empirical facts. Certainly Carnap and the first generation of the Vienna School hoped for great epistemological resolutions from logic and sense data. Cavell calls this picture of knowledge a temptation in *The Claim of Reason*; it is the temptation to suppose that there is a God’s eye point of view, and that if we would only allow logic (supplied with Baconian facts collected in the field and laboratory) to burn away the dross of subjectivity and embodiment, of false hopes and enthusiasm, we could attain it.

To counter this temptation, Cavell—and Wittgenstein in the *Philosophical Investigations*, and Austin in *How to Do Things with Words*—urge us to remember the human voice that enlivens all speech. All speech, whatever else it is, is direct address. They remind us that a proposition is a judgment and a judgment is an utterance, dependent for its truth on the living situation in which it is uttered for various purposes by someone to someone, people cognitively as well as physically and morally housed in a shared world that could not even be described apart from the language games and forms of life that constitute it, and apart from which no constative or performative utterance could ever arise. Thus logic cannot do without metaphysics, pragmatics and rhetoric, if we are to understand philosophically what we say. But saying is one kind of making and doing. Cavell also reminds us that the truth of human life must be expressed in narrative, and that narrative is different in kind from argument; thus poetics, the imitation of human action, must also supplement logic.

I.

Throughout *The Claim of Reason*, Cavell tries to show that the conflict between the traditional philosopher and the skeptic cannot be resolved so long as both of them tacitly accept the pertinence of the God’s eye view, the omnipresent and infinite third-person, to questions of knowledge. The temptation is clear enough, he argues, when the object of knowledge is a coffee cup or a goldfinch in the garden; however, when we are trying to understand another human being, the temptation of the God’s eye view is incoherent. My relation to another human being is a relation of one awareness to another awareness; awarenesses cannot be entered, shared, divided or bounded. Leibniz was right to say that my awareness is the purest experience of unity I have. This relationship cannot be one of mere cognition, where I can ask for more, more and ever more evidence so that I can be ‘certain,’ parrying the skeptic; it is rather one of empathic projection, and moral obligation. For example, the philosophical, twentieth century skeptic often asks, “How can I know that X is really in pain?” For

¹ An earlier version of this essay was published in *Midwest Studies in Philosophy* 33, 2003, p. 198-208 under the title: « Aristotle, Shakespeare, and the Problem of Character ».

the usual expressions of pain can be feigned or misinterpreted. However, if I encounter another person writhing in pain, and instead of offering assistance or calling an ambulance or a doctor, I stand there interrogating the certainty of my knowledge of his pain, I am morally at fault.

Another awareness can never be plumbed. As Cavell puts it, the best case scenario that seems so tempting in the case of a coffee cup is incoherent in the case of another person. The third person, God's eye view of another human being requires reducing him to a physical entity and opening it up; that is, it requires murder. And of course, once another person is murdered, his awareness—the very thing the perpetrator wanted to get at—has fled. Another person is a whole world to which we have no access; but we have an interest in him, an empathic projection, and a moral obligation towards him. Moreover, the exploration of our own interest and obligation towards him will reveal the limits we may have consciously or unconsciously set to interest and obligation, or by contrast the depths of our commitment, and such knowledge is self-knowledge.

What then are we doing, when we apprehend a dramatic character, the representation of a human being in a play or novel? Otherwise put, to whom are we listening? When we encounter a real human being, there is always a 'more' that we will never exhaust; can we say the same thing about a *dramatis persona*? If not, how can we take an interest in her? The Russian formalists sever the Gordian knot by claiming that a character is just a placeholder, a nodal point, in the formal structure of the plot. The job of the literary critic is accordingly just to trace the genealogy of plots, as they are transformed from one culture to another; and this is literary criticism that a logical positivist might approve.

In his essay "A Gossip on Romance," Robert Louis Stevenson (a fine essayist and travel writer as well as novelist and poet) answers my question: how can we be interested in a story whose protagonist is a mere placeholder?¹

"No art produces illusion; in the theatre we never forget that we are in the theatre; and while we read a story, we sit wavering between two minds, now merely clapping our hands at the merit of the performance, now condescending to take an active part in fancy with the characters. This last is the triumph of romantic story-telling: when the reader consciously plays at being the hero, the scene is a good scene. Now, in character-studies the pleasure that we take is critical; we watch, we approve, we smile at incongruities, we are moved to sudden heats of sympathy with courage, suffering, or virtue. But the characters are still themselves, they are not us; the more clearly they are depicted, the more widely do they stand away from us, the more imperiously do they thrust us back into our place as a spectator. I cannot identify myself with Rawdon Crawley or with Eugene de Rastignac, for I have scarce a hope or fear in common with them. It is not character but incident that woos us out of our reserve. Something happens as we desire to have it happen to ourselves; some situation, that we have long dallied with in fancy, is realized in the story with enticing and appropriate details. Then we forget the characters; then we push the hero aside; then we plunge into the tale in our own person and bathe in fresh experience; and then, and then only, do we say we have been reading a romance.

¹ R. L. STEVENSON, *Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1918, p. 220-234.

For a story to be real to us, Stevenson argues, the character must fade away, must be a placeholder, so that we are able to insert ourselves in the story; and what we glean from it is a form of self-understanding. The more the character is completely subsumed to the plot, the more compelling we find the story. I might agree with Stevenson if I thought that a character can have only one voice; but in fact I don't think so. In the next section, I explain why I have come to believe that there is always more to a fictional or dramatic character than its role in a plot; and the result of the analysis will also explain my view that the character and its voice in a play or novel is in the end chordal and polyphonal.

II.

Is there more to Marlowe's Doctor Faustus or to Shakespeare's Othello than what that character specifically does in the play that bears his name? Can characters in a play or novel be referred to, apart from their role in the plot of the novel? I would like to answer these questions in the affirmative; and there are several directions in which to take the answer. First, as Doctor Faustus is the result of the composition of two or more historical characters named Faustus who showed up in German towns in the late Middle Ages and won renown and mistrust for themselves on account of their special powers, so the figure of Othello may be based on historical precedent. This is a question for the historian and the textual scholar, who can thus supply 'extra' content for the figure of Othello. As Aristotle observes, when a historian treats an historical figure, he tries to fill in as much detail as possible, to recreate that figure in its concrete particularity, but a poet is more interested in its universal features. Still, the dramatic treatment of a once-real person can range between the detailed presentation of Shaw's Saint Joan, in which the author makes use of a trial transcript, and the mythic presentation of Homer's Agamemnon.

Second, Othello is a type; in fact, he personifies two important types. On the one hand, he is the cultural Other in a Venice of the imagination that is in certain respects open (it is a seaport) and in certain respects closed (it is an aristocratic oligarchy). In the role of Other, he shares our consideration with Shylock, and with Portia as long as she is dressed like a lawyer. On the other hand, he is the Jealous Husband, driven mad by his unfounded fears, and so shares our imagination with Leontes, King of Sicilia in *The Winter's Tale*. In thinking about both types, since they are universals, we may also supply ourselves, for we all have first, second and third person experience of otherness and of jealousy—topics that, by the way, invoke privacy, secrecy, exclusiveness and excludedness, the bounds and displacements of mutuality. We can supply 'extra' content to the figure of Othello from our own experience, which is also the basis on which we understand the tragedy, the source of its pity and fear.

Moreover, these types brought to life in a great work of art go on to live another life, as Martine de Gaudemar shows so well in her development of the notion of personages, not just in the imagination of an individual, but as a public feature of our social world. Thus we all know what it means to call someone an Iago, or to compare a public figure to Othello. Such personages, neither historical figures nor abstract concepts, walk among us provided with a story and a character that is a pattern of strengths and weaknesses; they are known objectively insofar as they constitute part of a shared cultural heritage, they have real effects on our lives, and they attract other, further stories.

Third, Othello as a figure in a compelling tragedy has choices to make and makes them badly, but because we feel sympathy for him we rue those choices. At every turn, Shakespeare indicates dramatically the “what if...”, the “if only...”, the contrary-to-fact conditionals that exist (metaphysically) adjacent to the events of the plot line and give it meaning. We might say, the course of a plot is not a single bole growing linearly upwards, but a tree whose ghostly branches are the actions not taken, actions still potent because of the way in which they affect the meaning of the whole. Thus, we imagine Othello in a different possible world, where he unmasks ‘honest’ Iago, or where Emilia gives him the information that allows him to see through her husband sooner, or where his love for Desdemona tips him back from the edge of madness. So we imagine him as the play unfolds, and so we imagine him in retrospect, and thus supply ‘extra’ content to the figure of Othello. This habit of imagining the ghostly branches, or re-imagining the bole of Othello’s life-tree, can also precipitate other plays and novels. Because Othello is a personage, in Martine de Gaudemar’s sense, he may also be taken up by other writers, who pursue the “what if...?” by generating further stories about him; and we are able to identify him across stories.

Fourth, Shakespeare’s Venice was a clear analogue to Shakespeare’s London then and we can read it as an analogue to our America now. The dialectic of citizen and Other is central to any political community, all the more so when that political identity includes some criterion of being open; and the political dialectic filters down to inform and distort the lives of the people living within it. So Shakespeare’s Venice is in that sense generic, though the force of its example stems from its unique geographical and historical position in the late Middle Ages and Renaissance as the European threshold, across which the treasures of the Middle East (itself the crossroads of China, India and Africa) were transmitted. Thus audiences from generation to generation can read their own political and social travails in the vexed fate of Othello and Shylock.

Fifth, and finally, Cavell reminds us in *The Claim of Reason* that every utterance is embedded in a language game; all the disparate language games we engage in are embedded in a ‘form of life’ (to use one of Wittgenstein’s more mysterious phrases); and that embeddedness involves our sociable mutuality, our corporeal life in space and on the earth, as well as our natality / mortality in time. To use J. L. Austin’s vocabulary, not only is every performative utterance performative, so is every constative utterance. The mere fact of assertion is what it is only in the midst of language games and a form of life. That doesn’t mean that there is no point to logic; but it does mean that logical abstraction is an intentional (and intensional) act. Vuillemin reminds us that one aspect of that intentionality is metaphysical; Peirce reminds us that another aspect is pragmatic; Cavell and Austin remind us that another aspect is rhetorical, in Aristotle’s sense. Thus no utterance is free of metaphysics, pragmatics, or rhetoric; and philosophical reflection must also inquire into the relations among these three dimensions.

So when Shylock asks, “Hath not a Jew eyes?” and when Portia exclaims, “The quality of mercy is not strained,” and when Othello says of Desdemona’s handkerchief, “There’s magic in the web of it,” we must hear Shakespeare’s voice. And this is the case even if when Prospero utters the great final speeches of *The Tempest* we hear Shakespeare’s voice most clearly and directly, speaking for himself as a poet. So too we must also hear the actor’s voice, and our own voice, *sotto voce*, quietly seconding Othello as he speaks, understanding him, empathizing with him, quarreling with him, weeping for him and Desdemona. There is a chord of voices speaking in every word, and it produces something like Bach’s canons as the speeches

are rolled out, as the poet's voice comes to the fore and recedes, as the actor obtrudes or vanishes behind her character, as our own self-consciousness rises and ebbs.

III.

Thus in great philosophical plays, the 'play within a play' may be especially telling and is often the point at which the action shifts, where discovery and reversal precipitate the play's conclusion. In such dramatic interludes, the poet collects a stage-audience to witness a staged action, all within the action of the play. That stage-audience provides a middle term between the figures in the play and the paying customers in the theater seats. In *Doctor Faustus*, the pageant of the *Seven Deadly Sins* that Faustus witnesses with Mephistophilis, Belzebub and Lucifer is a comic interlude whose last allegorical figure, Lust, presages Helen, the illusion that damns Faustus at the very end, as he utters the most memorable lines of the play, and sounds for all the world like Marlowe: "Was this the face that launched a thousand ships/ And burnt the topless towers of Ilium?/ Sweet Helen, make me immortal with a kiss./ Her lips suck forth my soul—see where it flies!/ Come, Helen, come, give me my soul again." In *Hamlet*, the whole play turns on the presentation of *The Murder of Gonzago*, which then indirectly precipitates every murder to follow. In *The Merchant of Venice*, where Portia is merely acting the role of a lawyer, risking her life to resolve the conflicts created by the men around her, the court scene is also a play within a play. In *The Tempest*, the marriage Masque is the crux of the play, when Prospero suddenly remembers the almost uncontrollable evil that is about to undo his own carefully laid plot, and utters the most beautiful lines of the play, perhaps in all of English literature, where Shakespeare reveals himself as Prospero, as he will again at the play's Epilogue.

On the one hand, the interlude intensifies the illusion of the play, because we the paying customers sit next to, almost next to, those other people in the stage audience: this makes them more real. We are encouraged to identify the actor with the role, as if the role were a real person. They witness what we witness, at the same time. Thus Lucifer, Belzebub, Mephistophilis and Faustus stand beside us as we watch the pageant of *The Seven Deadly Sins*; Hamlet, Claudius, and Gertrude sit beside us as we watch *The Murder of Gonzago*; and Prospero, Miranda and Ferdinand share our marvel at the *Masque* that celebrates marriage.

On the other hand, the interlude undermines the illusion of the play, reminding us, the ticket-holders, that the play is not real life. If we had been swept up in the theatrical illusion, dissolved imaginatively in the plot of that second-hand life where the roles are after all only placeholders and we can so easily insert ourselves, we are set abruptly back down in our red velvet seats. For the play is only a play: the characters in the play are bustling about writing and staging a play, in order to remind us that it is all smoke and mirrors, baseless fabric, insubstantial pageant, rack.

And yet the play within the play must do both. Undermining the illusion of the play, it brings our own voices to the fore, and reminds us too that the actors are people like us, who are speaking someone else's words, for a good reason. Intensifying the illusion of the play, it lets us hear the poet's voice, and the stable personages which he has added to our social world, to whom the actors lend themselves. The result is the polyphony I invoked earlier.

In Shakespeare and Marlowe's plays, the polyphony is intensified, given even more harmonies that underlie, dramatize and nuance the melodic interweaving of voices, because the plays are written in poetry, the blank verse these two poets

bequeathed to English prosody. Here is the speech at the end of *The Tempest*, where to my mind Shakespeare's own voice as a poet sounds most clearly, where it dominates the music.

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air;
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.
(VI, 1, 148-158)

Here, below the counterpoint of voices, Shakespeare produces a prosodic counterpoint by juxtaposing lineal periods with grammatical periods. But grammar is a more formal mode of organization than thought, having less to do with content, and doesn't always coincide with it. An argument, whose premises and conclusion are a good example of a completed thought, often runs over a number of sentences, and certainly a number of phrases. Small thoughts, like "I do" or "I am" or "Alas" often form only part of grammatical sentences or phrases. And in a narrative a continuous thought can be grammatically very broken up, and indeed strung out along many pages. Thus the counterpoint between lineation and grammar in a poem may itself be subject to a further articulation, thought, which as its own periods are superimposed introduces new patterns of reduction and amplification.

Added to this is an aural counterpoint created by repetition of sound. End-rhymed poems may still include a great deal of alliteration, slant rhyme, and even full rhyme in the middle of lines. Then our ears register not only the linear period and alternation of the end rhymes (for example, ABAB) but also the chime that complicates it: three occurrences of sibilance in one line, for example, or a glottal stop in the middle of a line echoing another in the middle of the next. And poems that have no end-rhyme, like Shakespeare's blank verse here, are often knit together aurally by frequent alliteration, slant rhyme, and full rhyme set internally in the lines, often before caesuras; in which case we hear their submerged periods, in connection with the interplay of line and caesura-unit. Another aural effect created by caesuras in highly enjambed poems is a counterpoint of the pauses expected at the end of lines with the pauses that occur mid-line as they frame a completed thought or grammatical unit, for they often rush over the end of a line like rapids, so that what remains is only the ghost of a pause, a pause not taken, which we none the less register.

A similar effect is the counterpoint created between the regular metric pattern of a line and the ordinary patterns of speech. Ordinary speech may demand an emphasis or temporal extension just where the regular metric pattern demands a brief light syllable; every poet knows that this juxtaposition of expectations can produce extraordinary effects, which when successfully accomplished make the reader hear two, or even perhaps three things at once. We hear the speech pattern (that we know well from our everyday life) and the metrical pattern (that the poet has successfully established in the foregoing lines) virtually as aural ghosts behind the resultant outcome, which is a combination of both and what we "really" hear. Actors

interpreting Shakespeare's iambic pentameter here invent their own characteristic mixture of the formal and conversational to produce what we hear onstage. And thus the actor's voice not only takes its place in the counterpoint of poet, actor, listener, but also in the counterpoint of ideal, common, and poetic cadence, all "audible" at once. Bach's counterpoint combines three or four heard melodies. Shakespeare and Marlowe's counterpoint is even more subtle, because it combines melodies (of rhythm and rhyme) that are heard and also unheard (yet still determinate), as it combines patterns that are aural with patterns that are thoughtful, having to do with grammar and meaning; and because it superimposes the three kinds of voices we hear as the play becomes a performative utterance.

Absence and Presence: Interior Singing in Jean-Pierre Ponnelle's Opera-Film *Le nozze di Figaro*¹

Marcia J. CITRON
Rice University, Houston, USA

In *A Song of Love and Death* Peter Conrad writes: "One of the bequests of film to opera is its demonstration that song is soliloquy, not overt statement: that the voice is consciousness—or the yearning consciousness—overheard." Conrad elaborates by discussing the love duet in Jean-Pierre Ponnelle's film *Madama Butterfly*. Here, singing lacks moving lips and the soundtrack becomes "the subliminal sounding of desire"².

Ponnelle deploys soliloquy imaginatively in *Le nozze di Figaro* (1976), a television film widely praised.³ Soliloquy, or what can be called interior singing, occurs frequently in the film. By interior singing I mean vocal music presented without moving lips, and thus it lacks an immediate and obvious source. We associate what we hear with a particular character because of the camerawork and our recognition of the performer's voice. Yet even though we perceive the connection, interior singing calls into question the status and location of the voice, and suggests that the voice might have a different relationship with the character—one that is more intimate than when lips move. Hence we might expect interior singing when characters reveal personal feelings, especially in arias.

Ponnelle's prominent use of interior singing makes this film different from most opera films, which use it sparingly if at all. Thus Ponnelle's treatment raises several aesthetic and interpretive issues. For example, can the location of interior singing be interior if it appears in the filmic space and we hear it? And what about the fact that interior singing operates in the realm of playback? Like most opera film, *Figaro's* music was prerecorded and then synchronized with the action at the time of shooting. Although different from lip-synched music, interior singing also belongs to the playback system because its temporal relationship to the source is the same as that of lip-synched music. In both, prerecorded music is played back and absorbed into the final film at the time of shooting; only the absence or presence of the visual trace of the voice, the movement of lips, distinguishes the two.

Today I will offer a close reading of two examples of interior singing in Ponnelle's film. One is the Count's aria in Act II, "Vedrò mentr' io sospiro," and the other is Cherubino's aria in Act I, "Non so più." They show us different ways the interior voice can be used for representation and meaning. A common concern is how vocal absence and presence affect hearing, agency, and filmic location: what is heard,

¹ This essay is a revised version of my article "The Elusive Voice: Absence and Presence in Jean-Pierre Ponnelle's Film *Le nozze di Figaro*" in J. Jeongwon & T. Rose (eds.), *Between Opera and Cinema*, New York, Routledge, 2002; my thanks to Taylor & Francis Group LLC for permission to reuse the material.

² Peter Conrad, *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, New York, Poseidon Press, 1987, p. 273.

³ Ponnelle's *Le nozze di Figaro* film, produced by Unitel, features Mirella Freni (Susanna), Hermann Prey (Figaro), Dietrich Fischer-Dieskau (Count), Kiri Te Kanawa (Countess), and Maria Ewing (Cherubino); Karl Böhm leads the Vienna Philharmonic Orchestra. The DVD (NTSC format) is Deutsche Grammophon 00440 073 4034 (2005).

and by whom, inside and outside the story; and who takes on the role of initiating and who is responding. We will place these dynamics with respect to the boundaries of the scene, the film, and the spectator.

The Count's aria "Vedrò" is rendered entirely with closed mouth, and enacts a repudiation of the heard or exterior voice. Cherubino's "Non so più" alternates between interior and exterior singing. The numbers make us think about our status in relation to the audiovisual events—what do we hear of what we see, and what do we see of what we hear—and the status of the operatic personas in relation to each other. What do they hear and how, and how does that tell us what they know and what they allow us to know? And how do these complexities shape Ponnelle's conception of the characters and the film?

Let me emphasize that even in this film, most numbers do not use interior singing, or not as much. These are two of the more sensational examples.

In addition, a brief word about the opera: Mozart's fast-paced work, from 1786, is a social comedy about the lower class besting the upper class, which feels threatened (especially the Count). It also has a strong erotic element, and is known for magnificent characterization through music.

1. "Vedrò mentr' io sospiro"

The Count's aria occurs near the start of Act III, which focuses on him. He undergoes a crisis in confidence as he doubts his ability to control people and events. He was thwarted earlier, and he fears the loss of power. A string of numbers here show conflicting emotions as new opportunities give rise to optimism but then disappoint. In the final segment, the aria "Vedrò," the Count rages against Figaro and plots revenge.

The entire aria is rendered as interior singing. Just before, the maid Susanna leads the Count to believe she agrees to a romantic rendezvous. But he soon realizes he has been tricked. He begins an accompanied recitative, which is first exterior singing and then interior singing. At the start of "Vedrò" the setting moves to a courtroom, where the Count is in charge.

Ponnelle's arrangement in "Vedrò" presents a curious situation. Interior singing suggests that the aria keeps to its tradition of being private—private in the sense of being for the Count's ears only. Libretto and score indicate that the Count is alone during the number, in the grand tradition of *opera seria*, and most productions stage it that way. In the Ponnelle, however, "Vedrò" is in a public forum. But no one in the assembly hears it. Interior singing allows Ponnelle to reconfigure the private element of an aria—what it means to air one's thoughts, alone—and stage the number as public spectacle that still remains private. We viewers become privy to thoughts to which characters in the fiction do not have access. This vests us with omniscience, and makes the scene more objectified and symbolic.

Symbolic meaning also attaches to the voice. Extended interior singing began in the accompanied recitative, when the Count donned robe and wig. From that moment the voice and regalia participate in a dynamic centered on power. The Count need not raise his voice to an audible level to get what he wants because his judicial authority is sufficient to intimidate Figaro and the others. He realizes that the exterior voice leads to trouble (in previous numbers). Hence visual trappings of power—robe, wig, and courtroom—replace the discursive effects of the exterior voice. The voice as

sign of subjectivity will still be exercised, but it will operate in a private aural domain and elude entrapment by the servants.

Although this suggests a radical re-enactment of "Vedrò," the idea of the courtroom comes from Beaumarchais, whose subversive play, *Le mariage de Figaro*, is the source of the libretto. In the play Act III begins in the Count's throne room, and as in the film the Count renders a judgment before the household on Marcellina's claim on Figaro. Da Ponte eliminated the courtroom and most of the dialogue, but distilled the essence into an aria for the Count, sung when he is alone in a room in his palace. In most performances specific legal consequences do not occur until a few numbers later. Ponnelle's recuperation of the courtroom underscores the menace of the Count and the fear of the other characters. The physical layout follows the play, with the antagonists on opposite sides.

The Gaze

The gaze in "Vedrò" is another key element in the visual apparatus that replaces the heard voice. For characters inside the fiction the gaze assumes the rhetorical and discursive force of the voice; it takes over many of the functions of normal operatic music in opera film. For spectators outside the fiction, for whom the heard voice is real, the gaze views the fictional gaze and its relation to the interior voice. As for the Count, the voice he hears in his mind's ear interacts with his powers of looking. The camera is often centered on his looking, situating the Count's visual signature in cinematic point-of-view. In Ponnelle's hands the technique exaggerates the subjectivity of the Count and visualizes his obsession with power over Figaro. Figaro's inability to hear the Count's voice robs him of some of the Count's knowledge, but it also raises the stakes in the eye-to-eye contact. Especially near the end, extreme close-ups of eyes show their relationship as a battle of wills.

The Count, on a raised throne, invokes a controlling gaze in the number. When the Count enters, he stares at Figaro, who bows to his superior. The visual pun on "Vedrò" ("Will I see") is striking, as the Count's eyes measure the object of his contempt—as if looking could dispel the outcome he fears. The ironic coupling becomes a trope in the number. Moreover, sharply angled shots and strong point-of-view increase the subjective tension. Near the end of part 1 of the aria, accelerated images and expectant timpani rolls tell us something is about to happen.

Part two brings change. With a faster tempo comes the first decisive visual gesture, as the Count sits down on the throne. The text is also different from here, for it addresses Figaro directly. Ponnelle's camera reflects the increase in gestural rhythm in the music. The battle between the Count and Figaro intensifies through shot and counter-shot in which eyes fill the frame. The culminating coloratura has a sustained tight shot of the Count's eyes—as if vocal virtuosity crowns his mastery over his servant. Ponnelle may be suggesting that Figaro is so intimidated, that this is what his fevered mind sees. I see it more as the camera's gaze into what the Count believes he is accomplishing over Figaro: dominating him with his power. It shows the voice's message rather than its effect on its object.

The voice in "Vedrò" could be considered a lawless voice because it operates outside the usual constraints of vocal representation. Yet here the Law is invoked in the story. The Count uses legal power to reassert social control. He suppresses the heard or lawful voice, which becomes a tool of manipulation by others, and supplants

it by other lawful measures. For the remainder of the opera the Count's exterior voice will betray him, and "Vedrò" marks the apex of his power in the film. Interior singing, or an absent voice, may be all that is possible for an outmoded figure, and if so he is a functional mute. But our omniscient point-of-audition reveals that his power is still a force to be reckoned with.

Time

In the opera in general, the archaic nature of the Count renders him frozen in time. Mozart's music of "Vedrò" brings out this quality beautifully, with Baroque mannerisms and other curious features. The Count cannot find a workable musical language. Suspended, he cannot move forward or back. In the film the interior voice intensifies the feeling of suspension and arrests time by extending the psychology of one or two moments. The voice freezes image and plot, and the freed-up dramatic time is available for an intense interplay of subjectivities. Figaro is mute and motionless, and the Count functionally silent, but by the end we know much more about their relationship.

Arias in general tend to arrest time as they interrupt the forward progress of the drama so that a character, usually alone, can express emotion. An interior voice is suited to this situation, as Ponnelle shows in the first part of the Countess's aria, "Dove sono." But how does an interior voice affect time in a public setting, as in "Vedrò"? As we know, in the film several places in ensembles are rendered as interior singing—mostly places that humanize the drama through asides or personal reactions amid group interaction, and that counteract the linearity of Mozart's dramaturgy. Thus one can consider Ponnelle's "Vedrò" an aria that functions like an ensemble because it resembles an extended aside: a long reaction, amid others.

The scene generates great tension. One reason is that many markers of normal narrative are missing. Besides no moving lips, there is no outside noise—no reactions from other characters. The interior voice divides: the Count is animated by it, while the others have no awareness of it and seem inanimate. This creates an interesting dissonance as the Count and others function at different speeds. This confuses the sense of time in the scene. Yet the interior voice facilitates mediation because of its close connection with the gaze. The reciprocal gaze between the two men helps to erase time and neutralize the impact of the voice and its associated powers on them. In this way the camera lessens the gap between the audiovisual makeup of the Count and Figaro.

For the courtroom spectators the spectacle is mime in suspended time. For Ponnelle the effect marks another return to the theater and the opera's source. The scene is thoroughly cinematic, however, and the interior voice provides the link between the art forms. This is ironic, because operatic music is thought to work against the needs of cinema in opera film. All in all, in "Vedrò" the interior voice redefines the meanings of public and private, and the ways in which time and image craft character, persona, and agency.

2. "Non so più"

Cherubino's aria "Non so più" wonders about the fundamental question of identity, who am I? This isn't too surprising, as Cherubino is a budding teenage male sung by a woman. He has yearning desires for the Countess, and any woman. The text of "Non so più," which follows Beaumarchais closely, is reflexive, for it holds up a

mirror to the character. The mirroring function has broader application to Cherubino. In "Non più andrai," for example, Figaro calls him "Narcisetto, Adoncino d'amor" (Little Narcissus, little Adonis of love). A "farfallone amoroso" (amorous butterfly) reminiscent of Puck, he sets romantic imbroglios in motion but emerges unscathed. Many consider him a dramatic pivot for the entire opera, even when he is not present. Sexually Cherubino embodies the androgyny of the trousers role, yet stirs strong desires in others. Kierkegaard recognized Cherubino's subversive quality, in his essay "The Immediate Erotic Stages or the Musical-Erotic," from *Either/Or*. Cherubino represents the first of three stages of desire, with Papageno the second and Don Giovanni the third. We might also characterize Cherubino as a young Count. Viewed this way, the Count's fears of Cherubino are justified.

Cherubino airs strong desires in "Non so più." In Ponnelle's hands the aria recalls Conrad's idea, mentioned at the start, on the operatic soliloquy in film as consciousness overheard. Here, Cherubino dips in and out of consciousness as interior singing alternates with exterior singing. Susanna appears with him in the scene, as in the Mozart-DaPonte version. But in the film she hears only the exterior voice. The two types of singing accord with Cherubino's inability to sustain a coherent thought. It also relates to the formal structure of the music, a modified rondo. While interior and exterior modes do not stick slavishly to the form, the arrangement offers a new way of expressing the idea of alternation that underlies a rondo.

Cherubino's consciousness through voice is enacted as a circle dance with camera and space. Unlike "Vedrò," this aria is shaped by spatial movement, and a hand-held camera in much of it imparts a nervous quality to the character. Like "Vedrò," point-of-view exaggerates subject positioning and means that the gaze works closely with the voice. But here there is no sustained gaze; looking is jumpy or unfocused. Susanna behaves differently from the observer (Figaro) in "Vedrò," for she reacts to what she hears and sees. When we see Cherubino from her vantage point, the image seems to be a projection of his thoughts rather than what she really sees. The camera records the psychology of Cherubino's consciousness more than Susanna's reactions. As for Cherubino, his anguish suggests a persona imprisoned in his body and voice. The voice occasionally escapes beyond the barrier of the body—when his singing is explicit—but it seems squelched much of the time. Near the end, when Cherubino utters "E se non ho chi m'oda, Parlo d'amor con me" (And if no one hears me, I speak of love to myself), the voice surfaces but the character ends up more imprisoned, against a wall. He is isolated and the voice is trapped in him—appropriately, for he images "speaking of love to himself" (code words for masturbation?) if no one is there.

What does Cherubino hear of what he sings? He hears it all, with little distinction between interior and exterior voice as he slips from one to the other. The aria resembles a fevered dream—a sexual dream, perhaps—and the conscious-unconscious voice reflects an irrational core. Cherubino's voice roams, within his persona, in search of a secure subjective anchor. It desires, but its object is not to be found. This is a familiar notion, for it echoes Kierkegaard's ideas about the elusiveness of desire. Thus Ponnelle's deployment of cinematic voice reinscribes Kierkegaard's Romantic views on Cherubino and his relation to the erotic. More generally it challenges the operatic voice as sign of an integral subjectivity.

Conclusions

The success of the interior voice in its narrative work is due largely to Ponnelle's dependence on cinematic point-of-view. With its strong articulation of observer status, the device as deployed by Ponnelle creates a visual interplay of persona and character that fills out the multiple agencies implied by the use of the interior voice. The interior voice would be little more than a cute gimmick without this expressive visual device.

One way of understanding Ponnelle's use of interior and exterior singing comes via another medium, the novel. Ponnelle draws on the novel's narrative potential to multiply voices and create personas capable of expression at varied levels of consciousness, from varied subject positions. The rhetorical stance can shift with agility from first-person to third-person to direct interaction. The solution eases tensions between film and theater—film with its impetus toward speed, theater its predilection for character—by allowing for an enlivened dramatic pace in moments focused on character. The novelistic mode also overcomes dramatic limitations of playback and postsynchronization by reveling in the dissonance between what is seen and heard, and moving us to a realm that Michel Chion calls "en creux"—in the gaps. These gaps are not the normal places of film, opera, or theater, but they establish new realms of normalcy in this film.

During the overture Ponnelle hints at literary intentions when he shows us books by Voltaire and Montesquieu: the written word as key to this filmic interpretation. Thus Ponnelle restores the literary roots of *Figaro*. Even though they are not its literal roots in a play, the enriched narrative potential in Ponnelle's filmic treatment approaches that of Beaumarchais's talkative play *Le mariage de Figaro*. This does not mean Ponnelle slights music in favor of literature. It means a literary sensibility becomes a feasible way of enacting this opera as film—and this, as we know, is no mean feat given the divergent tendencies of opera and film.

TROISIEME PARTIE
Usages de la voix

La voix : une approche psychanalytique

Jean-Michel VIVES

Université de Nice

Il n'existe pas dans le champ sonore d'équivalent au terme de voyeurisme. Sans doute, l'objet visé par le « coup d'œil » du voyeur, clairement sexuel, se différencie-t-il de celui recherché par l'auditeur, plus évanescent. La langue et la nosographie psychiatrique n'ont pas jugé nécessaire de repérer une perversion liée à la sphère sonore. Pas d'« écoutisme » ou d'« entendisme » sur le modèle de l'« exhibitionnisme » ou du « voyeurisme ». Pas de perversion liée au sonore. Les choses sont néanmoins moins tranchées qu'il n'y paraît, et il convient de se rappeler ici que l'amoureux de la voix est un mélo-mane. La langue grecque possédant un certain nombre de composés en *-manês* (adjectifs) et *-mania* (noms) énumérant diverses formes de folies ou passions : le mélomane est, étymologiquement, fou de musique (*melos*). La langue n'a pas choisi d'en faire un amoureux de la musique, un « mélophile »¹, mais un maniaque, un possédé... Michel Poizat dans ses travaux sur l'amateur d'opéra a parfaitement mis en évidence cette dimension quasi addictive chez le lyricomane².

De fait, la voix est source de jouissance³. Les mélomanes, mais également ceux qui donnent de la voix, pour leur plaisir, ceux des autres ou dans le cadre de leur activité professionnelle⁴, le savent parfaitement. Nous pourrions même ajouter, pour être plus précis, que la voix est un objet de jouissance. Cette assertion pourrait, *a priori*, susciter l'étonnement : parler d'objet, au sujet de la voix, si souvent idéalisée, laisserait croire qu'elle se trouve ravalée au rang de marchandise. Ce qu'elle peut-être à l'occasion. Jules, le jeune facteur-mélomane du film de Jean-Jacques Beineix, *Diva*, ne l'ignore pas; lui qui risquera sa vie pour conserver la trace de cette voix adulée sur une cassette. Pourtant, ce n'est pas dans ce sens que j'utilise ici le terme d'objet, mais dans celui que lui a donné la théorie psychanalytique.

Freud, dans *Pulsions et destin des pulsions*, le définit ainsi : « l'objet de la pulsion est celui-là même dans lequel et par lequel la pulsion peut atteindre son but. Il est ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, il ne lui est pas originairement connecté, au

¹ Il y a bien un amoureux du son, c'est l'audiophile. Celui qui consacre son temps et son argent à améliorer le matériel de reproduction du son. Il semble plus sensible aux prouesses de la technique qu'à celles des interprètes. Il ne peut comprendre qu'un mélomane s'extasie devant un enregistrement du début du siècle dernier, à peine audible, mais où le passionné entend, au-delà des imperfections techniques, une perfection vocale ou instrumentale qui le convoquent. Cette différence du *philein* (aimer) et de la *mania* (folie), esquisse une ligne de démarcation entre ce qui relève du plaisir et, ce qui relève de son au-delà, la jouissance.

² M. POIZAT, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié, 1986.

³ Rarement utilisé par Freud, le terme de jouissance deviendra un concept psychanalytique avec l'œuvre de Lacan. Elle implique une transgression de la loi. Lacan fait une distinction essentielle entre le plaisir et la jouissance. Cette dernière résidant dans la tentative permanente d'outre passer les limites du principe de plaisir. Ce mouvement, lié à la recherche de l'objet perdu est cause de souffrance, mais celle-ci n'éradique jamais totalement la quête de jouissance.

⁴ À tel point que certains peuvent choisir de ne pas la donner (aphonie) pour ne pas la perdre...

contraire il ne lui est adjoint qu'en raison de son aptitude particulière à rendre possible la satisfaction. Il n'est pas nécessairement un objet étranger, mais il est tout aussi bien une partie du corps propre »¹. L'objet-voix ne fait pas partie de la liste des objets pulsionnels établie par Freud, qui repérera essentiellement l'objet oral, anal et génital. Il faudra attendre les années 60, et les travaux de Lacan sur la psychose, pour que soient introduits, dans la dynamique pulsionnelle, le regard et la voix. L'étude de la voix s'origine chez cet auteur dans son travail sur les hallucinations psychotiques envahissant le sujet, notamment paranoïaque. Néanmoins, très rapidement Lacan extraira l'objet voix de cette particularité psychopathologique pour l'inclure dans la dynamique même du devenir sujet. Cette démarche introduira l'objet voix comme un objet de la pulsion (la pulsion invocante) aux côtés du sein (pulsion orale), des fèces (pulsion anale) et du regard (pulsion scopique). La pulsion invocante acquerra peu à peu dans le champ pulsionnel un statut particulier du fait de son lien étroit au signifiant et à la parole. Or, si Lacan a consacré plusieurs séances de son séminaire à cerner le regard comme objet de la pulsion scopique, les développements sur l'objet voix sont, eux, rares et épars, ce qui rend son étude à la fois passionnante et difficile.

De fait, les travaux des psychanalystes abordent peu la question de la pulsion invocante et de l'objet qui lui est associée : la voix. Pour s'en persuader, il suffirait de feuilleter les dictionnaires et encyclopédies parus ces dernières années : aucune entrée n'est consacrée à la voix ou à la pulsion invocante. Rien en 1993, dans *L'apport freudien* édité sous la direction de Pierre Kaufmann chez Bordas; on notera que l'on y trouve néanmoins une entrée consacrée au regard comme objet de la pulsion scopique. Rien dans le *Dictionnaire de la Psychanalyse* édité en 1995 chez Larousse sous la direction de Roland Chemama et Bernard Vandermersch. Toujours rien dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* édité en 1997 chez Fayard sous la direction d'Elisabeth Roudinesco et Michel Plon. Même l'important (plus de deux mille pages !) *Dictionnaire international de la psychanalyse*, paru chez Calmann-lévy sous la direction d'Alain de Mijolla en 2002, ne fait pas exception à la règle. Ici encore on trouve une notice consacrée au regard, une autre traitant la délicate question des rapports entre « musique et psychanalyse », mais rien sur la voix comme objet pulsionnel. Cela paraît extravagant lorsque l'on constate que la liste des objets pulsionnels est loin d'être illimitée. Le sein, les fèces, le regard et la voix sont les seuls éléments de cet ensemble fermé. À partir de là on ne peut que s'étonner de cette absence. D'autant plus que, comme a pu le faire remarquer Lacan dans le cadre du séminaire de 1962-1963 sur l'angoisse au cours de la séance du 15/05/63, « pour être énoncé le dernier, cet objet n'en est pas moins le plus originel » et quelques jours plus tard, le 05/06/63, « pour le sujet en train de se constituer, c'est aussi du côté d'une voix détachée de son support que nous devons chercher ce reste. Tout ce que le sujet reçoit de l'Autre par le langage, l'expérience ordinaire est qu'il le reçoit sous forme vocale. »

La voix est l'objet de ce que Lacan a choisi de nommer pulsion invocante. *Invocare*, en latin, renvoie à l'appel. Le circuit de la pulsion invocante se déclinera donc entre un « être appelé », « se faire appeler » (à l'occasion de tous les noms...), « appeler ». Mais pour appeler, il faut donner de la voix, la déposer comme on dépose le regard devant un tableau. Pour cela, il faut que le sujet l'ait reçue de l'Autre, qui aura répondu au cri

¹ S. FREUD, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), trad. fr., *Œuvres Complètes, Tome XIII*, Paris, P.U.F., 1994, p. 170.

premier qui aura été interprété comme une demande, puis l'ait oubliée afin de pouvoir disposer de sa voix sans se trouver encombrer de celle de l'Autre. Le sujet deviendra ainsi invocant, c'est-à-dire, qu'il pourra soutenir l'hypothèse qu'il existe un Autre non-sourd, susceptible de pouvoir l'entendre.

Un exemple de cette invocation pourrait être le sujet qui se met à fredonner un air seul dans la rue. D'où vient qu'une personne qui siffle ou chante un air seule, dans la rue, au milieu des autres ne provoque pas ce sentiment de folie qui se manifeste inmanquablement face à celui qui, au milieu des autres, parle seul? C'est que, dans ce cas, les dimensions de la voix et de l'invocation sont mises en avant. Le sujet ne discute pas avec un autre absent, ce qui ramène toujours violemment l'idée de l'hallucination, mais invoque, par le déploiement de sa voix, un Autre, certes absent, mais que la voix du sujet a le pouvoir de convoquer pour lui, mais également pour ceux qui l'entendent. Cette stratégie est bien connue des enfants qui chantent dans le noir pour ne pas avoir peur. Un petit garçon de cinq ans nous disait, à ce sujet, que lorsqu'il chantait dans le noir c'est comme si il y avait de la lumière. Ici, se situe l'origine du sentiment de gratitude que nous éprouvons pour la chanteuse qui réussit son air : sa voix nous fait entendre la voix de l'Autre qui n'est pas alors un Autre persécutif mais un Autre bienveillant à l'égard du sujet qui se fait tout ouïe. Mais gare à elle si elle vient à rater sa performance, l'insupportable du ratage transforme alors l'auditeur en persécuteur. On comprend alors la haine qui s'empare de l'amateur lorsque la voix de la diva « craque » sur une note aiguë qu'il attendait avec tant de ferveur. Le sujet perçoit alors la voix pour ce qu'elle est : non un montage sublime, mais un déchet, auquel il choisit de répondre par un déchet : tomates pourries, sifflets... Ceci montre, si cela était encore nécessaire, combien les enjeux de la voix concernent le sujet et ne relèvent pas de la seule idéalisation. La douce et divine lyre d'Apollon ne vont jamais sans son arc meurtrier¹.

La voix, dans son acception psychanalytique, se manifeste partout et à chaque fois différemment : au cours de chaque énoncé, dans la musique – même lorsque celle-ci n'est pas vocale -, mais également dans la danse, l'écriture, les bruits et les silences qu'elle creuse. Si nous reprenons la définition de l'objet de la pulsion, donnée par Lacan : «quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe »², ce n'est ni le sujet, ni l'organe en tant que tel, qui isolément comptent, mais l'entre-deux. Cet espace marquera l'objet de la pulsion du sceau du manque, de la perte. La voix est à partir de là, appréhendée comme le support corporel d'un énoncé de langage qu'elle qu'en soit la modalité sensorielle. La voix est cette part du corps qu'il faut mettre en jeu – sacrifier, pourrait-on même dire – pour produire un énoncé de langage. Support de l'énonciation discursive la voix disparaît derrière le sens. « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend »³. Ce phénomène visant à effacer la voix derrière le dit, se repère aisément quand quelqu'un prend la parole. On peut être au début capté par les caractéristiques de la voix (son accent, par exemple), mais très vite cela disparaît sitôt que l'on fait attention à ce qui est dit. La parole voile la voix. À l'inverse, si quelque phénomène vient affecter l'énoncé signifiant (par l'introduction d'une temporalité particulière, ou bien en perturbant l'énonciation par un registre incompatible avec l'articulation de certains phonèmes,

¹ G. DUMEZIL, *Apollon sonore*, Paris, Gallimard, (1982) 1987.

² J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, (1964) 1973, p. 95.

³ J. Lacan, « L'étourdit », *Scilicet*, 4, Paris, Le Seuil, 1973, p. 5.

comme cela à souvent lieu à l'opéra), la voix cesse d'être transparente sous le sens. La musique est un de ces délicieux « parasitages » de l'énonciation qui a pour conséquence de rendre la voix perceptible et ce dans un but de jouissance esthétique. Il s'agit bien alors de jouir de la voix comme objet.

Le chant, la musique, ce que l'on pourrait nommer ici le lyrisme, ne sont jamais que des parasitages de l'énonciation langagière ayant pour effet d'opacifier la voix afin de la rendre perceptible, le plus souvent dans un but esthétique pour jouir de la voix. Le même effet peut également surgir dans une situation où l'énonciation langagière est gestuelle, comme par exemple dans le cas d'un sourd qui signerait un énoncé. Grâce à une amplitude, à un enchaînement dans une continuité particulière des signifiants gestuels, le sourd « signant » arrive à produire une sorte de chant gestuel, de chorégraphie, mettant en avant la corporéité du support de son discours, au point de le rendre parfois inintelligible.

Si le rapport de tension entre voix et signifiant s'applique intégralement à propos du signifiant gestuel du sourd signant, il en est de même pour ce qui concerne le signifiant écrit. La calligraphie illustre parfaitement comment, par l'introduction d'une certaine continuité, d'un mouvement, d'un rythme, bref du corps, dans une inscription signifiante, celle-ci s'en trouve transformer, devenant objet d'art et de jouissance au détriment de l'intelligibilité : il est en effet bien difficile de retrouver derrière le dessein du calligraphe le sens de l'énoncé calligraphié. Il est donc naturel de retrouver dans ces trois modalités du chant, le chant sonore le chant gestuel et le chant graphique les mêmes effets : présentification de l'enjeu du corps et rapport paradoxal au signifiant dans la mesure où ce qui en est le support, la voix dans sa modalité acoustique, gestuelle ou graphique, vient distordre le signifiant jusqu'à en évacuer la dimension du sens. C'est dans ce processus paradoxal que résident les fondements de l'effet de jouissance produit et, par voie de conséquence, les fondements de l'art, qui, dans chacune de ces modalités, sonore, visuelle et graphique, vise tout à la fois à susciter et à réguler, par les règles de l'art, la jouissance liée à l'objet en jeu sous ses diverses modalités.

À partir de là, deux éléments peuvent être avancés qui nous permettront de cerner en quoi la voix, telle que la psychanalyse l'apprehende, excède les enjeux de signification.

Le premier c'est qu'il est impropre de dire que l'oiseau chante. On peut dire, à la limite, qu'il parle, mais pas qu'il chante. Les modulations, la mélodie de son énonciation sonore font en effet partie intégrante de son énoncé signifiant, qu'il soit signal d'alerte, appel à la femelle ou marque territoriale. Jamais il ne va moduler sa propre énonciation pour la distordre dans un but autre que celui qui correspond son émission naturelle. Il y a chez l'oiseau adéquation entre l'émission et le message. La voix n'est pas ici en excès et il y a fort à parier que l'on rencontre pas chez l'oiseau, même lorsqu'il s'égosille ou chante à tue tête toute une journée pour appeler la femelle, de phénomène d'aphonie. C'est bien parce que la voix est chez l'être humain un objet de jouissance qu'il peut être le lieu de constructions de symptômes.

Le second, c'est que dans la logique définie ci-dessus, la danse, la chorégraphie et la calligraphie relèvent en fait de l'art de la voix sous sa modalité gestuelle ou écrite. Pour montrer que cette énoncé ne relève pas seulement du goût du paradoxe, il suffirait de rappeler que toute relation de communication langagière s'effectue sous les deux modalités : acoustique et gestuelle. Dans le cas d'un échange de paroles, où le signifiant s'énonce dans le registre vocal sonore donc, toute parole dans toute culture

s'accompagne de gestes, non pas signifiants mais expressifs. Et chaque culture modèle de la façon qui lui est propre le bon et le mauvais usage de ses gestes expressifs d'accompagnement, leur laissant plus ou moins libre cours. Si nous prenons la situation plus inhabituelle d'un sujet sourd signant un énoncé, nous assistons à un renversement : le signifiant se structure au niveau gestuel et c'est le sonore qui est relégué au rang d'accompagnement expressif secondaire. Sans disparaître pour autant, comme en témoigne le fait que les sourds signant peuvent accompagner leurs signes de mouvement de la bouche et de certaines émissions vocales, non pas signifiantes encore une fois mais expressives. De la même façon que le geste pour les entendants, la voix sonore du sourd fera l'objet d'une éducation tendant à la contrôler strictement. La danse, par le jeu de geste expressif, tout comme le chant gestuel sourd, relèverait exactement, si l'on se place au niveau de la structure et non plus de la modalité sensorielle, de l'art du chant, c'est-à-dire de l'introduction dans le geste expressif d'une continuité, d'une ampleur, d'une « mélodie » gestuelle exactement homologue à ce qui se passe dans le chant.

Il en est exactement de même pour la calligraphie vis-à-vis du signifiant écrit : on peut de la même façon la définir comme l'art de la voix dans sa dimension graphique. Cette voix du geste graphique ou de la danse dont on peut jouir par l'œil et non par l'oreille, nous amène à soutenir à la suite de Lacan que la voix ne relève pas seulement du registre du sonore mais bien comme, pour reprendre une définition proposée par Jacques Alain Miller, « ce qui du signifiant ne participe pas à l'effet de signification ».

Cette dimension aphone de la voix, aussi paradoxale soit-elle, se trouve également être la plus précise en ce qu'elle nous permet de nous dégager d'une psycho-phonologie et permettre ce cerner la voix non du côté de ses variations imaginario-symboliques (hauteur, rythme), mais du côté du Réel, là où je propose de situer le timbre.

Le timbre est le paramètre vocal le plus difficile à appréhender : la puissance et la hauteur peuvent objectivement se mesurer, pas le timbre. Il est la résultante complexe de la transformation et du modelage du son laryngé par les cavités de résonance. Il est donc en prise directe avec le réel du corps et se trouve relativement peu modifiable en dehors, justement, des coups du réel que sont la puberté, la ménopause ou la maladie laryngée.

Les professeurs de chant ont bien conscience de cette limite concernant les possibilités de modification du timbre puisque c'est ce qu'ils cherchent à entendre chez un chanteur débutant : existe-t-il un timbre ? Ou autrement dit, qu'importe que la personne ne chante pas encore très juste ou n'ait pas une grande puissance vocale, si on perçoit un sujet chantant. C'est encore sur le timbre que s'accroche sélectivement la passion du lyricomane. En effet, lorsque la voix de la diva s'élève dans l'aigu, ce que l'auditeur perçoit alors est un timbre. Timbre qui le fera vibrer ou non. Pensons ici aux engouements ou aux rejets d'une extrême violence, difficilement compréhensibles pour ceux qui ne participent pas au mouvement, que développent les amateurs envers le timbre de telle ou telle chanteuse. Chanteuse, car les voix masculines - à part celles des castrats - ont rarement provoqué les transports que l'on peut repérer dans le cas des bien nommées Divas. À ce sujet les empoignades opposant les admirateurs de Maria Callas à ceux de Renata Tebaldi sont restées célèbres. Il faut croire que l'amour rend aveugle mais peut aussi, dans certaines conditions, rendre sourd... au chant quand le timbre vient nous sonner. La recherche effrénée d'un timbre élu par l'amateur comme étant le lieu d'où ça l'appelle laisse

supposer qu'il y entend une réponse possible à la quête désirante enclenchée par la pulsion invocante. L'amateur y perçoit son objet et tente alors de s'en approcher, voire de s'en emparer¹...

C'est ce point de réel qui excède la parole qui paradoxalement en rendra l'investissement possible par l'infans. En effet, la parole est transmise à l'infans en tant qu'hantée par le timbre de la voix maternelle. Timbre d'ailleurs que l'infans reconnaît très tôt, comme on pu le montrer les expériences des psychologues généticiens menées chez des nourrissons âgés de quelques heures. Le timbre est pour la voix du sujet l'équivalent des empreintes digitales, on parle d'ailleurs d'empreinte vocale. Le timbre est à percevoir ici au-delà du simple paramètre vocale dans sa dimension de pure continuité. La voix en tant que timbre, Aristote la nomme, dans son traité *De l'âme, phônè*². Elle n'est pas articulée. Elle ne se réfère pas à un objet dont elle transmettrait la signification à un destinataire de la part d'un destinataire. Elle est inarticulée, elle se différencie pour autant du bruit en ce qu'elle fait sens. Elle n'est pas le signe arbitraire mis à la place d'une chose, le signe étant ce qui représente quelque chose pour quelqu'un. C'est du continu, elle n'est pas décomposable en unités discrètes. Elle travaille la parole et parfois l'assourdit comme le montre la clinique de l'aphonie. Le timbre hante la voix articulée, et parfois vient occuper le devant de la scène. Avec la parole, les sujets communiquent, débattent, décident, racontent... avec la voix, dans sa dimension de timbre, le sujet (se) manifeste. Lacan esquisse une voie dans l'analyse des relations entre le sujet et cette dimension réelle de la voix qu'est le timbre : « Le sujet produit la voix. Et je dirai plus, nous aurons à faire intervenir cette fonction de la voix, pour autant que faisant intervenir le poids du sujet, le poids réel du sujet dans le discours »³. Parfois le dire vient griffer le dit comme le montre le cas de Dora rapporté par Freud où l'on peut repérer cette manifestation du sujet à l'occasion « de ses attaques de toux avec perte de la voix » (*Stimmlosigkeit*)⁴. La toux est ce qui permet de donner de la voix sans que rien ne soit articulé. Cela vient marquer une butée de l'acte de parole sur sa propre jouissance corporelle : quand le larynx dysfonctionne comme organe phonatoire c'est comme zone érogène qu'il surfonctionne. Or, dans ce cas, donner de la voix c'est en faire émerger le timbre.

Infans, cela a de la voix, mais n'articule pas. À partir de là, nous pouvons dire que cette dimension de la voix, comme l'inconscient ne connaît pas le temps et donc n'a pas à proprement parler d'histoire. La fameuse rupture de la mue situant dans un registre différent la voix du garçon concerne essentiellement la tessiture, il y a dans ce cas, rupture et donc historicisation. Si le timbre effectivement se trouve modifié au cours de ce processus c'est moins dans le sens d'un avant et après (l'aigu passant au grave, transformation génétique et « catastrophique » au sens que lui a donné le mathématicien René Thom) que dans celui topologique où les espaces traitant le son laryngé se trouvant modifiés, le timbre s'en trouve changé. Pour autant, il n'y a pas, comme dans le cas de la hauteur de la voix, rupture. Le timbre adulte est une modification du timbre de l'enfant et celui-ci comprend déjà celui de l'adulte dans lequel résonne pour toujours celui de l'enfant. Le timbre, tel que nous essayons de

¹ C'est le cas du Baron de Gortz dans le *Château des Carpathes* de Jules Verne.

² ARISTOTE, *De l'âme*, II, 8. Voir trad. fr. par P. Thillet, Paris, Gallimard, 2005, note 290, p. 362.

³ J. LACAN, *Le désir et son interprétation*, séminaire inédit, 1958-1959.

⁴ S. FREUD, *Fragment d'une analyse d'hystérie* (1905), trad fr., *Œuvres Complètes*, Tome VI, Paris, P.U.F., 2006, p. 183-301.

l'approcher ici, n'est pas celui directement perçu, c'est celui qui est depuis toujours perdu. C'est ce « fantôme » que perçoivent les cliniciens qui repèrent l'apparition, en certains moments de la cure, d'une voix Autre. Le patient ne prend pas forcément une voix d'enfant - ce qui peut arriver - mais laisse plutôt alors résonner ce timbre dans lequel l'*infans* s'entend.

Le transfert pourrait alors s'appréhender comme une voix-timbre en train de s'articuler et de s'actualiser dans la parole, en ce que le transfert et l'inconscient n'existent que dans l'acte de dire. La voix est alors dans la cure ce reste qui ne participe pas à l'effet de signification, car n'étant pas sous l'ascendant de la loi, mais sourd comme manifestation irréductible du sujet. Cette voix qui s'actualise dans le transfert n'est d'ailleurs pas forcément celle du patient. Pour n'en donner qu'un exemple, nous citerons le cas d'une jeune femme, d'origine extra européenne, qui dit à plusieurs reprises, au cours de son analyse, qu'elle reconnaissait, avec un étonnement sans cesse renouvelé, dans les moments où nous prenions la parole, la voix de sa grand-mère maternelle... Sa grand-mère parlant uniquement une langue non européenne, ce qu'elle entendait au détour de nos interventions était moins des mots ou une signification, qu'une voix, un timbre venant alors envahir l'espace transférentiel de la séance.

Ce que nous entendons, lorsque nous écoutons nos patients, et que nous reconnaissons avec étonnement une voix inédite, c'est son timbre qui nous sonne (dans le sens du K.O. et dans celui de O.K., message reçu). Cette sonnerie, comme celle du Schofar, commémore le fait que pour advenir comme « chantant » ou « timbré » (on pourrait penser ici au papier timbré nécessaire pour certaines formalités administratives, mais aussi à la voix des schizophrènes qui est curieusement souvent détimbrée), nous avons du assumer et rejeter le timbre de l'Autre. La reconnaissance qui est la notre envers la diva lorsqu'elle vocalise éperdument dans l'aigu ou envers le patient qui prend « la parole » vient que tous deux commémorent ce moment où la voix de l'Autre est venue nous sonner et a introduit au-delà de la pure continuité du timbre, la discontinuité des mots. En effet, la diva lorsqu'elle nous fait entendre son timbre ne forclôt pas le symbolique comme peut le faire la voix surmoïque mais le transgresse. Tout comme le patient qui fait entendre une voix inédite réussit à mettre en continuité le timbre à jamais perdu et la parole déployée dans le moment de la séance.

Il existerait donc des lieux et des instants où le sujet pourrait éprouver la possibilité de s'arracher à la loi du signifiant sans pour autant être déchaîné symboliquement. Les dispositifs culturels mettant en jeu la voix sous ses aspects sonore, visuel ou graphique sont les lieux où cette expérience peut s'effectuer.

Analyse et espace sonore

Clarisse BARUCH

Université de Paris Ouest Nanterre

Imaginons une scène : un bébé est allongé dans son berceau, aux parois recouvertes d'un joli tissu représentant des canards et des mares. Il ne peut pas encore s'asseoir, a fortiori se lever. Son horizon visuel est donc immuable, tant qu'il est posé là. La proprioception lui fournit des informations relativement constantes. L'univers olfactif n'est que peu variable, sauf si sa mère fait cuire quelque chose dans la cuisine, ou si elle arrive près de lui, précédée de son odeur si reconnaissable. Par contre, les variations sensorielles sur lesquelles il peut exercer son attention, qui évoluent au fil du temps, sont les bruits qui lui parviennent d'au-delà du berceau : sa mère, là-bas, qui lui parle, qui chantonne, qui bavarde au téléphone et qui fourrage dans sa cuisine. Un bain sonore, à l'intérieur duquel le bébé se sent en sécurité, bain familial et rassurant peu éloigné de celui dans lequel il était in utero, où le sonore était quasiment la seule source perçue du dehors. La voix de la mère est très précocement reconnue, ses chansons retenues, le bain sonore accompagne le bain corporel.

Maintenant, une autre scène : un cabinet d'analyste, un divan, un fauteuil derrière. Un cadre immuable, la même table, le même tableau au mur, et surtout le même plafond. La rayure, là, toujours au même endroit. Un patient, allongé. Trois fois par semaine, 45 minutes précises, il retrouve ce décor immuable, la vue ne lui est d'aucune utilité, pas plus que le goût ou l'odorat. La proprioception lui apporte des informations sur l'intérieur, mais peu sur l'extérieur. Mais la voix, la sienne surtout, habite le lieu, permet la rencontre de deux présences, la sienne et celle de l'analyste. La voix emplit l'espace, et le patient s'entend parler. Délibérément, il ne reste plus qu'elle. Mais l'attention du patient est également dirigée vers l'arrière, d'où peut à tout moment surgir une autre voix, tellement investie, tellement attendue, que ce soit pour s'imprégner de ses paroles ou pour les rejeter violemment. Peuvent advenir également un bruissement de tissu, une toux, un signe de l'existence de l'analyste, ou plutôt de ce qu'il représente de la réactivation d'une relation « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », transposition, au sens musical du terme d'une autre relation, si familière celle là –transposition, décalque à l'identique des intervalles, mais sur une autre clef, tel est le transfert. Peu importe que le timbre ne corresponde pas, les conditions sont réunies pour que s'opère une communication avec un au-delà transférentiel, « ailleurs et naguère », qui ne prend son sens que dans la conjonction du passé et du présent, de l'infantile et de l'actuel, du conscient et de l'inconscient, du primaire et du secondaire. Les similitudes sont troublantes.

Le dispositif spécifique « fauteuil-divan » induit le rappel corporel de souvenirs sans mots, impressions, sensations, sans que ni l'un ni l'autre des protagonistes n'en ait forcément conscience. Il favorise la régression, principalement topique (du conscient vers l'inconscient) et temporelle (du présent vers l'infantile), évite au maximum tout repérage par rapport à une réalité externe, toute communication involontaire de la part de l'analyste d'où qu'elle vienne ; il place le patient dans une position délibérément passive et infantilissante, le corps et la vue étant en sourdine. Il faut que cette régression soit possible, qu'elle n'engloutisse pas le patient, qui doit pouvoir revenir, en fin de séance, dans un présent fort différent. C'est pourquoi le divan n'est pas un dispositif qui convient à tous. L'aventure analytique, telle qu'elle peut se vivre lors d'une cure-type, qui au cours des années va explorer

tant d'univers, de souvenirs, d'affects transférentiels différents, (successivement maternels œdipien, paternel, prégénitaux etc...), de refoulés et de censures s'appuie sur cette « situation analytique de base » ; elle renvoie d'emblée aux toutes premières expériences, avec l'analogie princeps que toute sensorialité autre que l'auditive est mise hors champ, et que l'attention est focalisée sur le canal auditif.

Et si tout travail analytique se définit souvent comme une cure par la parole, la cure-type renforce encore l'exclusivité accordée à ce qui la porte, la soutient : la voix, qui devient le véhicule essentiel de la présence de l'analyste.

Classiquement, depuis Freud, on admet les deux piliers de la psychanalyse que sont l'inconscient et la sexualité infantile. Se pourrait-il que le sonore soit le véhicule privilégié de ces deux piliers ? En étudiant les rêves, Freud a principalement mis l'accent sur le visuel, la figuration, la mise en image. Mais il reconnaissait lui-même qu'il ne comprenait rien à la musique. Et l'un des rêves les plus marquant qu'il ait étudié, le « rêve de l'enfant qui brûle »¹ reposait sur la voix de l'enfant qui parle à son père « ne vois-tu pas que je brûle ? ».

Quoiqu'il en soit, la fonction interprétative s'exerce par la voix, voix de l'analyste, chargée de tout le spectre transférentiel, voix du patient lui-même qui s'entend parler –ne dit-on pas que la meilleure interprétation est celle que le patient se fait à lui-même ? Mais à haute voix, toujours, cela doit avoir été dit, prononcé, acté par la parole, entendu par l'analyste, qui éventuellement enverra un accusé de réception sonore (intervention parlée, simple grognement ou mouvement subit) ; cela a été dit et cela a été entendu. Même si refoulements et résistances se remettent ensuite de la partie, cela ne pourra plus être complètement comme avant.

Le patient entre dans un univers de représentations internes, d'évocations, de reconstruction de son passé, par l'intermédiaire de sa propre voix. Il est très différent de se parler intérieurement et de le faire vocalement. Le discours est adressé tant aux oreilles de l'analyste, du personnage transférentiel, qu'aux siennes propres, il s'entend dire ce qu'il ne savait pas sur lui-même. Et l'analyste intervient, vocalement également, de la place transférentielle qu'il occupe, ou comme « Chœur antique » comme dit M. de M'Uzan ; il interprète, provoque la collusion, la collision entre passé et présent, entre interne et externe.. Le transfert passe par la voix, et peu importe que physiquement, celle-ci n'ait rien à voir avec celle de l'original, de nouveau ce ne sont pas les réalités physiques qui priment mais « l'onde porteuse » sur laquelle des messages anciens vont s'accrocher pour être réécoutés, non pas à l'identique, mais discrètement différemment, et l'écart est interprétatif par lui-même.

Ainsi, la voix, dans l'analyse comme ailleurs, se trouve être le véhicule des motions pulsionnelles inconscientes. Le langage en est le contenu symbolisé, secondarisé. Mais la voix elle-même, équivaut à un acte, l'acte de parole et, indépendamment du message lui-même, contient son quantum d'énergie, qui peut être très important et être reçu comme il a été émis –comme véhicule de la violence tout comme de l'amour. Une patiente, évoquant une enfance dans un environnement de violence extrême, physique comme psychique - me disait : « j'aurais préféré qu'on me frappe. Les coups font mal, mais les mots tuent ; ils peuvent faire tellement plus mal que la violence physique ». Et ce n'étaient pas les contenus qui frappaient, mais la violence brute et non symbolisée qui s'y exprimait sans transformation.

Les éléments toxiques véhiculés par la voix (désirs de meurtre, risques d'explosion psychique, violence brute), peuvent dans ces conditions être détoxifiés,

¹ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, (1900), Paris, PUF 1967.

éléments bêta transformés en éléments alpha, comme le modélise Bion¹, grâce au psychisme de l'analyste qui fonctionne comme filtre transformateur des éléments destructeurs. Bion différencie d'ailleurs deux « activités potentielles différentes » de la parole : « l'une qui consiste à communiquer des pensées, l'autre à employer la musculature pour débarrasser la psyché des pensées », écrit-il (p.103). La parole a alors valeur de décharge, en deçà de toute activité de symbolisation. Comme la mère pour le tout petit, l'analyste doit pouvoir recevoir tout ce qui lui est envoyé, skud, missiles et autres bombes verbales. Comment se fait-il que certaines séances laissent l'analyste éreinté, moulu, courbatu, alors que le contenu signifiant, verbal pur n'avait rien de particulier ? parce que bien autre chose s'y était joué, dans des dimensions non verbales, mais pour autant auditives. Par le biais de la prosodie, de la densité sonore (qui n'a rien à voir avec l'intensité) de l'affect transmis et reçu sur le canal auditif, les désirs meurtriers et violents sont adressés à l'analyste, dont la fonction est alors simplement d'y survivre, et de renvoyer du verbal et du sens –tout comme la mère qui renvoie au bébé qui hurle de déplaisir un message calmant et contenant, un message d'attente .

Cette représentation d'un univers violent est bien loin de l'enveloppe sonore rassurante que D. Anzieu a développé dans le droit fil de son « Moi-Peau »², et que je considère comme un des éléments essentiels du cadre de l'analyse, support à l'intérieur duquel l'ensemble de l'univers psychique du patient peut se déployer. Il doit pouvoir se recréer une zone, comme en cas de guerre, dans laquelle les protagonistes peuvent négocier dans un espace protégé. Zone franche (dans toute sa polysémie), aire intermédiaire, no man's land, enveloppe, bulle... tous ces termes peuvent s'appliquer ; mais pour qu'elle se recrée, il faut qu'elle l'ait déjà été, d'une certaine manière, dans le passé ; que cette enveloppe ait déjà abrité le petit d'homme. Si aucune zone n'est à l'abri des belligérants, comme c'est le cas dans la psychose, la cure type devient dangereuse, favorisant une régression dans une dimension psychique explosive dans laquelle tout est possible, dans laquelle le fantasme est réalité, le mot est la chose. Mais si cet espace protégé peut être retrouvé –trouvé/créé- dirait Winnicott³, la cure est possible, l'enveloppe sonore joue son rôle d'extension du Moi du patient. Anzieu écrit, évoquant le bébé : « le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons, concomitante de celle de l'allaitement. Ce bain de sons préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé. La combinaison de ces sons produit donc un espace-volume commun (p. 192) ».

La transposition –là encore- est facile : dans la cure, cet espace-volume commun permet la création, à l'intérieur de ce contenant, de la chimère, telle que la décrit M. de M'Uzan⁴, personnage mythique cocrée par les inconscients des deux protagonistes, patient et analyste. Cette chimère se déploie dans l'espace de la séance, et c'est elle qu'on analyse, qu'on interprète. Je voudrais ici souligner la dimension auditive de cette chimère, par delà sa représentation visuelle et spatiale, dimension auditive peu développée par M. de M'Uzan dont on sait l'attachement au pictural, à la

¹ W. R. Bion, *Aux sources de l'expérience*, (1962) Paris, PUF, 1979.

² D. Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

³ D. W. Winnicott, « Objet transitionnels et phénomènes transitionnels. Une étude de la première possession non-moi » (1951), in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969

⁴ M. De M'Uzan M., *La bouche de l'inconscient*, Paris, PUF, 1994.

figuration. Elle est évoquée par la voix du patient et par ce que son discours évoque dans l'inconscient de l'analyste, à la manière dont les incantations des magiciens font surgir dans la pièce des créatures de mondes parallèles ou diaboliques –créatures de l'inconscient. La voix crée de la forme, de l'image. Anzieu ne disait-il pas lui-même que le sonore seul permettait d'accéder à « la troisième dimension ».

Mais revenons à Winnicott. Il y a longtemps déjà, il a décrit la séance analytique comme une aire transitionnelle d'expérience, à l'intérieur de laquelle le jeu est possible, jeu avec les représentations, jeu topique qui, si le système préconscient est suffisamment développé (suffisamment épais disent les psychosomaticiens), permet des échanges entre conscient et inconscient, avec la prime de plaisir octroyée par l'humour –jamais exempt, par définition, d'une bonne dose d'agressivité. L'enveloppe d'Anzieu pourrait donc contenir l'espace transitionnel, cet espace ni Moi ni Non-Moi, ni mère ni non-mère, à l'intérieur duquel s'effectuent les premiers échanges, par l'intermédiaire de tous les sens lorsque la mère est physiquement présente avec le nourrisson : tactile, visuel, olfactif et auditif. Winnicott considérait d'ailleurs le babillage comme l'un des éléments constitutif des phénomènes transitionnels. – En parenthèse, cela n'est pas sans pouvoir être rapproché des observations que Trevarthen¹ et entre autres M. Gratier (voir ce volume) ont abondamment décrit : des échanges visuels et sonores, qui montrent l'importance de la communication rythmique comme support au développement de toute communication ultérieure. Lorsque la mère est plus éloignée, lorsque le support visuel n'est plus présent, il reste encore la communication sonore, celle sur laquelle le bébé, très vite, va s'appuyer pour découvrir qu'il a une action possible sur l'environnement. Que lorsqu'il crie, la mère lui répond, puis arrive. Parallèlement, la mère découvre que lorsqu'elle lui répond, il se calme. Il existe donc un espace élargi, à l'intérieur duquel mère et enfant sont à proximité, même sans autre contact qu'auditif. C'est cet espace qui constitue l'enveloppe sonore, dont D. Anzieu² considérait qu'il était le premier espace psychique. Le bébé se trouve dans une enveloppe corporelle élargie au plan spatial, lui qui ne connaît pas encore les limites de la sienne propre. Enveloppe élargie, dans un bain narcissique primaire, à l'intérieur duquel, dans les bons cas, pourra se vivre un ressenti de sécurité si fondamental pour l'établissement des premières assises narcissiques.

Dans la séance, l'analogie persiste. Le cadre tout entier permet l'établissement de cette zone franche. A l'intérieur de l'espace protégé, tout peut être dit, tout peut être entendu, et les résistances elles mêmes constituent les matériaux du travail analytique. Le déploiement du « transfert de base », tel que le décrit C. Parat³, ce « lien spontané, inter-humain, à tonalité positive qui dérive des premiers attachements et s'enrichit de vécus secondaires, et aussi des éléments objectifs perçus par le patient dès les premiers contacts, grossiers ou subtils » sert de support à tous les transferts objectaux ultérieurs.

Passons maintenant à un autre point important : Si la vision est par excellence le sens de l'espace, l'audition est le sens du temps. Les échanges vocaux entre la mère et l'enfant se déroule de façon rythmique –comme le montrent les travaux de Trevarthen et coll., et se déroulent, au fil du temps. La frustration, si nécessaire pour

¹ C. Trevarthen, « Facial expressions of emotion in mother-infant interaction », *Human Neurobiology* 4, n°1, 1995, p 21-32.

² D. Anzieu, *Le Moi-Peau*, op. cit.

³ C. Parat « À propos du transfert et de l'amour de transfert », in *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 60, n°3, 1996, p. 643-662.

développer un espace psychique, si elle reste dans des limites supportables, ne peut s'élaborer que dans une intégration progressive du temps. C'est donc, logiquement, par l'intermédiaire de l'auditif, du sonore, que le délai va être apprivoisé. La mère parle à l'enfant qui a faim et qui pleure, lui chante une chanson, voire-mais est-ce vraiment efficace- lui met une boîte à musique. A noter, en parenthèse, que la boîte à musique ne s'accorde pas à l'enfant, n'accompagne aucune communication affective, est pour le bébé à peine plus que les « mères de fer » dont Harlow, il y a bien longtemps déjà, avait démontré l'inutilité pour empêcher les bébés singes sans mère de dépérir. A peine plus, mais quand même un peu plus, car elles délivrent une stimulation auditive qui se poursuit pendant une certaine durée.

La mère pourra donc parler, chanter, pour gagner du temps, à distance ou non « tu as faim, attends un peu, tu vas avoir à manger ». Le ressenti du bébé est reconnu par elle, même s'il ne l'est pas encore par lui, et cela, au fil du temps, sera essentiel pour constituer chez l'enfant la capacité de l'attente, de durer et d'endurer –le français avec ses subtilités permet de relier, dans une même consonance, les deux termes : c'est dur, et ça dure.

Dans les cures également la temporalité est fondamentale, même si, paradoxalement, « le temps n'existe pas dans l'inconscient ». C'est au sein du préconscient, conjointement avec le développement de l'aire transitionnelle, que le temps va se mettre à couler. Alors, les cycles, les rythmes, les « moments justes » sont essentiels. Le décours temporel de la séance permet la perlaboration, l'intégration du temps de la parole de l'analysant et de celle de l'analyste. Le silence lui-même appartient à ce décours temporel, le silence ou plutôt les silences, si variés, si signifiants, si respectables : le silence élaboratif, le silence hostile, voire haineux, le silence inhibé, angoissé, celui qui attend une interprétation de l'analyste qui ne vient pas... pas de voix sans silence ; même ces patients qui parlent en continu, sans laisser un souffle d'air, afin de saturer l'enveloppe sonore, d'empêcher tout espace psychique commun, transmettent leur monde intérieur. Un monde fait alors d'excitation non maîtrisée, de décharges verbales qui ne sont que des équivalents d'actings.

Par contre, dans des moments plus fructueux, l'analyste peut se laisser entraîner dans le tempo particulier du patient, une alternance souple de voix et de silence, témoin d'un travail psychique à l'intérieur de ce miroir sonore décrit par Anzieu. Le rythme, le tempo, le bercement parfois de la parole du patient pour l'analyste, tout cela pourrait permettre une forme d'accordage particulier, accordage au sens de Stern¹, qui permet d'être affectivement calé sur le monde du patient, forme particulière d'empathie que l'analyste doit accepter un temps, mais dont il ne doit pas rester prisonnier : comme la mère suffisamment bonne de Winnicott doit pouvoir ne pas l'être trop, au risque de grever gravement l'avenir psychique de son bébé, l'analyste doit pouvoir effectuer ce pas de côté, « désaccordage » pour ne pas dire désaccord essentiel pour ne pas se retrouver piégé dans l'univers psychique du patient.

C'est alors qu'une co-crédation chimérique de type rythmique, sinusoïdale avec ses nœuds et ses ventres, peut se mettre en place et permettre ainsi à l'analyste d'intervenir lorsque le patient se trouve optimalement disposé à l'entendre. Serait-ce l'une des conditions de moments d'insight ? en tous cas c'est alors que peut se trouver « bon moment de l'interprétation », celui qui induit une réorganisation économique du patient, alors que l'analyste a eu le sentiment d'avoir déjà répété la même

¹ D. Stern, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, 1989.

interprétation des dizaines de fois lors de la cure. Mais celle là sera différente. Elle arrivera lors d'une correspondance de rythme entre patient et analyste, une fois, bien sûr, que le terrain a été bien préparé et que le fruit est mûr. Le temps juste, celui qu'il nous arrive de rencontrer lorsque nous nous entendons dire quelque chose au patient sans préméditation, actant ainsi un mouvement contre transférentiel inconscient, apparaît souvent comme celui d'une justesse dans l'interprétation bien sûr, mais aussi dans le mouvement de la cure, dans cette temporalité si particulière. Nous nous entendons alors dire quelque chose d'important, et nous le découvrons en même temps que le patient.

Parfois, les choses se passent autrement. Certains patients par exemple demandent systématiquement à l'analyste de répéter son intervention une deuxième fois. Il leur est alors nécessaire d'introduire un délai, un rempart contre ce qui pourrait leur être dit. Cela témoigne d'une méfiance quant à ce qui est énoncé, la répétition permettant de se préparer à recevoir sans traumatisme un contenu d'emblée perçu comme dangereux. Comme cette patiente, par exemple, au narcissisme fragile et qui n'est pas totalement sûre d'avoir une existence autonome, qui attend toute parole de l'analyste avec intensité et une certaine gloutonnerie ; pourtant elle se raidit dès que je commence à parler, et me dit « je n'ai pas entendu ce que vous avez dit » avant même que j'en ai terminé. Il lui faut me demander de répéter ; un travail de préparation est à l'œuvre, un « atermoïement » au sens littéral du terme, qui pourra la conduire à « déguster » sans danger d'empoisonnement ce qui vient de l'objet.

La différence essentielle entre un travail psychanalytique en face à face et une cure analytique de type « fauteuil divan » est donc justement la prééminence de l'auditif sur le visuel. En face à face la vue est impliquée. L'enveloppe est tout autant visuelle que sonore, les échanges se font sur les deux modes, les informations sont consciemment et inconsciemment intégrées à partir des deux canaux. On dit que la réalité externe est plus prégnante ; certes, la réalité de la présence de l'analyste, de ses différences avec l'objet transférentiel est manifeste. Mais au-delà, l'analyse sur le divan, renvoyant le patient à ses expériences les plus archaïques, renforce la régression sous toutes ses formes et permet l'émergence de tout un monde fantasmatique bien plus foisonnant –ce qui en constitue justement la limite, les indications et contre indications. L'univers auditif serait-il plus ancré dans l'archaïque que l'univers visuel ?

Changer de sexe, changer de voix

Le traitement des voix dans le programme de transsexuation

Laurence HERAULT
Université d'Aix-Marseille

La voix fait partie des éléments qui identifient les personnes. Par son intermédiaire nous sommes notamment capables de reconnaître des personnes qui nous sont connues y compris hors leur présence. Mais cette reconnaissance vocale ne nous sert pas seulement à identifier individuellement les personnes, elle nous sert aussi à les catégoriser : elle nous permet, dans une certaine mesure, de définir des particularités qui importent/peuvent importer dans l'univers social comme par exemple l'origine géographique, l'âge ou encore le sexe de nos interlocuteurs. Je voudrais explorer ici les effets et les enjeux de la catégorisation sexuée des voix dans le cadre de la transition transgenre¹. Parmi les multiples transformations réalisées durant une transition, celle de la voix a une certaine importance pour les raisons que nous venons d'évoquer et les personnes transgenres se montrent généralement attentives à la production d'une voix « adéquatement » sexuée. Ce n'est cependant pas l'expérience directe des personnes trans qui va m'intéresser ici mais plutôt l'approche médicale et sociale qui est faite de cette transformation vocale. Je vais essayer de montrer comment ces voix sont évaluées en termes de féminité/masculinité et comment elles sont traitées pour être conformes aux attentes en la matière. Cette exploration étant une manière de réfléchir à la façon dont on prend en considération et en charge la revendication des personnes trans-identifiées à vivre dans un genre autre que celui assigné à la naissance.

1. Sexe des personnes, genre des voix

Les travaux qui s'intéressent aux voix des personnes trans s'attachent le plus souvent à leur évaluation en termes d'adéquation au genre revendiqué. Pour bien saisir cette caractérisation des voix, il est important de comprendre comment l'on évalue ordinairement le genre d'une voix. Comme une bonne part des manifestations de genre, la production vocale renvoie à des facteurs à la fois physiques et culturels. Les appareils phonatoires mâle et femelle sont généralement distingués d'un point de vue morphologique et cette différence influe sur la hauteur (le ton) et la résonance (le timbre) de la voix : les voix d'hommes sont ainsi généralement plus graves et plus résonantes que les voix de femmes. Mais les voix se distinguent également selon des caractéristiques qui tiennent à la manière dont on s'en sert : la prononciation, le dynamisme de l'intonation et même le vocabulaire différent d'un genre à l'autre. Les critères de caractérisation basés sur les indices physiologiques semblent cependant l'objet d'une attention privilégiée dans la littérature : plusieurs expériences² basées sur

¹ Dans le parcours des personnes trans-identifiées, la transition est la période où s'opère la transformation progressive de la personne par le biais de modifications corporelles (prise d'hormones et/ou opérations chirurgicales) et de l'adoption d'un certain nombre de comportements reconnus comme significatifs du genre d'élection.

² Entre autres : R. Coleman, « Acoustic Correlates of Speaker Sex Identification: Implications for the Transsexual », *The Journal of Sex Research*, 19 (3), 1983, p. 293-295. H. Traunmüller & A. Eriksson, « The frequency range of the voice fundamental in the speech of

l'écoute et la mesure de la fréquence fondamentale des voix ont montré que la hauteur et la résonance sont des critères majeurs dans la détermination ordinaire du genre d'un locuteur¹. Je voudrais m'arrêter un instant sur ces évaluations car elles nous montrent un processus important quant à la catégorisation des individus et de leur voix. Je le ferais ici par souci de concision sur le seul critère de la hauteur de la voix.

Dans la littérature, les multiples mesures de la fréquence fondamentale (F0) des voix montrent une différence entre les voix d'hommes et de femmes: en moyenne les voix d'hommes ont une F0 de 120 Hz et les voix de femmes de 210 Hz (les moyennes varient, selon les travaux, de 101 à 170 Hz pour les hommes et de 182 à 239 Hz pour les femmes². Cette différence de hauteur moyenne n'empêche pas les voix d'hommes et de femmes de partager certaines fréquences fondamentales dans un espace que certains appellent le « registre ambigu de genre » (*gender ambiguous range*³), ou encore le « registre indifférent » (*indifferent pitch range*⁴). Il est cependant intéressant de remarquer que dans un certain nombre de présentations ordinaires des registres masculin et féminin cet espace commun est absent comme le suggère ce tableau que j'ai élaboré à partir d'une simple recherche sur internet :

F0	Homme	Femme
Exemple 1 ⁵	100 Hz – 150 Hz	170 Hz – 220 Hz
Exemple 2 ⁶	85 Hz – 155 Hz	165 Hz – 255 Hz
Exemple 3 ⁷	125 Hz – 150 Hz	220 Hz – 300 Hz

Ces présentations distinguent radicalement et non relativement les voix d'hommes et de femmes. Ce qu'elles nous décrivent, c'est une situation où les voix ne peuvent pas avoir une hauteur identique : tout se passe comme si les voix d'hommes les plus hautes étaient toujours nettement plus graves que les voix de femmes les plus

male and female adults », http://www2.ling.su.se/staff/hartmut/f0_m%26f.pdf, Éd. Department of Linguistics, University of Stockholm, 1994.

¹ Les avis sont moins consensuels sur la question du dynamisme de l'intonation.

² H. Traunmüller & A. Eriksson, « Acoustic Correlates of Speaker Sex Identification: Implications for the Transsexual », *loc. cit.* Ils ont notamment compilé dix études portant sur l'anglais (3), le suédois (2), le français (2), le chinois (2) et l'allemand (1).

³ J. Oates, & G. Dacakis, « Speech pathology considerations in the management of transsexualism: A review », *British Journal of Disorders of Communication* (18), 1983, p. 139-151.

⁴ K. Meszaros, L. Csokonai Vitez, I. Szabolcs, M. Goth, L. Kovacs, Z. Gorombej, et al., « Efficacy of conservative voice treatment in male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatrica & Logopaedica* (57), 2005, p. 111-118.

⁵ A. Lawrence, « On transsexualism and sexuality, Voice Feminization Surgery : A critical overview », 2004, <http://www.annelawrence.com/voicesurgery.html>, consulté le 6 juin 2012.

⁶

https://www.msu.edu/course/asc/232/study_guides/F0_and_Glottal_Pulse_Period.html, consulté le 6 juin 2012.

⁷ <http://aune.lpl.univ-aix.fr/lpl/personnel/scotto/articles/Quid08.pdf>, consulté le 6 juin 2012.

basses. Leurs registres, ainsi présentés, assoient l'idée qu'il n'y a pas simplement des voix d'hommes et de femmes, positionnées relativement sur une échelle de hauteur, mais plutôt des voix masculine et féminine ayant chacune un registre propre. Ce processus de sexuation des voix est également à l'œuvre dans nos évaluations ordinaires des productions vocales humaines. Comme le suggère nombre de travaux portant sur l'évaluation du genre des voix, nous avons une idée normalisée de la féminité/masculinité en la matière et nous l'utilisons pour caractériser les locuteurs et leur voix¹. Il nous est possible ainsi de classer les voix selon leur degré de féminité/masculinité indépendamment du sexe de leur porteur : nous sommes, par exemple, généralement enclins à dire d'un homme à la voix aiguë qu'il a une voix féminine (et inversement d'une femme à la voix grave qu'elle a une voix masculine) plutôt que de simplement reconnaître leur capacité singulière. Par le biais de ce processus de normalisation, le genre d'une voix se construit indépendamment du genre de son porteur.

Cette qualification sexuée des voix qui déborde le genre du locuteur est bien évidemment de première importance pour l'évaluation des voix des personnes trans. Dans les travaux qui s'intéressent à la manière dont ces voix sont perçues, on demande assez souvent à un jury d'auditeurs de déterminer le sexe de la personne mais aussi de classer la voix sur une échelle ad hoc de féminité-masculinité. Pour tenter de comprendre la manière dont se constituent les représentations des voix des personnes trans, je prendrai ici pour exemple les expériences de Spencer, de Wolfe & al. et de Pausewang-Gelfer & Schofield qui utilisent des critères d'évaluations communs à savoir la mesure de la fréquence fondamentale, l'évaluation de la masculinité-féminité de la voix et la détermination du sexe du locuteur par le biais d'un jury d'écoute².

En premier lieu, les expériences où l'on demande à un jury d'auditeurs d'attribuer un genre aux locuteurs transsexuels, suggèrent que, dans la plupart des cas, les femmes trans (MtF) sont perçues comme étant des hommes. On peut dire que leur voix a tendance à les maintenir dans leur catégorie sexuée d'origine, ce qui est assez ordinairement exprimé par l'idée que leur voix les « trahit ».

	Femmes trans (MtF)	perçues comme hommes	perçues comme femmes
Spencer, 1988	8	4	4
Wolfe & al., 1990	20	11	9
Pausewang-Gelfer & Schofield, 2000	13	10	3

¹ HAAS, A. 1979. Male and female spoken language differences: Stereotypes and evidence. *Psychological Bulletin* (86), 616-626. Strand, E. 1999. Uncovering the role of gender stereotypes in speech perception. *Journal of Language and Social Psychology*, 18 (1), 86-99.

² Ces trois études ont été conduites aux USA. L. Spencer, « Speech characteristics of male-to-female transsexuals: A perceptual and acoustic study », *Folia Phoniatrica* (40), 1988, p 31-42. V. Wolfe, D. Ratusnik, F. Smith, & G. Northrop, « Intonation and fundamental frequency in male-to-female transsexuals », *Journal of Speech and Hearing Disorders*, 55, 1990, p. 43-50. M Pausewang Gelfe & K. Schofield, « Comparison of Acoustic and Perceptual Measures of Voice in Male-to-Female Transsexuals Perceived as Female Versus Those Perceived as Male », *Journal of Voice*, 14, 2000, p. 22-33.

Tableau 2 : Evaluation du genre des femmes trans par un jury d'écoute

Par ailleurs, quand on propose, au jury d'auditeurs de classer ces voix selon une échelle de masculinité-féminité, les voix des MtF semblent rarement présenter une position « extrême ». Spencer note que les voix des transsexuelles perçues comme femmes sont jugées peu féminines, nettement moins féminines que celles des femmes non transsexuelles du groupe contrôle. Wolfe & al. qui proposent une échelle de masculinité-féminité de 7 points (1 = voix très masculine, 7 = voix très féminine), suggèrent que les MtF ont globalement des voix jugées plutôt en accord avec le sexe qu'on leur attribue : celles qui sont perçues comme hommes ont des voix jugées plutôt masculines (moyenne = 2,4), celles qui sont perçues comme femmes ont des voix jugées féminines (moyenne = 4,9). Les évaluations particulières invitent, cependant, à nuancer cette première approximation. Tout d'abord, les évaluations des voix des MtF vues comme hommes sont contrastées: certaines apparaissent très masculines (classées 1) renforçant (voire déterminant) la catégorisation des locutrices dans le genre masculin ; d'autres, en revanche, sont jugées plutôt féminines (classées 4,3) inscrivant les MtF dans une figure d'hommes à voix féminine. Pour les transsexuelles perçues comme femmes, les évaluations sont plus homogènes (elles prennent place dans un intervalle de 4,4 à 5,1) mais elles suggèrent finalement une féminité plus moyenne qu'extrême. Quant aux expériences de Pausewang-Gelfer et Schofield, elles montrent que les évaluations de la féminité-masculinité des voix ne distinguent pas véritablement les MtF perçues comme hommes de celles perçues comme femmes : sur une échelle de 7 points (1 = voix très féminine, 7 = voix très masculine), les premières se positionnent à 4,5 et les secondes à 4 (avec des intervalles semblables : 2-5 pour les premières et 2-4 pour les secondes) dressant des portraits de MtF en hommes à voix moyennement masculine ou bien en femmes à voix plutôt masculine.

Pour ce qui concerne les mesures de la fréquence fondamentale, les auteurs insistent, à la suite de Spencer, sur la définition d'une sorte de « hauteur-seuil » orientant l'évaluation sexuée de la voix et du locuteur : les femmes trans ayant une fréquence fondamentale inférieure à 155-160 Hz auront tendance à être perçues comme des hommes ; inversement, celles ayant une fréquence fondamentale supérieure seront plutôt perçues comme des femmes. Pausewang-Gelfer et Schofield nuancent tout de même le propos en soulignant que si le passage de cette fréquence est nécessaire pour être perçue comme femme, il n'est pas suffisant puisque certaines femmes trans ayant des fréquences fondamentales plus élevées (181 Hz) sont tout de même perçues comme des hommes. Ce qui est une façon de rappeler tout à la fois l'importance et l'insuffisance de ce seul critère pour l'évaluation sexuée des voix.

	Femmes trans (MtF) perçues comme hommes	Femmes trans (MtF) perçues comme femmes
Spencer 1988	F0 < 160 Hz	F0 > 160 Hz
Wolfe & al. 1990	57 – 140 Hz	156 – 195 Hz
Pausewang-Gelfer & Schofield 2000	112 – 181 Hz	164 – 199 Hz

Tableau 3 : Evaluation du genre des femmes trans en fonction de la fréquence fondamentale

Quoi qu'il en soit, les représentations qui se dessinent à travers ces quelques exemples suggèrent que les « voix trans » sont pensées sur le mode de la discordance. Elles contredisent assez souvent l'inscription de genre des locuteurs (femmes trans perçues comme hommes), ou bien troublent l'adéquation attendue entre genre de la voix et genre du locuteur (femmes trans perçues comme des hommes à voix féminine ou comme des femmes à voix masculine). Et même lorsqu'elles classent adéquatement la personne dans son registre de genre ce n'est souvent que modestement puisque les voix des femmes trans n'obtiennent jamais des scores extrêmes de féminité.

Cette représentation de la « voix trans » en termes de discordance renvoie à la conception pathologique « classique » des personnes trans qui sont, dans le cadre du transsexualisme, pensées comme des personnes incohérentes ou dysharmonieuses du point de vue de leur inscription de genre. Selon cette conception classique la personne trans est celle qui présente, en effet, un « psychisme » féminin dans un corps masculin (ou inversement un psychisme masculin dans un corps féminin). Cette « bisexuation » n'est cependant pas envisagée comme un mélange harmonieux des genres mais plutôt comme une condition pathologique dont le trait majeur est l'incohérence ; incohérence que le « traitement » hormonal et chirurgical est chargé d'écarter en proposant une inscription sexuée nouvelle et unifiée. Le programme de transsexuation¹ apparaît en ce sens comme un processus d'harmonisation, processus qui rejette, en outre, toute possibilité d'un entre-deux genres : à l'issue du traitement, la personne s'inscrit *complètement* dans *un* seul des genres disponibles.

Dans ce processus de mise en cohérence du psychisme et du corps, la voix apparaît comme un élément capable de jeter le trouble en maintenant la discordance initiale. Le vocabulaire utilisé pour qualifier les « voix trans » se déploie, d'ailleurs, dans l'univers de la pathologie et du handicap : « désordre de la voix » (*voice disorder*²), « problèmes de voix »³, « voix pathologiques »⁴, « désordre de communication »⁵, voire même « dysphonie de genre » (*gender dysphonia*⁶). Cette dernière expression est d'ailleurs intéressante dans la mesure où le terme dysphonie, propre aux troubles de la voix, entre dans le champ des « dysphories de genre », les troubles du genre, dans lequel s'inscrit le transsexualisme selon le DSM et la CIM⁷.

¹ J'entends par « programme de transsexuation », l'ensemble des opérations proposées par les protocoles médicaux spécialisés, c'est-à-dire au fond ce qu'il est médicalement convenu de faire en cas de traitement de la dysphorie de genre. Il est à distinguer du parcours de transsexuation qui peut être défini comme ce que les personnes font et souhaitent faire pour vivre dans leur genre d'élection.

² G. T'Sjoen, M. Moerman, J. Van Borsel, E. M. Feyen, P. Hoebeke, P. De Sutter et al., « Impact of voice in transsexuals », *International Journal of Transgenderism*, 9 (1), 2006, p. 1-7.

³ J. Van Borsel, G. De Cuypere, R. Rubens, & B. Destaecke, « Voice problems in female-to-male transsexuals. *International Journal of Language & Communication Disorders* », 35 (3), 2000, p. 427-442.

⁴ K. Meszaros, L. Csokonai Vitez, I. Szabolcs, M. Goth, L. Kovacs, Z. Gorombai, et al « Efficacy of conservative voice treatment in male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatica & Logopaedica* (57), 2005, p. 111-118.

⁵ M Pausewang Gelfe & K. Schofield, « Comparison of Acoustic and Perceptual Measures of Voice in Male-to-Female Transsexuals Perceived as Female Versus Those Perceived as Male », *loc. cit.*

⁶ M. de Bruin, M. Coerts & A. Greven, « Speech therapy in the management of male-to-female transsexuals. *Folia Phoniatica & Logopaedica* », 52, 2000, p. 220-227.

⁷ La dysphorie de genre est reconnue comme une pathologie psychiatrique dans les deux manuels de référence que sont le DSM (Diagnostic & Statistical Manual of Mental

Bien évidemment, cette discordance seconde de la voix, qui surgit au cours de la transsexuation, est comme la première, objet d'intervention : changer de genre c'est devoir aussi changer de voix comme nous allons le voir maintenant.

2. Comment sexuer sa voix

Pour comprendre comment les « voix trans » en arrivent à cette discordance, il faut revenir sur le « traitement » proposé aux personnes trans et notamment sur l'hormonothérapie qui est généralement la première étape de la transition après l'évaluation psychiatrique exigée par la plupart des protocoles médicaux. Elle consiste à neutraliser la production hormonale initiale par un apport hormonal plus spécifique au corps revendiqué (testostérone ou œstrogènes). Ce traitement induit des transformations importantes : pour les MtF, développement des seins, affinement de la peau et de la pilosité, redistribution adipeuse ; pour les FtM développement du clitoris, de la pilosité, de la musculature et aggravation de la voix. Autrement dit, la prise de testostérone transforme l'appareil phonatoire des FtM, mais la prise d'oestrogènes ne modifie pas celui des MtF qui conserve les caractéristiques acquises à la puberté. C'est pourquoi dans la très grande majorité des travaux traitant de la question de la discordance des « voix trans », il est essentiellement question des femmes trans. On considère, en effet généralement, que les voix des hommes trans ne sont en rien problématiques, puisqu'en devenant plus graves avec la testostérone, elles entrent « naturellement » dans le registre masculin. De rares travaux récents soulignent cependant que les hommes trans peuvent rencontrer quelques problèmes d'adaptation à leur nouvelle voix et proposent aussi, en ce cas, des thérapies vocales¹. Mais, comme nous aurons l'occasion de le voir, les thérapies qui leur sont proposées sont finalement très différentes de celles des femmes trans. Avant de les évoquer, je voudrais insister sur le fait qu'à travers cette production différenciée des voix masculine et féminine se donne à voir l'asymétrie fondamentale des procédures de constitution des corps mâles et femelles dans le programme de transsexuation. En effet, lorsqu'on examine les diverses interventions proposées dans ce cadre, on remarque que les logiques propres à l'élaboration des uns et des autres sont finalement inverses. Les possibilités offertes par les traitements hormonaux et par la chirurgie ainsi que les attentes sociales concernant les corps féminins et masculins, rendent leur constitution spécifique. Les constructions génitales MtF, par exemple, sont plus aisées à obtenir que les constructions génitales FtM. Les techniques de vaginoplastie utilisées actuellement rendent relativement facile la construction d'un vagin à partir d'un pénis alors que les techniques de phalloplastie suggèrent que la construction d'un pénis est plus complexe et plus risquée et ne se définit pas, en tout cas, comme une inversion vaginale. En revanche, hors les organes génitaux, l'élaboration du corps masculin semble plus aisée que celle du corps féminin. La testostérone suffit, en effet, à produire les caractéristiques corporelles reconnues comme indices de virilité (pilosité, hauteur de la voix, musculature, etc.), alors que l'obtention des indices de féminité équivalents nécessite généralement de multiples interventions notamment chirurgicales (épilation

Disorders), publié par l'Association de psychiatrie américaine, et la CIM (Classification internationale des maladies), publié par l'OMS.

¹ E. Soderpalm, A. Larsson & S.-A. Almquist « Evaluation of a consecutive group of transsexual individuals referred for vocal intervention in the west of Sweden », *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 29 (1), 2004, p. 18-30. J. Van Borsel, G. De Cuyper, R. Rubens, & B. Dstaerke, « Voice problems in female-to-male transsexuals. *International Journal of Language & Communication Disorders* », *loc. cit.*

laser ou électrique, implants mammaires, résection de la pomme d'Adam, thérapie ou chirurgie vocales, ou encore diverses opérations de chirurgie plastique visant à « féminiser » le visage¹). Autrement dit, le corps masculin semble pouvoir être produit quasi « naturellement » tandis que le corps féminin demande une élaboration complexe qui se donne comme plus artificielle. On reconnaît, d'ailleurs ici, une différence qui n'est pas étrangère aux corps masculins et féminins ordinaires. Quoi qu'il en soit, ce que le programme de transsexuation nous montre c'est que la sexuation des corps ne tient pas seulement à la disposition de caractéristiques corporelles distinctes mais tout autant à des modalités de production contrastées : en se développant ainsi doublement, la différenciation des corps féminin et masculin garantit vraisemblablement sa robustesse.

Cette différence procédurale est bien évidemment aussi à l'œuvre dans les interventions réalisées pour sexuer adéquatement les « voix trans ». Les rares thérapies vocales proposées aux hommes trans ne visent pas à modifier la voix mais seulement à leur « apprendre comment utiliser le larynx masculin qui s'est développé dans leur gorge »². L'acquisition d'une voix masculine est ici aussi pensée comme un processus naturel qui nécessite seulement et éventuellement un apprentissage portant sur la maîtrise du nouveau larynx. Il s'agit de trouver *sa* voix masculine et non pas de masculiniser une voix féminine. En revanche, les thérapies vocales proposées aux femmes trans ont pour objectif affiché de sexuer autrement la voix dont on dispose : il s'agit bien ici de féminiser sa voix³, c'est-à-dire de la travailler de telle sorte qu'elle puisse être reconnue comme une voix de femme. Pour ce faire, on propose, en premier lieu, d'augmenter la hauteur de la voix. Les gains de fréquence fondamentale semblent très variables d'une personne à l'autre⁴, mais on essaie généralement de franchir la

¹ Voici, à titre d'exemple, ce que propose en la matière, une clinique canadienne spécialisée:

« FÉMINISATION DU VISAGE ET DU CORPS. Afin de féminiser vos traits vous pouvez recourir à une ou plusieurs des interventions suivantes : rhinoplastie, blépharoplastie, lifting facial, implants mammaires, abrasion des arcades sourcilières, implant menton, injection restylane, liposuccion, otoplastie, implants pectoraux et aux mollets. » (Clinique GRS. Montréal. <http://www.grsmontreal.com>).

« INTERVENTIONS ESTHÉTIQUES VIRILISANTES. Il est rarement nécessaire de recourir à des interventions esthétiques virilisantes pour le transsexuel en raison des caractères sexuels secondaires marqués qu'induit la testostérone. Toutefois afin d'améliorer la définition musculaire, il est possible de recourir à des implants aux mollets ou aux pectoraux. » (Clinique GRS. Montréal. <http://www.grsmontreal.com>).

² « The objective was to teach trans men how to use the male larynx that has grown in their throat effectively in social and professional settings ». *Voices that Work. A knowledge transfer project from Central School of Speech & Drama*. University of London, http://www.cssd.ac.uk/sites/default/files/downloads/previous_projects/heif2_report_1.pdf, consulté le 31 octobre 2007.

³ « The aim of therapy is to feminise the voice » : S. Clark « To sound like a woman », *Gendys 98, The Fifth International Gender Dysphoria Conference*, 1998, Manchester, <http://www.gender.org.uk/conf/1998/clark.htm>, p. 1.

⁴ 30 Hz (J. Oates & G. Dacakis « The effectiveness of oral resonance therapy on the perception of femininity of voice in male-to-female transsexuals », *Journal of Voice*, 21 (5), 2007, p. 591-603) ; 20 et 70 Hz (L. Guittot & L. Peron, *La rééducation vocale de la personne transsexuelle: intérêts et limites de l'orthophonie*, Mémoire présenté pour l'obtention du certificat d'orthophonie, Institut d'Orthophonie Gabriel Decroix. Université de Lille 2, Lille, 2003) ; 45 Hz (Blog d'Edwige, <http://edwigejch.free.fr/blog/index.php?/categories/19-La-voix>, consulté le 6 juillet 2007) ; 95 Hz (K. Mount & S. Salmon, « Changing the vocal

fameuse « hauteur-seuil » de 155-160 Hz définie dans les travaux précédemment évoqués. Cependant, la plupart des auteurs et intervenants soulignent que les gains en hauteur sont insuffisants pour féminiser véritablement la voix et ils proposent généralement un travail complémentaire pour diminuer la résonance de la voix, donner plus de dynamisme à l'intonation, clarifier la prononciation et même modifier le vocabulaire et le contenu du discours. Pour féminiser leur voix, (« to sound feminine » or « to sound like a woman »), les femmes trans doivent donc apprendre à modifier la position des cartilages crycoïdes et thyroïdes, à contrôler l'air qui fait vibrer les cordes vocales, à transformer le placement de la langue et la position des lèvres, à utiliser autrement les cavités de résonance. Mais elles doivent aussi apprendre à produire un discours féminin dont on précise rarement le contenu sauf pour dire qu'il est plus centré sur les émotions que sur l'action ou encore qu'il est moins direct et plus développé que celui des hommes¹. La féminisation de la voix consiste donc ici à créer une nouvelle voix en transformant à la fois la production sonore et la parole.

Conjointement à la thérapie vocale, on réalise parfois des interventions chirurgicales pour améliorer les qualités sonores de la voix notamment quand la voix d'origine semble très/trop masculine. J'évoquerai ici seulement deux des techniques opératoires utilisées, l'une parce qu'elle est la plus fréquente et l'autre parce qu'elle se présente comme une procédure de féminisation du larynx. La première est *l'approximation crycothyroïdienne* qui consiste à resserrer les cartilages crycoïde et thyroïde l'un vers l'autre en les suturant ensemble². Cette opération imite la contraction naturelle des muscles crycothyroïdiens qui rassemble les cartilages et accroît la tension des cordes vocales lorsqu'on parle au plus haut de notre registre. Les gains en hauteur sont inégaux et pas plus importants que ceux obtenus par une thérapie vocale mais l'opération est relativement fréquente car elle empêche la voix de retomber en éliminant les sons les plus graves³. À défaut d'être plus haute, la voix n'est plus aussi basse, si bien qu'on peut comprendre cette transformation chirurgicale comme une procédure de déqualification : la voix en perdant ses qualités initiales est en quelque sorte exclue de sa précédente classe de genre. Si l'approximation crycothyroïdienne féminise c'est, avant tout, en dé-masculinisant. En n'étant plus masculine, la voix est déjà féminine.

La seconde opération est la *laryngoplastie féminisante* qui consiste à enlever une partie du cartilage thyroïde et une partie des cordes vocales pour diminuer la taille de la boîte vocale et lui donner une dimension semblable à celle des larynx de femmes⁴. C'est une technique peu pratiquée à la fois parce qu'elle est irréversible et

characteristics of a postoperative transsexual patient: a longitudinal study » *Journal of Communication Disorders*, 21 (3), 1988, p. 229-238).

¹ S. Clark, « To sound like a woman », *loc. cit.* ; M. de Bruin, M. Coerts & A. Greven, « Speech therapy in the management of male-to-female transsexuals. *Folia Phoniatrica & Logopaedica* », *loc. cit.* ; Looking Glass Society, *Feminine Voice Techniques*, <http://www.looking-glass.greenend.org.uk/voice.htm>. consulté le 6 juillet 2007.

² N. Isshiki, T. Taira & M. Tanabe « Surgical alteration of the vocal pitch », *Journal of Otolaryngology*, 12, 1983, p. 335-340.

³ M. Brown, A. Perry, A. Cheesman & T. Pring « Pitch change in male-to-female transsexuals: has phonosurgery a role to play ? », *International Journal of Language & Communication Disorders*, 35, 2000, p. 129-136. J. Van Borsel, E. Van Eynde, G. De Cuypere, & K. Bonte « Feminine after cricothyroid approximation ? » *Journal of Voice*, 22 (3), 2008, p. 379-384.

⁴ S. Kunachak, S. Prakunhungsit, & K. Sujjalak, « Thyroid cartilage & vocal fold reduction: a new phonosurgical method for male-to-female transsexuals », *Annals of Otolaryngology & Rhinology*, 109, 2000, p. 1082-1086.

que ses résultats, apparemment plus efficaces que ceux de l'approximation cryothyroïdienne, semblent risqués : on a signalé notamment l'obtention de voix peu « naturelles », soit parce qu'elles paraissent presque trop aigües (315 Hz) soit parce qu'elles ressemblent à des voix de personnages de dessins animés. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit plus ici de contrôler le mouvement du larynx d'origine, comme avec la première intervention, mais bien de le retailer pour qu'il devienne un « larynx féminin ». Cette transformation irréversible se donne comme une procédure de déqualification-requalification. En même temps qu'il acquiert les caractéristiques féminines souhaitées, le larynx perd définitivement ses qualités masculines d'origine : cette intervention dé-masculinise et féminise simultanément. On trouve avec cet exemple particulier une logique d'intervention habituelle aux traitements proposés par le programme de transsexuation : avant de sexuer autrement un corps et une personne, il semble nécessaire de l'exclure de sa classe sexuée d'origine. Ce processus est notamment visible pour les opérations concernant les organes génitaux : la vaginoplastie par inversion pénienne déqualifie et requalifie aussi dans un même mouvement tandis que l'hystérectomie et l'ovariectomie, souvent imposées aux hommes trans pour obtenir un changement d'état civil¹, signent leur exclusion de la classe des femmes. On comprend alors que si la transsexuation permet bien le passage d'un sexe à l'autre, elle n'autorise pas les configurations sexuées mixtes : il convient de choisir l'une ou l'autre des catégories sexuées disponibles et de ce point de vue, le scalpel se montre assez souvent utile.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, le programme de transsexuation proposé est une entreprise de sexuation très conformiste : il s'agit pour les personnes candidates à sa réalisation de présenter une configuration sexuée cohérente et harmonieuse, c'est-à-dire de choisir l'une ou l'autre des catégories sexuées disponibles et de s'y tenir. C'est ce qu'on aperçoit au travers des interventions sur la voix : il s'agit moins ici de trouver *sa* voix que de la sexuer correctement. Pour que le processus de transsexuation soit jugé réussi, il faut que la voix soit, elle aussi, déqualifiée et requalifiée, faute de quoi elle est ce qui peut « trahir ». Autrement dit, le programme de transsexuation n'a pas pour objectif de produire des constructions corporelles composites ou personnalisées mais de faire avant tout des corps féminins *ou* masculins normalisés. Pour s'assurer de cet objectif, les personnes qui s'engagent dans le programme sont soigneusement sélectionnées et encadrées afin qu'elles n'aient guère la possibilité de faire de leur corps un lieu de réalisation plus personnel. L'élaboration corporelle n'est pas ici libre de se définir, elle doit plutôt s'envisager dans l'ordre de la correction : correction du hiatus entre corps et psychisme, mais aussi correction du corps engendré du point de vue de son inscription sexuée. Et si parfois des corps semblent échapper à cette double correction, c'est plus par détournement et bricolage d'un programme de transsexuation qui n'est ni adapté à leur projet² ni surtout prêt à y souscrire. Face à ces expériences transgenres contemporaines, on peut

¹ La phalloplastie n'est pas exigée dans la mesure où elle est reconnue comme risquée et c'est souvent la stérilisation qui fait office « d'opération de déqualification » dans beaucoup de pays. A titre d'exemple, les tribunaux français ont pris l'habitude d'exiger la stérilisation avant le changement d'état civil (même si une circulaire du ministère de la justice de 2010 les invite à prendre en considération les effets irréversibles de l'hormonothérapie), tandis qu'en Belgique, la stérilisation est légalement exigée pour le changement d'état civil.

² Si certaines personnes trans souhaitent réaliser/réalisent les opérations chirurgicales proposées, d'autres préfèrent s'en passer dans la mesure où elles se sentent (plus) à l'aise dans un corps ayant conservé certaines de ses caractéristiques originelles.

se demander si ce programme de transsexuation « classique » ne gagnerait pas à redéfinir son objectif : au lieu de sexuer *correctement* des corps ne pourrait-il pas simplement les sexuer *convenablement*, c'est-à-dire se montrer plus attentif à la félicité des corps et des personnes plutôt qu'à leur normalité ?

Voix et *claim* : Cavell et la politique de la voix

Sandra LAUGIER

Université de Paris IPanthéon-Sorbonne

Stanley Cavell, dans toute son œuvre, s'est donné pour but de « réintroduire la voix humaine en philosophie ». L'enjeu pour lui de la philosophie du langage ordinaire – l'œuvre de Wittgenstein, et celle d'Austin – est bien de faire comprendre que le langage est *dit*, prononcé par une voix humaine au sein d'une « forme de vie ». Il s'agit alors de déplacer la question de l'usage commun du langage, centrale dans les *Recherches Philosophiques*, vers la question, plus inédite, du rapport du locuteur individuel à la communauté du langage : ce qui conduit pour Cavell à une réintroduction de la voix en philosophie, et à une redéfinition de la subjectivité dans le langage à partir, précisément, du rapport de la voix individuelle à la communauté linguistique, de la justesse à l'accord. Il y a aussi dans la voix l'idée de *claim*, de revendication : la voix individuelle ré-clame une validité commune et y trouve sa juste tonalité.

1. Expression et voix

L'intérêt philosophique du recours à « ce que nous disons » apparaît lorsque nous nous demandons, non seulement ce qu'est *dire*, mais ce qu'est ce *nous*. Comment moi, sais-je ce que *nous* disons dans telle ou telle circonstance ? En quoi le langage, hérité des autres, que je parle est-il le mien ? C'est l'écho de ces questions qu'entend Cavell dans l'ouverture des *Recherches Philosophiques* (qui commencent avec la citation d'Augustin : parce que « tous mes mots sont ceux d'un autre »).

Quand mes aînés nommaient quelque objet et qu'ils se mouvaient en direction de quelque chose conformément à un son, je percevais cela et je saisissais que l'objet était désigné au moyen du son qu'ils émettaient quand ils voulaient le montrer. Cette intention était manifestée par leurs mouvements de leur corps, sorte de langage naturel de tous les peuples, langage qui, à travers les expressions du visage, le jeu des yeux, les gestes et l'intonation de la voix, indique les affections de l'âme quand elle recherche, ou détient, ou rejette, ou fuit quelque chose. Ainsi, au fur et à mesure que j'entendais les mots être émis à leur place dans diverses phrases, j'apprenais peu à peu à comprendre quelles choses ces sons désignaient. Et, au fur et à mesure que ma bouche s'habitua à ces signes, j'exprimais par leur moyen mes propres désirs.

(Augustin, *Confessions*, I, 8)

Dans ce premier paragraphe, qui est certainement un des débuts les plus étranges de l'histoire de la philosophie, on trouve tous les thèmes classiques des *Recherches philosophiques* : l'apprentissage du langage, la communauté, la signification. Se met en place alors une conception du langage comme accord de communauté, signification héritée, apprentissage par ostension. Mais on découvre aussi dans ce début une autre thématique, moins évidente dans les *Recherches* : celle du sujet, de la voix et de l'expression du désir. L'écart de ces deux thématiques a conduit longtemps à ignorer la seconde chez Wittgenstein – voire à lire dans la première une réfutation de la seconde, la communauté comme réfutation de la voix subjective. L'apport essentiel de la lecture opérée par Cavell dans *Les Voix de la Raison* est d'arriver à les mettre

ensemble, et à montrer que la question de l'accord dans le langage commun était, précisément, celle – *sceptique* – de la voix subjective, celle de savoir comment ma voix peut être « la nôtre », et celle du langage qu'elle hérite. La question de la description, et de son adéquation à son objet, réglée dans le *Tractatus logico-philosophicus* par la voie représentationnaliste (la proposition image de l'état de choses), s'avère celle de la vérité de la confession : pas une vérité subjective ou intérieure (qui serait encore celle de la description, description d'un état intérieur) mais une vérité de la confession. En témoigne ce passage de la fin de la seconde partie des *Recherches* où Wittgenstein différencie la confession et la description :

Les critères pour la vérité de la confession ne sont pas les critères de la description véritable d'un processus. Et l'importance de la vraie confession ne réside pas dans le fait qu'elle rende compte de manière correcte d'un certain processus¹.

Les *Recherches* définissent ainsi, contre le *Tractatus*, le dire sur le mode de la confession, définie comme extérieure (ce d'après quoi on juge l'intérieur).

Il y a bien le cas où quelqu'un plus tard me révèle le fond de son cœur (*sein Innerstes*) par une confession : mais qu'il en soit ainsi ne peut rien m'expliquer de la nature de l'intérieur et de l'extérieur, car je dois donner foi à la confession. La confession est bien sûr encore quelque chose d'extérieur².

Il ne s'agit pas de l'expression d'un secret ou de quoi que ce soit de caché. Caché est *faux*, car tout simplement l'intérieur n'a rien de caché. Comme le demande Cavell :

Mais pourquoi concevons-nous un état, disons d'esprit, comme *intérieur* ? Pourquoi jugeons-nous que la signification d'un poème (d'un certain poème) est «intérieure» ? (Ne pourrions-nous même concevoir comme intérieurs certains états d'un objet physique? Si ce n'est sa dureté, peut-être son magnétisme? ou sa radioactivité?) Ce qui appartient à l'âme est conçu comme intérieur. Mais pourquoi? «Intérieur» renvoie pour une part au registre de l'inaccessible, du caché (comme l'est une pièce d'une maison); mais c'est aussi l'idée d'une *propagation* (comme celle d'une atmosphère, ou des pulsations du cœur). Ce que j'ai ici en tête est contenu dans des expressions comme «beauté intérieure», «conviction intérieure», «rayonnement intérieur», «calme intérieur». Toutes expressions qui suggèrent que plus profond une caractéristique a pénétré une âme, plus manifeste elle est (cf. l'envie, à la fois impression aiguë, et état de l'âme)³.

¹ L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen, Philosophical Investigations*, G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright & R. Rhees (eds.), Oxford, Blackwell, 1953, seconde édition 1958. Tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004. Pour la citation : *Recherches Philosophiques II* (cité RP), p. 312.

² L. Wittgenstein, *Zettel* (cité Z), E. Anscombe & G.H. Von Wright (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 558. Trad. fr. J. Fauve, *Fiches*, Paris, Gallimard, 1970.

³ S. Cavell, *Les Voix de la Raison* (cité VR), Paris, Le Seuil, p. 161.

Je ne sais pas, non pas que je ne sois pas certain, ou qu'il y ait doute, mais parce qu'il n'y a pas lieu de savoir. Le scepticisme serait alors moins un problème cognitif (la possibilité de connaître le monde, ou autrui, ou d'avoir accès à l'intérieur de l'autre) qu'un symptôme, celui de mon refus de l'expression. La question de la connaissance d'autrui agit comme un double, ou un masque, de celle de ma propre accessibilité (à autrui, à moi-même). Il n'y a pas de secret, « rien n'est caché ». Non pas que tout soit extérieur : mais parce que les seuls secrets sont ceux que nous ne voulons pas entendre, et que le seul privé est celui que nous ne *voulons* pas connaître, ou auquel nous refusons de donner accès, ou expression.

Mais on pourrait aussi bien, en suivant Cavell, renverser plus radicalement le questionnement sur le « langage privé ». Le problème n'est pas de ne pas pouvoir exprimer, extérioriser ce que j'ai « à l'intérieur », de penser ou ressentir quelque chose sans pouvoir – le problème est inverse, de ne pas *vouloir dire ce que je dis*. Ainsi se découvre peut-être une source de l'idée de langage privé : non une difficulté à connaître (ce n'est pas, comme le répète Wittgenstein, un problème de connaissance), mais un refus, voire une peur, de vouloir dire, et d'accéder, ou de *s'exposer* à l'extérieur. D'où les séductions de l'idée de secret : nous préférons l'idée que notre privé est secret, plutôt que de reconnaître la nature même de ce privé, qui est d'être pris dans une structure d'*expression*.

C'est encore la possibilité même de l'expression (linguistique ou autre), et celle du faire semblant, qui définit la subjectivité. Dans les *Recherches*, particulièrement dans les passages concernant le langage privé, cette possibilité est envisagée dans les termes du scepticisme : pas seulement sur l'accès à autrui, mais à soi-même. Cette inquiétude est représentée par les différents moments où Wittgenstein imagine l'impossibilité, ou la dépossession de la parole : est-ce moi qui parle par ma bouche (ou quelqu'un d'autre, voire d'autres) ?

Qu'en est-il de mon propre cas : comment reconnais-je moi-même ma propre disposition ? – Là, je dois me prêter attention comme le font les autres, écouter mes mots, et en tirer des conclusions¹.

Ici le mythe du privé cède la place, comme le dit Cavell, à un mythe de l'*inexpressivité*. Cette idée de l'inexpressivité, présente dans ces fameux passages des *Recherches philosophiques* où Wittgenstein (§ 260-261, § 270) imagine que j'inscris un signe "S" pour ma sensation, s'avère l'anxiété même de l'expression, de la *naturalité* même du passage de l'intérieur à l'extérieur.

Quelle raison avons-nous d'appeler "S" le signe pour une sensation ? (...) – alors en philosophie on parvient à la fin au point où on aimerait seulement émettre un son inarticulé².

Wittgenstein envisage alors la tentation ou la mythologie, non pas du silence, mais de l'*inexpressivité*. Comme si précisément le passage à l'*extérieur* était une perte du contrôle de ce que je *veux dire*, et donc, pour finir, comme si "un son inarticulé", inexpressif, était parfois préférable à l'expression douée de sens. Accepter l'expression, c'est accepter la réalité de l'extériorité (corporelle) du vouloir dire. "Le

¹ L. Wittgenstein, RP, II, 192.

² L. Wittgenstein, RP, § 261.

corps humain est la meilleure image de l'âme humaine"¹, non pas en tant qu'il la représente (et qu'est-ce que cela voudrait dire ?), ou la possède, mais en tant qu'il lui donne expression. Cela, comme le rapport intérieur extérieur ainsi redéfini, fait partie de notre forme de vie (c'est cela, le donné), ce qui doit être "accepté". Reconnaître ce rapport intérieur/extérieur,

C'est également reconnaître que vos expressions *vous expriment*, qu'elles sont *à vous*, et que vous êtes *en elles*. Cela signifie que vous vous autorisez à être compris, chose que vous pouvez toujours refuser. J'aimerais souligner que ne pas vous y refuser, c'est reconnaître que votre corps, le corps de vos expressions, est à vous².

Une telle reconnaissance serait l'acceptation de l'expression (*Ausdruck*) comme identiquement intérieure (elle m'exprime) *et* extérieure (elle m'expose). C'est dans cette identité finale que se révèle la nature même de la subjectivité telle qu'elle est réinventée par Wittgenstein : le sujet est certes sujet du langage, Wittgenstein le montre de toutes les façons possibles dans les *Recherches*, mais au sens où il est sujet de (à) l'expression.

Or ce sujet du langage apparaît en effet sous forme d'une *voix*, et non d'une intériorité.

Tu sais que tu mens ; quand tu mens, tu le sais. Est-ce une voix intérieure (*innere Stimme*) , un sentiment, qui me le dit ? Est-ce toujours une voix intérieure qui me le dit ? et quand parle-t-elle ? Tout le temps ?³

On pourrait alors supposer que le sujet, chez Wittgenstein, existe exactement comme cette voix, dans et par le langage. Or ce qui définit cette voix, c'est justement qu'elle est à la fois, identiquement, intérieure (je la dis) et extérieure (je l'entends). Elle peut être, comme on va le voir, la voix commune de notre entente (*Übereinstimmung*, *R.P.* §241), de notre accord *dans* le langage, mais elle est la mienne, ou une des miennes, au sens trivial (factuel) où mon corps est le mien. J'ai envers elle "un comportement différent" (*R.P. II*, 192). Qu'elle soit inséparablement intérieure et extérieure signifie qu'elle n'est évidemment pas une voix qui m'assure de mon identité, ni de ma pensée, ni de quoi que ce soit (dès lors qu'elle est voix, elle est expression, et m'échappe). Autrement dit, il n'y a pas de *moi* à qui elle parle.

Le sujet ainsi défini par la *voix* n'est pas une limite ou un point, ni un centre, ni un interlocuteur – pour citer quelques représentations traditionnelles – mais, suggère Wittgenstein, un "espace troué".

Un jeu de langage analogue à un fragment d'un autre. Un espace projeté dans des fragments limités d'un autre espace. Un espace "troué" (*Ein "löchriger" Raum*) (Pour "intérieur et extérieur")⁴.

On voit que définir le sujet comme sujet du langage est moins une façon de surmonter le scepticisme que de le reformuler. Le scepticisme, dans la lecture de Wittgenstein

¹ L. Wittgenstein, *RP II*, 178.

² S. Cavell, *VR*, p. 551.

³ L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (eds.), Oxford, Blackwell, 1980. Tr. fr. G. Granel, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Mauvezin, T.E.R., 1994, (cité RPP) I, § 779.

⁴ L. Wittgenstein, *Z*, § 648.

par Cavell, est le symptôme d'une impossibilité plus générale, l'incapacité d'entendre le langage ordinaire, et donc de le parler, de *vouloir dire ce que nous disons*. Cette incapacité à être sujet de sa parole, qui est celle de parler le langage commun, est tout le sujet des *Voix de la raison*.

2. Voix et communauté

Ce qui est dès le départ en cause chez Cavell, ce sont nos *critères*, c'est-à-dire notre accord commun sur ou plutôt *dans* le langage, et plus précisément le *nous* qui est en jeu dans «ce que nous disons quand». Qu'est-ce qui fonde le recours au langage ordinaire ? Tout ce que nous avons, c'est ce que nous disons, et nos accords de langage. Ce n'est pas sur des significations que nous nous accordons, mais sur des usages, comme Wittgenstein l'a bien vu. On détermine «la signification d'un mot» (donné) par ses usages. La recherche de l'accord (demander «que diriez-vous si...», comme Austin le fait constamment) est fondée sur tout autre chose que des significations ou la détermination de «sens communs» aux locuteurs. L'accord dont parlent Austin et Wittgenstein n'a rien d'un accord intersubjectif. C'est un accord aussi *objectif* qu'il est possible. Mais quel est cet accord ? D'où vient-il, et pourquoi donc lui accorder tant de portée ? Tel est le problème que traite Cavell. Dans toute son œuvre, il pose la question : qu'est-ce qui permet à Austin et Wittgenstein de *dire ce qu'ils disent de ce que nous disons* ? Pour Cavell, l'absence radicale de fondement de la prétention à «dire ce que nous disons» – sa première découverte – n'est pas la marque d'un quelconque manque de rigueur logique ou de certitude rationnelle dans la procédure qui part de cette prétention – deuxième découverte. C'est là la signification de ce que dit Wittgenstein de notre «accord dans les jugements», et dans le langage : il n'est fondé qu'en lui-même, en le *nous*. Évidemment, il y a là matière à scepticisme. *Les Voix de la raison* sont, dans leur ensemble, un développement d'une remarque de «The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy». Une remarque qui est une simple lecture de Wittgenstein, mais qui y lit une découverte qui est aussi, comme certaines découvertes de Wittgenstein, «simple et difficile» à la fois.

Nous apprenons et nous enseignons des mots dans certains contextes, et on attend alors de nous (et nous attendons des autres) que nous puissions (qu'ils puissent) les projeter dans d'autres contextes. Rien ne garantit que cette projection ait lieu (et en particulier ce n'est pas garanti par notre appréhension des universaux, ni par notre appréhension de recueils de règles), de même que rien ne garantit que nous fassions et comprenions les mêmes projections. Que nous le fassions en fin de compte est affaire de ce que nous partageons des voies de l'intérêt et du sentiment, des modes de réaction, (...) des cas où tel énoncé est une affirmation, où il est un appel, et où il est une explication – tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle des «formes de vie». La parole et l'activité humaines, leur santé mentale et leur communauté ne reposent sur rien de plus que cela, mais aussi sur rien de moins. C'est une vision aussi simple qu'elle est difficile et aussi difficile qu'elle est (parce qu'elle l'est) terrifiante¹.

¹ S. Cavell, *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, tr. fr. S. Laugier et C. Fournier, *Dire et vouloir dire* (cité DVD), Les Editions du Cerf, 2009. p. 138.

Cavell montre à la fois la fragilité et la profondeur de nos accords, et s'attache à la nature même des nécessités qui émergent, pour Wittgenstein, de nos formes de vie. Il n'y a donc pas pour Cavell de «traitement» au scepticisme qui émerge de la fragilité de nos accords. Que notre langage ordinaire ne se fonde que sur lui-même, ce n'est pas seulement source d'inquiétude quand à la validité de ce que nous faisons et disons : c'est la révélation d'une vérité sur nous-mêmes que nous ne voulons pas reconnaître, le fait que «je» suis la seule source possible d'une telle validité. Récuser cela, tenter d'effacer le scepticisme, revient à le renforcer. C'est ce qu'entend Cavell par sa fameuse proposition des *Voix* : le scepticisme est vécu. Ce n'est pas une interprétation «existentielle» de Wittgenstein, mais une nouvelle entente du fait que le langage est notre forme de vie. L'acceptation de ce fait – que Cavell définit comme «l'absence de fondement ou de garant pour la finitude, pour des créatures dotées du langage, et soumises à ses pouvoirs et à ses impuissances, soumises à leur condition mortelle» – n'est donc pas ici un soulagement, une délivrance, mais la reconnaissance (*acknowledgement*) de la finitude et du quotidien, dont Cavell trouve la source chez Emerson et Thoreau. C'est à cette condition qu'on peut retrouver le «contact perdu avec la réalité», la proximité au monde et aux mots, rompue dans le scepticisme.

L'originalité de Cavell est bien dans sa réinvention de la nature du langage, et dans le lien qu'il instaure entre cette nature et la *nature humaine*, la finitude. C'est en ce sens que la question des accords de langage reformule à l'infini celle de la condition de l'homme, et que l'acceptation de celle-ci va de pair avec la reconnaissance de ceux-là. Ce qui est en jeu alors, c'est l'acceptation de l'*expression* même : tolérer d'être expressif, de vouloir dire.

Le problème philosophique que soulève la philosophie du langage ordinaire est donc double. D'abord, on l'a vu : de quel droit se fonder sur ce que nous disons ordinairement ? Ensuite : sur quoi, ou sur qui, se fonder pour déterminer ce que nous disons ordinairement ? Mais – là est le génie du questionnement de Cavell dans *Must We Mean What We Say ?* et dans les *Voix de la raison* – ces questions n'en font qu'une : celle du rapport du moi (de mes mots) au réel (à notre monde), c'est-à-dire, pour Cavell comme pour Wittgenstein, celle de nos *critères*. Pour le voir, reprenons le questionnement sur les accords du langage. «Nous partageons des critères aux moyens desquels nous régulons notre application des concepts, par lesquels nous instaurons les conditions de la conversation». Ce que Wittgenstein recherche et détermine, dans les *Recherches*, ce sont nos critères, qui gouvernent ce que nous disons. Mais *qui est-il* pour prétendre savoir des choses comme cela ? C'est cette absence de fondement de la prétention à savoir ce que nous disons qui sous-tend l'idée de critère, et définit *claim*. L'énigme centrale de la rationalité et de la communauté est donc la possibilité pour moi de parler *au nom des autres*.

Que nous nous accordions *dans* le langage n'est pas la fin du problème du scepticisme, et le conventionnalisme n'est pas une réponse aux questions posées ici. En effet il est capital pour Cavell que Wittgenstein dise que nous nous accordons *dans* et pas *sur* le langage. Cela signifie que nous ne sommes pas acteurs de l'accord, que le langage précède autant cet accord qu'il est produit par eux, et que cette circularité même constitue un élément irréductible de scepticisme. On ne trouvera pas dans la convention une réponse au problème du langage, parce qu'elle ne constitue pas une *explication* du fonctionnement du langage, mais une difficulté. L'idée de convention veut bien dire quelque chose (en ce sens, elle est indépassable) : elle reconnaît la force de nos accords, et le caractère extraordinaire de notre capacité à parler ensemble. Mais elle ne peut rendre compte de la pratique réelle du langage, et nous sert plutôt à éviter de voir la *naturalité* du langage. Comme le dit Cavell :

Puisque nous ne pouvons supposer que les mots que nous avons possèdent une signification par nature, nous sommes conduits à supposer qu'ils la tiennent d'une convention; et pourtant, aucune conception courante de la «convention» ne semble pouvoir rendre compte du travail qu'accomplissent les mots – car il faudrait, pour ainsi dire, faire entrer en scène un trop grand nombre de conventions. Nous *ne pouvons pas* être tombés d'accord au préalable sur tout ce qui serait nécessaire¹.

Mais je ne suis pas « par définition » représentatif de l'humain. L'accord peut toujours être rompu. Je peux être exclu (ou m'exclure) de la communauté, linguistique comme politique. Le désaccord possible est inhérent même à l'idée d'accord, dès lors que je revendique (par ma parole) mon caractère représentatif. Ce désaccord toujours possible résume la menace du scepticisme : la rupture du passage, la suspension de la généralisation du *je* au *nous*.

Pour Cavell, c'est la question du contrat social qui sous-tend ou définit celle des accords de langage, comme le montre la géniale analyse de Rousseau qu'il offre au début des *Voix de la raison*. Si je suis représentatif, je dois avoir ma voix dans la conversation commune. Ma société, si elle est mon expression, devrait aussi me permettre de trouver ma voix. Mais est-ce vraiment le cas ? Si les autres étouffent ma voix, parlent pour moi, j'aurai toujours l'air de consentir. On n'a pas une voix, *sa voix propre*, par nature : il faut la trouver pour parler au nom des autres et les laisser parler en votre nom. Car si mes paroles ne sont pas acceptées des autres, je perds plus que le langage : ma voix.

Nous ne connaissons pas à l'avance le contenu de ce que nous accepterons naturellement, ni jusqu'à quel point nous tomberons d'accord; et je ne sais pas non plus à l'avance à quelle profondeur je suis en accord avec moi-même, ni jusqu'où peut aller ma responsabilité envers le langage. Mais si je veux faire entendre à l'intérieur de celui-ci ma voix propre, il me faudra parler au nom des autres et autoriser les autres à parler en mon nom. L'alternative à parler en mon propre nom à titre représentatif (avec le consentement de *quelqu'un* d'autre) n'est donc pas parler en mon nom à titre privé, mais n'avoir rien à dire, être, pas même muet : sans voix².

L'erreur de la scolastique wittgensteinienne est de voir une alternative dans le couple privé/public (c'est le préjugé qui sous-tend les discussions sur «l'argument du langage privé» : soit tout est caché, soit rien n'est caché, soit je suis entièrement privé, soit je suis public). Cavell fait exploser l'alternative. Ne pas être public, ce n'est pas être *privé* : c'est être *inexpressif*. « Pas même muet, sans voix ».

3. Inexpressif

Dire et vouloir dire posait la question : comment *vouloir dire* (*mean* : qui veut dire aussi penser, signifier) ce que je dis ? Cavell reverse radicalement le questionnement sur le «langage privé». Le problème n'est pas de ne pas pouvoir exprimer ce que j'ai «dans moi», de penser ou sentir quelque chose sans pouvoir le

¹ S. Cavell, VR, p. 67-68.

² S. CAVELL, VR, p. 63.

dire (problème définitivement traité par Wittgenstein dans le *Tractatus* : il y a de l'inexprimable, mais il ne se peut assurément pas penser, ni en quelque sorte montrer hors du langage) ; le problème est inverse, de ne pas pouvoir «être dans ce que je dis», *vouloir dire ce que je dis*. Ici intervient de nouveau l'enseignement d'Austin : dire, comme Austin l'a montré dans *How to do Things with Words*, que le langage est aussi action, ne signifie pas que je contrôle le langage comme (certaines de mes) actions. Cela signifie surtout que je ne peux «vouloir dire ce que je dis». Je suis plus possédé par le langage que je ne le possède. Ce point, exprimé dans *A Pitch of Philosophy*, explicite une intuition profonde de *Dire et vouloir dire* sur la source du scepticisme, à savoir une impossibilité de dire le monde, non à cause d'un éloignement (imaginaire) du monde, mais de l'impossibilité ou du refus de *vouloir dire*.

Ce dont ils ne s'étaient pas rendu compte, c'est de ce qu'ils étaient en train de dire, ou de ce qu'ils étaient *vraiment* en train de dire, et ainsi ils ne savaient pas *ce qu'ils voulaient dire*. En ce sens, ils ne s'étaient pas connus eux-mêmes, et n'avaient pas connu le monde¹.

Notre éloignement (voulu) du monde crée une chimère, la chimère du privé, de l'*inexpressivité*. Mais ici cette inexpressivité devient anxiété même du poids de l'expression.

Ainsi la chimère d'un langage privé, sous-jacente au désir de dénier le caractère public du langage, s'avère chimère ou peur de l'inexpressivité; une inexpressivité sous le poids de laquelle je me trouve non seulement inconnu, mais impuissant à me faire connaître – ou une inexpressivité qui affecte ce que j'exprime et le met hors de mon contrôle.²

La question du secret et du privé est transformée, et devient celle de la fatalité du vouloir-dire, ou de ma «condamnation» à la signification. Le problème n'est donc plus celui du non-sens ou de l'impossibilité de «faire sens», mais plutôt la fatalité de l'expression.

La chimère d'une inexpressivité nécessaire résoudrait simultanément toute une série de questions métaphysiques : elle me soulagerait de la responsabilité d'avoir à me faire connaître aux autres – comme si être expressif avait voulu dire trahir continuellement ce que j'éprouve, en me livrant sans cesse – comme si, du fait même que les autres ne puissent connaître ma vie (intérieure), je ne pouvais manquer, moi, de la connaître.³

Comprendre, comme a dit Wittgenstein, que le langage est notre forme de vie, cela veut dire accepter la naturalité du langage, la fatalité de la signification. Ce n'est pas là une reconnaissance aisée à accomplir. D'où naît le scepticisme sous ses différentes formes, l'impossibilité de l'accès au monde étant un masque pour mon propre refus de le (re)connaître, c'est-à-dire, de supporter (*bear*) la signification, le vouloir dire,

¹ S. Cavell, DVD, p. 40.

² S. Cavell, VR, p. 507.

³ S. Cavell VR, p. 508.

l'expression. Nous ne sommes pas des acteurs de notre langage, mais, pour reprendre le mot d'Emerson, des *victimes de l'expression*.

Être ainsi livré au langage, c'est bien le contraire de ce que semble en apparence impliquer le concept de parole (active, vivante, etc.). C'est pourtant ce qui est impliqué, pour Cavell, dans le concept de *voix*. Je suis aussi actif (et aussi passif) dans ma voix que, disons, dans ma respiration ou mon souffle, et la question désormais n'est plus celle de pouvoir accéder au langage, à la communauté des locuteurs, de trouver sa voix : c'est celle de supporter précisément, dit-il, l'«inévitabile extension de ma voix, qui toujours m'échappera et pour toujours retrouvera son chemin vers moi». Et donc, ce qui est insupportable, ce n'est pas l'inexprimable, ou l'impossibilité d'être expressif, c'est *l'expression* même. Le fantasme du privé transforme ou déguise en peur de l'inexpressivité (l'idée du «langage privé») notre peur symétrique d'être publics, la «terreur d'être expressifs au delà de nos moyens».

4. Politique du privé, politique du public

Cette tension entre le singulier et le commun, entre l'«arrogance» et la légitimité de la prétention philosophique, exprimable par le terme *claim*, est développée chez Cavell au plan politique. Ce qui sous-tend la question du fondement de la connaissance, c'est celle (politique et pas seulement épistémologique) du fondement de *notre* usage commun du langage.

En faisant remarquer que la recherche philosophique de nos critères est une recherche de communauté, je répondais, en réalité, à la question, elle-même soulevée par la prétention [*claim*] à parler au nom du «groupe», question que voici : comment ai-je pu participer à l'établissement des critères, alors que je ne reconnais pas l'avoir fait, et que *je ne sais pas* quels ils sont ?¹

La question est celle de mon appartenance à la communauté du langage, mais aussi celle de ma représentativité : d'où me viennent ce droit ou cette prétention (*claim*) à parler pour autrui ? C'est la question qui, selon Cavell, est posée chez les philosophes du langage ordinaire, Austin et Wittgenstein. Le sens de *claim* étant inséparable de la possibilité de perdre ma représentativité, ou mon appartenance, d'être réduit au silence.

Tous les réquisits [*claims*] de Wittgenstein à propos de ce que nous disons vont de pair avec la conscience que d'autres pourraient tout à fait ne pas être d'accord, qu'une personne ou un groupe donnés pourraient ne pas partager nos critères.²

L'accord politique est de même nature que l'accord linguistique, auquel Wittgenstein donne le nom d'*Übereinstimmung*³. Cet accord n'existe qu'en tant qu'il est revendiqué, réclamé, *invoqué* : ma voix individuelle prétend à être, *est* «voix universelle».

On retrouve ici, avec l'appel à la *voix*, le sens premier de *claim* (*clamare* : crier, *call*) comme voix. *Claim* est ce que fait une voix lorsqu'elle ne se fonde que sur elle-même pour établir un assentiment : se fonder sur *moi* pour dire ce que *nous* disons. Cette revendication est ce qui définit l'accord, et la communauté est donc, par définition,

¹ S. Cavell, VR, p. 51.

² S. CAVELL, VR, p. 52.

³ L. WITTGENSTEIN, RP, § 241.

revendiquée, non pas fondatrice. C'est moi - ma voix - qui demande la communauté. Trouver ma voix consiste, non pas à trouver un accord avec *tous*, mais à effectuer une revendication.

On peut ainsi dire que chez Cavell et Wittgenstein la communauté ne peut exister que dans sa constitution par la revendication individuelle et par la reconnaissance de celle d'autrui. Elle ne peut donc être présupposée, et il n'y a aucun sens à résoudre le désaccord moral ou le conflit politique par le recours à elle. Il ne s'agit pas d'une solution au problème de la moralité : bien plutôt d'un transfert de ce problème, et du fondement de l'accord communautaire, vers la connaissance et la revendication de soi. Dans le cas de l'accord moral comme de la revendication politique, je suis ramené à moi-même, à la recherche de ma voix ¹.

Ce sont là des thèmes que Cavell reprend à Emerson et Thoreau : chacun vaut les autres, et une voix individuelle revendique (*claim*) la généralité : c'est le principe de la *Self-Reliance*. C'est cela qui définit la possibilité du dissentiment, de la rupture de l'accord de langage. Thoreau, dans la *Désobéissance civile*, déclare «je souhaite refuser de faire allégeance à l'État, m'en retirer de manière effective». «Je ne peux reconnaître ce gouvernement pour mien, puisque c'est aussi celui de l'esclave», dit Emerson. Nous sommes tous esclaves et notre parole sonne faux. On peut alors repenser, en Amérique et en Europe, le concept de *conversation* démocratique : pour que le gouvernement soit légitime, tous doivent y avoir, ou y trouver, leurs voix. Le droit de retirer sa voix à la société, comme la possibilité de la lui donner, se fonde aussi sur la *Self-Reliance*. Faire en sorte que ma voix privée soit publique, expressive : c'est le problème de la démocratie, et la traduction politique de la « critique » wittgensteinienne du langage privé. Le privé, *c'est* le public, l'intérieur, c'est l'extérieur, si j'arrive à trouver ma voix en politique. Cette position radicale est donc individualiste au sens fort. Mais même si elle met en cause le mythe de l'adhésion aveugle à la communauté, elle ne conduit pas pour autant au libéralisme, par la fragilité même de l'individu de la *Self-Reliance*, qui se constitue dans le processus même, l'*agency* de la confiance en soi. La confiance en soi n'est pas confiance en un JE donné, elle le constitue et en constituant ces *selves* multiples constitue la société. Une position comme celle de Thoreau et d'Emerson atteint aussi bien le libéralisme moderne que le communautarisme, décelant à l'avance leur fondement commun : l'idée que si je suis là, je suis forcément d'accord (avec les règles de ma société, qui ainsi peuvent parler pour moi), j'ai donné mon consentement. Ce fondement commun, ce consentement, Emerson lui a donné un nom : c'est le conformisme.

La critique du conformisme² définit la condition de la morale démocratique *ordinaire*. Elle ne concerne pas seulement ceux qui ne parlent pas, qui, pour des raisons structurelles ne peuvent pas parler (qui ont été «exclus» de la conversation de la justice) : mais ceux qui *pourraient parler*, et se heurtent à l'inadéquation de la parole telle qu'elle leur est donnée. C'est dans cette inadéquation et cette mécontente que se définit le sujet politique: non dans une fondation nouvelle du sujet par sa parole, mais dans l'étouffement et la revendication de sa propre voix. L'idéal d'une conversation politique – de la démocratie – serait non pas celui de la discussion rationnelle, mais celui d'une circulation de la parole ou personne ne serait mineur, sans voix. La revendication et le dissensus ne sont pas des excès, ni des confins ou limites de la démocratie, mais définissent la nature même d'une véritable conversation

¹ Voir Martine de GAUDEMAR, *La Voix des personnages*, Les Editions du Cerf, Paris, 2011.

² Sur cette question, voir *La Voix et la vertu, variétés du perfectionnisme moral*, S. LAUGIER (éd.) Paris, P.U.F., 2010.

démocratique ou de la démocratie radicale. Cette tradition du *dissent* s'enracine dans la tradition américaine et s'est développée lors de nombreux mouvements contemporains en Amérique. Elle articule consentement / désobéissance : comme si le rêve initial de l'Amérique pouvait se continuer dans le dissensus interne, marque de l'individualité véritable.

On peut alors, dans cette revendication de soi, qui est reprise constante de la révolution, trouver sa voix. C'est cela – l'expression – que Thoreau voit comme solution aux « vies de tranquille désespoir ». On retrouve encore une fois la visée de la politique ; retrouver une expression adéquate, éviter ces « paroles qui nous chagrinent », sonnent faux. Il n'y a pas de privé, en réalité seulement refus de l'expression, inexpressivité volontaire. La *Self-Reliance* nous engage non pas à trouver une confiance subjective (ou transcendantale) mais à retrouver la capacité à être expressifs, c'est-à-dire PUBLICS. Thoreau prône à la fois l'amitié et le voisinage (*next*), et l'acceptation de l'obscurité à soi qui est inhérente à l'individualisme. Il nous reste à nous découvrir, et à nous rendre obscurs à nous-mêmes. À propos de Thoreau, Cavell écrit : « Nous avons encore à « *get our living together* » à être un tout, et à être une communauté. Nous ne sommes pas installés, nous ne nous sommes pas clarifiés à nous-mêmes ; notre caractère, et le caractère de la nation, n'est pas transparent à lui-même. ». Si l'on veut réinventer l'individualisme, ce sera dans cette obscurité même. Le sentiment d'inquiétante étrangeté que me donne mon individualité, est aussi un fantasme d'inexpressivité. On comprend alors le sens de la revendication de la voix ; c'est en me revendiquant moi-même que je pourrai faire que mon obscurité, mon opacité à moi-même (*parce que* je me donne à entendre aux autres) devienne politique.

Rendre le privé public, faire en sorte que ma voix privée soit publique : c'est bien le problème de la démocratie, et de la confiance en soi. Comment ma *voix* individuelle et obscure, peut-elle être commune, représentative ? Comme le diront, après Emerson et Thoreau, chacun à sa façon, Wittgenstein et Freud, on se révèle en se dissimulant, dans la difficulté même de l'expression. Thoreau cherche ainsi à accomplir « l'exploit de l'obscurité » pour atteindre la véritable clarté :

Je ne prétends pas avoir atteint à l'obscurité, mais je serais fier si
l'on ne trouvait pas dans mes pages à cet égard de défaut plus fatal
qu'on n'en trouve dans la glace de Walden.¹

La dimension de l'échec comme celle du souffle ne sont pas accidentelles, complémentaires, mais inhérentes, naturelles à la voix et à son *agency* propre. Ce n'est pas seulement la fragilité ou la pluralité ou l'obscurité du sujet, mais sa passivité essentielle qui est à mettre en évidence – il doit *supporter* la voix. La subjectivité de l'action, c'est l'*agency* elle-même et la passivité inhérente à l'action. La subjectivité du langage, c'est alors l'impossible adéquation entre le locuteur et sa (ses) voix.

¹ H. D. THOREAU, *Walden; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854. Tr. fr. L. Fabulet, *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ABBATE C. (1996), *Unsung voices*, Princeton, Princeton University Press.
- ANZIEU D. (2003), « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », dans D. Anzieu et A. Anzieu (éds.), *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*. Paris, Dunod, 2003, p. 172-187.
- ANZIEU D. (1976), « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse* n°13, Narcisses, Paris, Gallimard.
- ANZIEU D. (1995) *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod.
- AUGUSTIN, *Confessions*, Les Belles Lettres, Paris, (1926) 1989.
- AULAGNIER P. (1975, 1986), *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- AUSTIN J. L (1994) *Philosophical Papers*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1962. Tr. fr. L. Aubert et A. L. Hacker, *Écrits Philosophiques*, Paris, Seuil.
- AUSTIN J. L. (1991) *How to do Things with Words*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1962. Tr. fr. G. Lane, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, réédition Points-Seuil, postface de F. Recanati.
- BAKER M. (1998), « Réexplorer la langue de la traduction : une approche par corpus », *Méta*, 43, 4, p. 480-485
- BALLY C. (1913), *Le langage et la vie*, Genève, Atar.
- BALLY C. (1925), « Valeur aspective de « en » en français moderne », in *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryes*, Paris, Champion, p. 1-8.
- BARTHES R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BENICHOU P. (1988), *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard.
- BERNARD M. (1976), *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge.
- BION W.R. (1962) *Aux sources de l'expérience*, Paris, PUF, 1979.
- BLANCHE-BENVENISTE Cl. (2007), « Les énoncés à causatifs réfléchis », in A. Rousseau; D. Bottineau, & D. Roulland (éds.), *L'énoncé réfléchi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 155-173.
- BLANCHOT M. (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOYSSON-BARDIES, B. de (1996). *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- BOUVERESSE J., S. LAUGIER, JJ. ROSAT (éds.) (2002) *Wittgenstein, dernières pensées*, Marseille, Agone.
- BOUVERESSE J. (1997), *Dire et ne rien dire. L'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*, Paris, Editions Jacqueline Chambon.
- BREAL M. (1897), *Essai de sémantique (Science des significations)*, Paris, Librairie Hachette.
- BRUNER J.S. (1991), *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard University Press.
- CAIN J., ROSOLATO G., SCHAEFFER P., ROUSSEAU-DUJARDIN J. et TRILLING J. (1982) *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CASTAREDE M-F. (1989), *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres.
- CAVELL S. (1971, 1979), *The world viewed*, Cambridge, Harvard University Press.
- CAVELL S. (1991), *This New Yet Unapproachable America*, Albuquerque, Living Batch Press, 1989. Tr. fr. S. Laugier, *Une nouvelle Amérique encore inapproachable*, Combas, éditions de l'Éclat.
- CAVELL S. (1993) *Pursuits of Happiness*, Cambridge, Harvard University Press, 1981. Tr. fr. C. Fournier, S. Laugier, *A la recherche du bonheur*, Paris, éd. des Cahiers du cinéma.
- CAVELL S. (1996), *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979. Tr. fr S. Laugier et N.Balso, *Les voix de la raison*, Paris, Le Seuil.

- CAVELL S. (1994), *A Pitch of philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994. Tr. fr. S. Laugier et E. Domenach, *Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2003.
- CAVELL S. (2003), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris, Bayard.
- CAVELL S. (2003), « L'opéra et la voix retrouvée », in *Un ton pour la philosophie*, III, Paris, Bayard.
- CAVELL S. (2007), *The Senses of Walden*, 2ème éd., North Point Press, San Francisco, 1981. Tr. fr. O. Berrada et C. Fournier, *Sens de Walden*, Courbevoie, Théâtre typographique.
- CAVELL S. (2009), *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969. Tr. fr. S. Laugier et C. Fournier, *Dire et vouloir dire*, Paris, Le Cerf.
- CHION M. (1984), *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, *The voice in cinema*, New York, Columbia University Press.
- CHRETIEN J-L. (1992), *L'appel et la réponse*, Paris, Editions de Minuit.
- CLARK S. (1998), « To sound like a woman ». *Gendys 98, The Fifth International Gender Dysphoria Conference*. Manchester.
- COLEMAN, R. (1983), « Acoustic Correlates of Speaker Sex Identification: Implications for the Transsexual », *The Journal of Sex Research* , 19 (3), p. 293-295.
- CONRAD P. (1987), *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, New York, Poseidon Press.
- CORRIGAN, K. & GLAZOV-CORRIGAN, E. (2004), *Plato's Dialectic at Play, Argument, Structure and Myth in Plato's Symposium*, University Park, Pennsylvania University Press.
- DARBELLAY E. (1998), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève, Droz.
- DE BRUIN, M., COERTS, M., & GREVEN, A. (2000), « Speech therapy in the management of male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatria & Logopaedica* , 52, p. 220-227.
- DELAVENNE A., GRATIER M., DEVOUCHE E., et APTER G., 2008. Phrasing and fragmented time in « pathological » mother-infant vocal interaction. *Musicae Scientiae*, Special issue, 47-72.
- DE M'UZAN M. (1994), *La bouche de l'inconscient*, Paris, PUF.
- DERRIDA J. (2004), *La Pharmacie de Platon* (1968), in Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA J. (2009), *La Voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF.
- DESCOMBES V. (1995), *La denrée mentale*, Paris, Éditions de Minuit.
- DESCOMBES V. (2004), *Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard .
- DIAMOND C. (2004), *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge, 1991. Tr. fr. E. Halais et J.Y. Mondon, *Wittgenstein, L'esprit réaliste*, Paris, PUF.
- DIAMOND C. (2004), *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1991. Tr. fr. E. Halais et J.Y. Mondon, *Wittgenstein, L'esprit réaliste*, Paris, PUF.
- DIXSAUT M. (1985), *Le Naturel philosophe*, Paris, Vrin.
- DOLAR M. (2006), *A Voice and nothing more*, Cambridge, The MIT Press.
- DUMÉZIL G., (1982) *Apollon sonore*, Paris, Gallimard.
- EMERSON R. W. (1844), *Experience*, in *Essays*, Second Series.
- EMERSON R. W. (1884), *The Senses and the Soul*, London, Foulger & Co.

- FONAGY Y. (1970-1971), « Les bases pulsionnelles de la phonation I. Les sons, II. La prosodie », *Revue française de psychanalyse*, 34, Société psychanalytique de Paris, p.101-136 et 543-591.
- FONAGY Y. (1983), *La vive voix*, Paris, Payot.
- FOOLEN A. (2004), « Expressive binominal NPs in Germanic and Romance Languages » in G. Radden et K-U. Panther (éds.), *Studies in Linguistic Motivation*, Mouton de Gruyter, p. 75-100.
- FREUD S. (1900), *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF 1967
- FREUD S. (1994), *Œuvres complètes*, Paris, PUF.
- FREUD S. (1915), « Pulsions et destin des pulsions ». Trad. fr., *Œuvres Complètes, Tome XIII*, Paris, PUF, 1994.
- GAATONE D. (1983), « Le désagréable dans la syntaxe », *Revue Romane*, 18 (2), p. 161-174.
- GAUDEMAR M. de (2011), *La voix des personnages*, Paris, Les Editions du Cerf.
- GILLIGAN C. (1982, 1993), *In a different voice*, Cambridge, Harvard Univeristy Press.
- GOEHR L. (1998, 2004), *The quest for voice, Musics, Politics, and the limits of philosophy*, Oxford University Press.
- GOLDBERG A., 2003, « Constructions: a new theoretical, approach to language », *TRENDS in Cognitive Sciences* 7 (5), p. 219-224.
- GRATIER M. (1999). "Expressions of belonging: The effect of acculturation on the rhythm and harmony of mother-infant vocal interaction", "Rhythms, Musical Narrative, and theOrigins of Human Communication". *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, p. 93-122.
- GRATIER M., (2006), Trajectories of expression in musical interaction and the need for common ground. 9th ICMPC - 6th conference of ESCOM, Bologna. *Simposium The Origins of Human Musicality*. In M. Imberty & M. Gratier *Musicae Scientiae* special issue, 2007.
- GRATIER M. (2007), « Musicalité, style et appartenance dans les interactions mère-bébé », in M. Imberty, & M. Gratier (éds), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- GRATIER M. & DEVOUCHE E. (2011), « Imitation and repetition of prosodic contour in vocal interaction at 3 months », *Developmental Psychology*, 47(1), p. 67-76.
- GRATIER M. & TREVARTHEN C. (2008), « Musical narratives and motives for culture in mother-infant vocal interaction », *Journal of Consciousness Studies*, 15(10-11), p. 46-79.
- GRUA G. (1948), *Leibniz-Textes inédits*, Paris, 1948, « Persona ».
- GUITTOT, L., & Peron, L. (2003). *La rééducation vocale de la personne transsexuelle: intérêts et limites de l'orthophonie*. Mémoire présenté pour l'obtention du certificat d'orthophonie, Institut d'Orthophonie Gabriel Decroix. Université de Lille 2, Lille.
- HAAS, A. (1979), « Male and female spoken language differences: Stereotypes and evidence », *Psychological Bulletin* (86), p. 616-626.
- HANCIL S. (éd.) (2009), *The role of Prosody in Affective Speech*, Linguistic Insights, Peter Lang.
- HÜBLER A. (1998), *The Expressivity of Grammar: Grammatical Devices Expressing Emotion Across Time*, Amsterdam, J. Benjamins.
- IMBERTY M. (1969), *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck.
- IMBERTY M. (2005), *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.

- IMBERTY M. & GRATIER M. (éds), (2007), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- ISSHIKI N., Taira T., & Tanabe M. (1983), « Surgical alteration of the vocal pitch », *Journal of Otolaryngology*, 12, p. 335-340.
- JOLY H. (1994), *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin.
- KANT E. (1989), *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Tr. fr. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- KANT E. (1989), *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Tr. fr. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- KONOPCZYNSKI G. (1991), *Le langage émergent : Aspects vocaux et mélodiques*, Buske Verlag, Hambourg.
- KUNACHAK S., PRAKUNHUNGSIT S., & SUJJALAK K. (2000), « Thyroid cartilage & vocal fold reduction: a new phonosurgical method for male-to-female transsexuals », *Annals of Otolaryngology, Rhinology & Laryngology*, 109, p. 1082-1086.
- KUPFERMAN L. (1995), « La construction passive en 'se faire' », dans *Journal of French Language Studies*, 5, p. 57-83.
- LACAN J. (1973), *L'étourdit, Scilicet*, 4, Paris, Seuil.
- LACAN J. (1958-1959), *Le désir et son interprétation*, séminaire inédit.
- LACAN J. (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
- LACHERET A., « Le corps en voix ou l'expression prosodique des émotions », 30^{ème} Université d'été internationale en psychomotricité, Paris, actes *Evolutions psychomotrices*, volume 23, N° 90, 25-37.
- LAMBRECHT K. (2008), « Contraintes cognitives sur la syntaxe de la phrase en français parlé », in D. Van Raemdonck, & K. Ploog, (éds.), p. 247-278.
- LAUGIER S. (éd.) (2010), *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF.
- LAUGIER S. et OGIEN A. (2010), *Pourquoi désobéir en démocratie?*, Paris, La découverte.
- LECOURT E. (1987), « L'enveloppe musicale », in *Les Enveloppes psychiques*, Anzieu et alii (éds.), Paris, Dunod, Bordas.
- LEGALLOIS D. et FRANÇOIS J. (2006), « Autour des grammaires de construction et des patterns », *Cahiers du Crisco* n° 21, Université de Caen.
- LEGALLOIS D. (à par.) « From grammaticalization to expressive constructions : the case of histoire de + inf. », in Bouveret M. et Legallois D. (éds.) *Constructions in French*, Amsterdam, Benjamins
- LEGALLOIS D. et François J. (à par.), « Définition et illustration de la notion d'expressivité en linguistique » in Le Querler, Neveu, Roussel (éds.), *Relations, Connexions, Dépendances. Hommage au Professeur C. Guimier*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LEVI-STRAUSS C., 1971. *L'Homme Nu*, Paris, Plon.
- LEW R et SAUVAGNAT (éds.) (1989), *La Voix*, Actes du colloque d'Ivry, La Lysimaque.
- LORAUX N. (1990), *Les Mères en deuil*, Paris, Le Seuil.
- LORAUX N. (2000) *La voix endeuillée- Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.
- LOUW B. (1993), « Irony in the Text or Insincerity in the Writer ? : The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies », in M. Baker, M., G. Francis & E. Tognini-Bonelli. (éds.) *Text and Technology : In Honour of John Sinclair*, Philadelphia & Amsterdam, J. Benjamin, p. 157-176.

- MALHOMME F. (dir.) (2002), *Musica Rhétoricans*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- MALLOCH S. (1999). "Mother and infants and communicative musicality", Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication". *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, p. 29-57.
- MALLOCH, S. N. & TREVARTEN, C. (éds) (2009), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford, Oxford University Press.
- MARIN L. (1981), *La voix excommuniée*, Paris, Galilée.
- MARTINET A. (1968), *La linguistique synchronique*, Paris, PUF, 2^{ème} édition.
- MESZAROS, K., CSOKONAI VITEZ, L., SZABOLCS, I., GOTH, M., KOVACS, L., GOROMBEL, Z., et al. (2005), « Efficacy of conservative voice treatment in male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatica & Logopaedica* (57), p. 111-118.
- MOUNT, K., & SALMON, S. (1988), « Changing the vocal characteristics of a postoperative transsexual patient: a longitudinal study », *Journal of Communication Disorders*, 21 (3), p. 229-238.
- MOUTSOPOULOS E. (2005), « Platon, promoteur d'une psychologie musicale », in M. DIXSAUT (dir.) avec la collaboration de A. Larivée, *Etudes sur la République de Platon*, vol.1 *De la justice ; éducation, psychologie et politique*, Paris, Vrin, p. 107-119.
- MURRAY L et COOPER P.J. éds (1997), *Postpartum Depression and Child Development*, New York: Guilford Press.
- MURRAY, L et TREVARTEN, C. (1985), "Regulation of interactions between two-month-olds and their mothers", *Social Perception in Infants*, T. Field & N. Fox, (Eds), Ablex, Norwood, NJ, p. 177-197.
- OATES, J., & DACAKIS, G. (1983), « Speech pathology considerations in the management of transsexualism: A review », *British Journal of Disorders of Communication* (18), p. 139-151.
- OATES, J., & DACAKIS, G. (2007), « The effectiveness of oral resonance therapy on the perception of femininity of voice in male-to-female transsexuals », *Journal of Voice*, 21 (5), p. 591-603.
- PAPOUSEK, M. & PAPOUSEK, H. (1981), "Musical elements in the infant's vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity », L. P. Lipsitt & C. K. Rovee-Collier(Eds.), *Advances in Infancy Research*, Vol. 1, p. 163-224. Norwood, NJ: Ablex
- PAPOUŠEK H et M (1989,)« Forms and functions of vocal matching in interactions between mothers and their pre-canonical infants », *First Language*, 9, p. 137-158.
- PAPOUSEK, M. (1996). "Intuitive parenting: A hidden source of musical stimulation in infancy", I. Deliège & J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, p. 88-112. Oxford: Oxford University Press.
- PARAT C. (1996), « A propos du transfert et de l'amour de transfert », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 60, n°3, p. 643-662.
- PAUSEWANG GELFE, M., & SCHOFIELD, K. (2000), « Comparison of Acoustic and Perceptual Measures of Voice in Male-to-Female Transsexuals Perceived as Female Versus Those Perceived as Male », *Journal of Voice*, 14, p. 22-33.
- PERRIER F. (1984), *Les corps malades du signifiant*, Paris, Interéditions.
- PIGEAUD J. (1981), *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres.

- POIZAT M. (1986), *Le cri de l'ange-Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié.
- QUIGNARD P. (1987), *La leçon de musique*, Paris, Hachette.
- RAINERI S. (à par.) « Is there a SE FAIRE Ver passive construction ? », dans M. Bouveret-Mortchev et D. Legallois (éds.) *Constructions in French*, Amsterdam, J. Benjamins.
- RAWLS J. (1987), *A Theory of Justice*, Harvard University Press, Cambridge, 1971. Tr. fr. C. Audard, *Théorie de la justice*, Paris, Seuil.
- RENAUT O. (à par.), *Platon: La médiation des émotions*, Paris, Vrin.
- RICOEUR P. (1995), *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Levy.
- RICOEUR P. (1983), *Temps et récit*, Paris, Le Seuil.
- RILKE Rainer Maria, *Poésies*, Paris, Le Seuil, 1972.
- RIZZOLATI G., SINIGAGLIA C. (2008), *Les neurones miroirs*, Paris, Editions Odile Jacob.
- RONDELEUX L.-J. (1977), *Trouver sa voix*, Paris, Le Seuil.
- SAFOUAN M. (1993), *La parole ou la mort*, Paris, Le Seuil.
- SERRES M. (1980), *Hermès V. le passage du Nord Ouest*, Paris, Minuit.
- SILVERMAN K. (1988), *The acoustic mirror*, Bloomington, Indiana University Press.
- SINCLAIR J. (1996), «The Search for Units of Meaning», *Textus IX*, p. 75–106.
- SODERPALM, E., LARSSON, A., & ALMQUIST, S.-A. (2004), «Evaluation of a consecutive group of transsexual individuals referred for vocal intervention in the west of Sweden », *Logopedics Phoniatrics Vocology* , 29 (1), p. 18-30.
- SPENCER, L. (1988), « Speech characteristics of male-to-female transsexuals: A perceptual and acoustic study », *Folia Phoniatrica* (40), p. 31-42.
- STAROBINSKI J. (1974), *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, « Le chemin ».
- STAROBINSKI J. (2005), *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil.
- STERN D. (1977), *Mère et enfant : les premières relations*, Bruxelles, Mardaga.
- STERN D. (1985), *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*, New York, Basic Books. Trad. fr., A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, (1985) 1989.
- STERN D., (1995). *La constellation maternelle*. Trad. Française D. Cupa. Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- STERN D. (1998), « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in E. Darbellay (éd.), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz.
- STRAND E. (1999), « Uncovering the role of gender stereotypes in speech perception », *Journal of Language and Social Psychology* , 18 (1), p. 86-99.
- STUBBS M. (2001), *Words and Phrases, corpus studies of lexical Semantics*, Blackwell publ.
- T'SJOEN G., MOERMAN M., VAN BORSSEL J., FEYEN E. M., HOEBEKE P., DE SUTTER P. et al. (2006), « Impact of voice in transsexuals », *International Journal of Transgenderism* , 9 (1), p. 1-7.
- TASMOWSKI-DE RYCK L. et VAN OEVELEN H. (1987), « Le causatif pronominal », *Revue Romane*, 22 (1), p. 40-58.
- THOREAU H. D. (1992), *Walden; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854. Tr. fr. Louis Fabulet, *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Aubier-Montaigne.
- THOREAU H. D. (1997), *Civil Desobedience*, 1849. Tr. fr. Guillaume Villeneuve, Paris, Mille et Une Nuits.

- TRAUNMÜLLER H. & Eriksson A. (1994), « The frequency range of the voice fundamental in the speech of male and female adults. » (http://www2.ling.su.se/staff/hartmut/f0_m%26f.pdf, Éd.) Department of Linguistics, University of Stockholm .
- TREVARTHEN C. (1985), « Facial expressions of emotion in mother-infant interaction », *Human Neurobiology* 4 (1), p 21-32.
- VALERY, P. (1973), *Cahiers*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- VAN BORSEL J., DE CUYPERE G., RUBENS R. & DESTAERKE B. (2000), « Voice problems in female-to-male transsexuals », *International Journal of Language & Communication Disorders* , 35 (3), p. 427-442.
- VAN BORSEL J., VAN EYNDE E., DE CUYPERE G. & BONTE K. (2008), « Feminine after cricothyroid approximation? », *Journal of Voice* , 22 (3), p. 379-384.
- VAN RAEMDONCK D. et PLOOG K. (éds.) (2008), *Modèles syntaxiques La syntaxe à l'aube du XXIe siècle*, Bruxelles, Peter Lang.
- VASSE D. (1974), *L'ombilic et la voix*, Paris, Le Seuil.
- VIVES J-M. (2012), *La voix sur le divan : Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier.
- WERSINGER A.-G. (2001), *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin.
- WERSINGER A.-G. (2002), « Platon et les figures de l'harmonie », in F. MALHOMME (dir.), *Musica Rhétoriciens*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 9-20.
- WINNICOTT D.W. (1969), « Objet transitionnels et phénomènes transitionnels. Une étude de la première possession non-moi », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- WINNICOTT D.W. (1975), *Playing and Reality*, London, Tavistock Pub., 1971. Tr. fr. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (1970), *Zettel*, ed. E. Anscombe & G.H. Von Wright, Oxford University Press, 1967. Tr. fr. J. Fauve, *Fiches*, Paris, Gallimard, 1970.
- WITTGENSTEIN L. (1993), *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge & Kegan Paul, 1922. Tr. angl. C. K. Ogden et F. P. Ramsey. Tr. fr. G.-G. Granger, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (1994), *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (eds.), Oxford, Blackwell, 1980. Tr. fr. G. Granel, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Mauvezin, T.E.R.
- WITTGENSTEIN L. (2004), *Philosophische Untersuchungen, Philosophical Investigations*, G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright & R. Rhees (eds.), Oxford, Blackwell, 1953, seconde édition 1958. Tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (2006), *Über Gewißheit*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (eds.), Oxford, Blackwell, 1969. Tr. fr. D. Moyal-Sharrock, *De la certitude*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN, L. (1992), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, C. Barrett (ed.), Oxford, Blackwell, 1966. Tr. fr. J. Fauve dans *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971, rééd. Paris, Folio.
- WITTGENSTEIN, L. (1996), *The Blue and Brown Books*, R. Rhees (ed.), Oxford, Blackwell, 1958, 2e éd. 1969 ; Tr. fr. M. Goldberg et J. Sackur, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard.

- WITTGENSTEIN, L. (2000), *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, I et II, G. H. von Wright and H. Nyman (eds.), Oxford, Blackwell, 1992. Tr. fr. G. Granel, *Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie, L'Intérieur et l'extérieur*, Mauvezin, TER.
- WOLFE V., RATUSNIK D., SMITH F. & NORTHROP G. (1990), « Intonation and fundamental frequency in male-to-female transsexuals », *Journal of Speech and Hearing Disorders*, 55, p. 43-50.
- ZIZEK S. (2006), *La seconde mort de l'opéra*, Paris, Circé.
- ZUMTHOR P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil.

AUTEURS

Clarisse BARUCH, est psychanalyste, membre de la Société Psychanalytique de Paris, et travaille en libéral et à l'Association de Santé Mentale du 13ème arrdt. Professeur émérite de psychopathologie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle s'est intéressée à l'audition des bébés, et a publiés divers articles de clinique psychanalytique. Elle vient de diriger *Nouveaux développements en psychanalyse : autour de la pensée de Michel de M'Uzan* (Paris, EDK, 2011) .

Marcia J. CITRON is Lovett Distinguished Service Professor of Musicology at Rice University (USA). She is the author of the books *When Opera Meets Film* (Cambridge University Press, 2010) and *Opera on Screen* (Yale University Press, 2000). Another area of research, women and music, is capped by the award-winning volume *Gender and the Musical Canon* (Cambridge, 1993).

Martine de GAUDEMAR, professeur de philosophie à Paris Ouest Nanterre et membre honoraire de l'IUF, a une double formation philosophique et psychanalytique. Ses recherches portent sur la philosophie des formes et de l'expression au XVIIe siècle (Leibniz, Spinoza), sur les personnages de la culture partagée, les *formes de vie* et leurs expressions dans l'opéra ou au cinéma (Cavell). Dernier livre paru : *La voix des personnages* (Paris, Le Cerf, 2011).

Maya GRATIER est professeur de Psychologie du Développement à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Son travail porte sur les interactions sociales entre le bébé préverbal et l'adulte. Elle s'intéresse également à la communication sonore et motrice entre musiciens qui improvisent.

Emily GROSHOLZ is Liberal Arts Research Professor of Philosophy at the Pennsylvania State University, and has published three books of philosophy. She has served as an Advisory Editor for the *Hudson Review* for almost thirty years, and has published five books of poetry. Her translation of Yves Bonnefoy's *Début et fin de la neige* appeared in 2012.

Laurence HERAULT, anthropologue, est maîtresse de conférences à Aix-Marseille Université et membre de l'Institut d'Ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, à Aix-en-Provence. Ses recherches portent sur les expériences transgenres et transsexuelles. Elle a publié récemment : « Le mari enceint : construction familiale et disposition corporelle », *Critique* n°764-765, 2011, 48-60.

Michel IMBERTY, professeur émérite à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense dont il est Président Honoraire, a une triple formation, philosophique, musicologique et psychologique. Il est l'auteur de plus de 200 publications, en particulier sur le développement musical de l'enfant et sur le temps musical. Dernier livre paru : *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie psychanalyse* (Paris, L'Harmattan, 2005).

Anne LACHERET est professeur de linguistique à l'université de Paris Ouest Nanterre et effectue ses recherches sur la prosodie des langues : architecture et forme des représentations, interface prosodie-syntaxe-discours, prosodie affective, expressivité

vocale et émotions, communication multimodale : langage du corps (perspective psychomotrice) et langage verbal au laboratoire MODYCO, CNRS, UMR7114.

Sandra LAUGIER est professeure de philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre de l'Institut Universitaire de France. Son actuel champ de recherche est la philosophie du langage ordinaire (Austin et Wittgenstein), et la philosophie morale et politique d'inspiration wittgensteinienne. Parmi les derniers livres parus: *La voix et la vertu- Variétés du perfectionnisme moral*, Sandra Laugier (dir.), PUF, 2010.

Jean-Michel MAULPOIX, écrivain, professeur de littérature française du XXe siècle à l'Université Paris Ouest, est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages poétiques, publiés pour la plupart au Mercure de France. Il a également fait paraître des études critiques sur Henri Michaux, Jacques Réda, Rainer Maria Rilke, Paul Celan et René Char, ainsi que des essais généraux de poétique centrés sur le lyrisme moderne et contemporain (Gallimard, José Corti).

Olivier RENAUT est Maître de conférences en philosophie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses travaux portent sur les dialogues de Platon, sur la psychologie et l'éthique anciennes, ainsi que sur les lectures contemporaines de ces sources anciennes.

Jean-Michel VIVES est professeur de psychopathologie clinique à l'Université de Nice, psychanalyste à Toulon et musicien. Ses recherches portent sur la dimension pulsionnelle de la voix et sur la gestion sociale de la jouissance qui lui est liée. En qualité de dramaturge, il a participé à la mise en scène de plusieurs pièces de théâtre à Paris, Avignon, Montpellier, Toulouse, et mis en scène des opéras, notamment dans le cadre du festival de Gattières.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ABBATE C. (1996), *Unsung voices*, Princeton, Princeton University Press.
- ANZIEU D. (2003), « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », dans D. Anzieu et A. Anzieu (éds.), *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*. Paris, Dunod, 2003, p. 172-187.
- ANZIEU D. (1976), « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse* n°13, Narcisses, Paris, Gallimard.
- ANZIEU D. (1995) *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod.
- AUGUSTIN, *Confessions*, Les Belles Lettres, Paris, (1926) 1989.
- AULAGNIER P. (1975, 1986), *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- AUSTIN J. L (1994) *Philosophical Papers*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1962. Tr. fr. L. Aubert et A. L. Hacker, *Écrits Philosophiques*, Paris, Seuil.
- AUSTIN J. L. (1991) *How to do Things with Words*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1962. Tr. fr. G. Lane, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, réédition Points-Seuil, postface de F. Recanati.
- BAKER M. (1998), « Réexplorer la langue de la traduction : une approche par corpus », *Méta*, 43, 4, p. 480-485
- BALLY C. (1913), *Le langage et la vie*, Genève, Atar.
- BALLY C. (1925), « Valeur aspective de « en » en français moderne », in *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryes*, Paris, Champion, p. 1-8.
- BARTHES R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BENICHOU P. (1988), *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard.
- BERNARD M. (1976), *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge.
- BION W.R. (1962) *Aux sources de l'expérience*, Paris, PUF, 1979.
- BLANCHE-BENVENISTE Cl. (2007), « Les énoncés à causatifs réfléchis », in A. Rousseau; D. Bottineau, & D. Roulland (éds.), *L'énoncé réfléchi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 155-173.
- BLANCHOT M. (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOYSSON-BARDIES, B. de (1996). *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- BOUVERESSE J., S. LAUGIER, JJ. ROSAT (éds.) (2002) *Wittgenstein, dernières pensées*, Marseille, Agone.
- BOUVERESSE J. (1997), *Dire et ne rien dire. L'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*, Paris, Editions Jacqueline Chambon.
- BREAL M. (1897), *Essai de sémantique (Science des significations)*, Paris, Librairie Hachette.
- BRUNER J.S. (1991), *Acts of meaning*, Cambridge, Harvard University Press.
- CAIN J., ROSOLATO G., SCHAEFFER P., ROUSSEAU-DUJARDIN J. et TRILLING J. (1982) *Psychanalyse et musique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CASTAREDE M-F. (1989), *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres.
- CAVELL S. (1971, 1979), *The world viewed*, Cambridge, Harvard University Press.
- CAVELL S. (1991), *This New Yet Unapproachable America*, Albuquerque, Living Batch Press, 1989. Tr. fr. S. Laugier, *Une nouvelle Amérique encore inapproachable*, Combas, éditions de l'Éclat.
- CAVELL S. (1993) *Pursuits of Happiness*, Cambridge, Harvard University Press, 1981. Tr. fr. C. Fournier, S. Laugier, *A la recherche du bonheur*, Paris, éd. des Cahiers du cinéma.
- CAVELL S. (1996), *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979. Tr. fr S. Laugier et N.Balso, *Les voix de la raison*, Paris, Le Seuil.

- CAVELL S. (1994), *A Pitch of philosophy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994. Tr. fr. S. Laugier et E. Domenach, *Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2003.
- CAVELL S. (2003), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris, Bayard.
- CAVELL S. (2003), « L'opéra et la voix retrouvée », in *Un ton pour la philosophie*, III, Paris, Bayard.
- CAVELL S. (2007), *The Senses of Walden*, 2ème éd., North Point Press, San Francisco, 1981. Tr. fr. O. Berrada et C. Fournier, *Sens de Walden*, Courbevoie, Théâtre typographique.
- CAVELL S. (2009), *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969. Tr. fr. S. Laugier et C. Fournier, *Dire et vouloir dire*, Paris, Le Cerf.
- CHION M. (1984), *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, *The voice in cinema*, New York, Columbia University Press.
- CHRETIEN J-L. (1992), *L'appel et la réponse*, Paris, Editions de Minuit.
- CLARK S. (1998), « To sound like a woman ». *Gendys 98, The Fifth International Gender Dysphoria Conference*. Manchester.
- COLEMAN, R. (1983), « Acoustic Correlates of Speaker Sex Identification: Implications for the Transsexual », *The Journal of Sex Research* , 19 (3), p. 293-295.
- CONRAD P. (1987), *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*, New York, Poseidon Press.
- CORRIGAN, K. & GLAZOV-CORRIGAN, E. (2004), *Plato's Dialectic at Play, Argument, Structure and Myth in Plato's Symposium*, University Park, Pennsylvania University Press.
- DARBELLAY E. (1998), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*. Genève, Droz.
- DE BRUIN, M., COERTS, M., & GREVEN, A. (2000), « Speech therapy in the management of male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatria & Logopaedica* , 52, p. 220-227.
- DELAVENNE A., GRATIER M., DEVOUCHE E., et APTER G., 2008. Phrasing and fragmented time in « pathological » mother-infant vocal interaction. *Musicae Scientiae*, Special issue, 47-72.
- DE M'UZAN M. (1994), *La bouche de l'inconscient*, Paris, PUF.
- DERRIDA J. (2004), *La Pharmacie de Platon* (1968), in Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA J. (2009), *La Voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF.
- DESCOMBES V. (1995), *La denrée mentale*, Paris, Éditions de Minuit.
- DESCOMBES V. (2004), *Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard .
- DIAMOND C. (2004), *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge, 1991. Tr. fr. E. Halais et J.Y. Mondon, *Wittgenstein, L'esprit réaliste*, Paris, PUF.
- DIAMOND C. (2004), *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1991. Tr. fr. E. Halais et J.Y. Mondon, *Wittgenstein, L'esprit réaliste*, Paris, PUF.
- DIXSAUT M. (1985), *Le Naturel philosophe*, Paris, Vrin.
- DOLAR M. (2006), *A Voice and nothing more*, Cambridge, The MIT Press.
- DUMÉZIL G., (1982) *Apollon sonore*, Paris, Gallimard.
- EMERSON R. W. (1844), *Experience*, in *Essays*, Second Series.
- EMERSON R. W. (1884), *The Senses and the Soul*, London, Foulger & Co.

- FONAGY Y. (1970-1971), « Les bases pulsionnelles de la phonation I. Les sons, II. La prosodie », *Revue française de psychanalyse*, 34, Société psychanalytique de Paris, p.101-136 et 543-591.
- FONAGY Y. (1983), *La vive voix*, Paris, Payot.
- FOOLEN A. (2004), « Expressive binominal NPs in Germanic and Romance Languages » in G. Radden et K-U. Panther (éds.), *Studies in Linguistic Motivation*, Mouton de Gruyter, p. 75-100.
- FREUD S. (1900), *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF 1967
- FREUD S. (1994), *Œuvres complètes*, Paris, PUF.
- FREUD S. (1915), « Pulsions et destin des pulsions ». Trad. fr., *Œuvres Complètes, Tome XIII*, Paris, PUF, 1994.
- GAATONE D. (1983), « Le désagréable dans la syntaxe », *Revue Romane*, 18 (2), p. 161-174.
- GAUDEMAR M. de (2011), *La voix des personnages*, Paris, Les Editions du Cerf.
- GILLIGAN C. (1982, 1993), *In a different voice*, Cambridge, Harvard Univeristy Press.
- GOEHR L. (1998, 2004), *The quest for voice, Musics, Politics, and the limits of philosophy*, Oxford University Press.
- GOLDBERG A., 2003, « Constructions: a new theoretical, approach to language », *TRENDS in Cognitive Sciences* 7 (5), p. 219-224.
- GRATIER M. (1999). "Expressions of belonging: The effect of acculturation on the rhythm and harmony of mother-infant vocal interaction", "Rhythms, Musical Narrative, and theOrigins of Human Communication". *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, p. 93-122.
- GRATIER M., (2006), Trajectories of expression in musical interaction and the need for common ground. 9th ICMPC - 6th conference of ESCOM, Bologna. *Simposium The Origins of Human Musicality*. In M. Imberty & M. Gratier *Musicae Scientiae* special issue, 2007.
- GRATIER M. (2007), « Musicalité, style et appartenance dans les interactions mère-bébé », in M. Imberty, & M. Gratier (éds), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- GRATIER M. & DEVOUCHE E. (2011), « Imitation and repetition of prosodic contour in vocal interaction at 3 months », *Developmental Psychology*, 47(1), p. 67-76.
- GRATIER M. & TREVARTHEN C. (2008), « Musical narratives and motives for culture in mother-infant vocal interaction », *Journal of Consciousness Studies*, 15(10-11), p. 46-79.
- GRUA G. (1948), *Leibniz-Textes inédits*, Paris, 1948, « Persona ».
- GUITTOT, L., & Peron, L. (2003). *La rééducation vocale de la personne transsexuelle: intérêts et limites de l'orthophonie*. Mémoire présenté pour l'obtention du certificat d'orthophonie, Institut d'Orthophonie Gabriel Decroix. Université de Lille 2, Lille.
- HAAS, A. (1979), « Male and female spoken language differences: Stereotypes and evidence », *Psychological Bulletin* (86), p. 616-626.
- HANCIL S. (éd.) (2009), *The role of Prosody in Affective Speech*, Linguistic Insights, Peter Lang.
- HÜBLER A. (1998), *The Expressivity of Grammar: Grammatical Devices Expressing Emotion Across Time*, Amsterdam, J. Benjamins.
- IMBERTY M. (1969), *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck.
- IMBERTY M. (2005), *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.

- IMBERTY M. & GRATIER M. (éds), (2007), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan.
- ISSHIKI N., Taira T., & Tanabe M. (1983), « Surgical alteration of the vocal pitch », *Journal of Otolaryngology*, 12, p. 335-340.
- JOLY H. (1994), *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin.
- KANT E. (1989), *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Tr. fr. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- KANT E. (1989), *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Tr. fr. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.
- KONOPCZYNSKI G. (1991), *Le langage émergent : Aspects vocaux et mélodiques*, Buske Verlag, Hambourg.
- KUNACHAK S., PRAKUNHUNGSIT S., & SUJJALAK K. (2000), « Thyroid cartilage & vocal fold reduction: a new phonosurgical method for male-to-female transsexuals », *Annals of Otolaryngology, Rhinology & Laryngology*, 109, p. 1082-1086.
- KUPFERMAN L. (1995), « La construction passive en 'se faire' », dans *Journal of French Language Studies*, 5, p. 57-83.
- LACAN J. (1973), *L'étourdit, Scilicet*, 4, Paris, Seuil.
- LACAN J. (1958-1959), *Le désir et son interprétation*, séminaire inédit.
- LACAN J. (1964), *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
- LACHERET A., « Le corps en voix ou l'expression prosodique des émotions », 30^{ème} Université d'été internationale en psychomotricité, Paris, actes *Evolutions psychomotrices*, volume 23, N° 90, 25-37.
- LAMBRECHT K. (2008), « Contraintes cognitives sur la syntaxe de la phrase en français parlé », in D. Van Raemdonck, & K. Ploog, (éds.), p. 247-278.
- LAUGIER S. (éd.) (2010), *La voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme moral*, Paris, PUF.
- LAUGIER S. et OGIEN A. (2010), *Pourquoi désobéir en démocratie?*, Paris, La découverte.
- LECOURT E. (1987), « L'enveloppe musicale », in *Les Enveloppes psychiques*, Anzieu et alii (éds.), Paris, Dunod, Bordas.
- LEGALLOIS D. et FRANÇOIS J. (2006), « Autour des grammaires de construction et des patterns », *Cahiers du Crisco* n° 21, Université de Caen.
- LEGALLOIS D. (à par.) « From grammaticalization to expressive constructions : the case of histoire de + inf. », in Bouveret M. et Legallois D. (éds.) *Constructions in French*, Amsterdam, Benjamins
- LEGALLOIS D. et François J. (à par.), « Définition et illustration de la notion d'expressivité en linguistique » in Le Querler, Neveu, Roussel (éds.), *Relations, Connexions, Dépendances. Hommage au Professeur C. Guimier*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LEVI-STRAUSS C., 1971. *L'Homme Nu*, Paris, Plon.
- LEW R et SAUVAGNAT (éds.) (1989), *La Voix*, Actes du colloque d'Ivry, La Lysimaque.
- LORAUX N. (1990), *Les Mères en deuil*, Paris, Le Seuil.
- LORAUX N. (2000) *La voix endeuillée- Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.
- LOUW B. (1993), « Irony in the Text or Insincerity in the Writer ? : The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies », in M. Baker, M., G. Francis & E. Tognini-Bonelli. (éds.) *Text and Technology : In Honour of John Sinclair*, Philadelphia & Amsterdam, J. Benjamin, p. 157-176.

- MALHOMME F. (dir.) (2002), *Musica Rhétoricans*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- MALLOCH S. (1999). "Mother and infants and communicative musicality", Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication". *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, p. 29-57.
- MALLOCH, S. N. & TREVARTHEN, C. (éds) (2009), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford, Oxford University Press.
- MARIN L. (1981), *La voix excommuniée*, Paris, Galilée.
- MARTINET A. (1968), *La linguistique synchronique*, Paris, PUF, 2^{ème} édition.
- MESZAROS, K., CSOKONAI VITEZ, L., SZABOLCS, I., GOTH, M., KOVACS, L., GOROMBEL, Z., et al. (2005), « Efficacy of conservative voice treatment in male-to-female transsexuals », *Folia Phoniatrica & Logopaedica* (57), p. 111-118.
- MOUNT, K., & SALMON, S. (1988), « Changing the vocal characteristics of a postoperative transsexual patient: a longitudinal study », *Journal of Communication Disorders*, 21 (3), p. 229-238.
- MOUTSOPOULOS E. (2005), « Platon, promoteur d'une psychologie musicale », in M. DIXSAUT (dir.) avec la collaboration de A. Larivée, *Etudes sur la République de Platon*, vol.1 *De la justice ; éducation, psychologie et politique*, Paris, Vrin, p. 107-119.
- MURRAY L et COOPER P.J. éds (1997), *Postpartum Depression and Child Development*, New York: Guilford Press.
- MURRAY, L et TREVARTHEN, C. (1985), "Regulation of interactions between two-month-olds and their mothers", *Social Perception in Infants*, T. Field & N. Fox, (Eds), Ablex, Norwood, NJ, p. 177-197.
- OATES, J., & DACAKIS, G. (1983), « Speech pathology considerations in the management of transsexualism: A review », *British Journal of Disorders of Communication* (18), p. 139-151.
- OATES, J., & DACAKIS, G. (2007), « The effectiveness of oral resonance therapy on the perception of femininity of voice in male-to-female transsexuals », *Journal of Voice*, 21 (5), p. 591-603.
- PAPOUSEK, M. & PAPOUSEK, H. (1981), "Musical elements in the infant's vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity », L. P. Lipsitt & C. K. Rovee-Collier(Eds.), *Advances in Infancy Research*, Vol. 1, p. 163-224. Norwood, NJ: Ablex
- PAPOUŠEK H et M (1989,)« Forms and functions of vocal matching in interactions between mothers and their pre-canonical infants », *First Language*, 9, p. 137-158.
- PAPOUSEK, M. (1996). "Intuitive parenting: A hidden source of musical stimulation in infancy", I. Deliège & J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, p. 88-112. Oxford: Oxford University Press.
- PARAT C. (1996), « A propos du transfert et de l'amour de transfert », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 60, n°3, p. 643-662.
- PAUSEWANG GELFE, M., & SCHOFIELD, K. (2000), « Comparison of Acoustic and Perceptual Measures of Voice in Male-to-Female Transsexuals Perceived as Female Versus Those Perceived as Male », *Journal of Voice*, 14, p. 22-33.
- PERRIER F. (1984), *Les corps malades du signifiant*, Paris, Interéditions.
- PIGEAUD J. (1981), *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres.

- POIZAT M. (1986), *Le cri de l'ange-Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié.
- QUIGNARD P. (1987), *La leçon de musique*, Paris, Hachette.
- RAINERI S. (à par.) « Is there a SE FAIRE Ver passive construction ? », dans M. Bouveret-Mortchev et D. Legallois (éds.) *Constructions in French*, Amsterdam, J. Benjamins.
- RAWLS J. (1987), *A Theory of Justice*, Harvard University Press, Cambridge, 1971. Tr. fr. C. Audard, *Théorie de la justice*, Paris, Seuil.
- RENAUT O. (à par.), *Platon: La médiation des émotions*, Paris, Vrin.
- RICOEUR P. (1995), *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Levy.
- RICOEUR P. (1983), *Temps et récit*, Paris, Le Seuil.
- RILKE Rainer Maria, *Poésies*, Paris, Le Seuil, 1972.
- RIZZOLATI G., SINIGAGLIA C. (2008), *Les neurones miroirs*, Paris, Editions Odile Jacob.
- RONDELEUX L.-J. (1977), *Trouver sa voix*, Paris, Le Seuil.
- SAFOUAN M. (1993), *La parole ou la mort*, Paris, Le Seuil.
- SERRES M. (1980), *Hermès V. le passage du Nord Ouest*, Paris, Minuit.
- SILVERMAN K. (1988), *The acoustic mirror*, Bloomington, Indiana University Press.
- SINCLAIR J. (1996), «The Search for Units of Meaning», *Textus IX*, p. 75–106.
- SODERPALM, E., LARSSON, A., & ALMQUIST, S.-A. (2004), «Evaluation of a consecutive group of transsexual individuals referred for vocal intervention in the west of Sweden », *Logopedics Phoniatrics Vocology* , 29 (1), p. 18-30.
- SPENCER, L. (1988), « Speech characteristics of male-to-female transsexuals: A perceptual and acoustic study », *Folia Phoniatrica* (40), p. 31-42.
- STAROBINSKI J. (1974), *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, « Le chemin ».
- STAROBINSKI J. (2005), *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil.
- STERN D. (1977), *Mère et enfant : les premières relations*, Bruxelles, Mardaga.
- STERN D. (1985), *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology*, New York, Basic Books. Trad. fr., A. Lazartigues et D. Cupa-Pérard, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, (1985) 1989.
- STERN D., (1995). *La constellation maternelle*. Trad. Française D. Cupa. Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- STERN D. (1998), « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in E. Darbellay (éd.), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz.
- STRAND E. (1999), « Uncovering the role of gender stereotypes in speech perception », *Journal of Language and Social Psychology* , 18 (1), p. 86-99.
- STUBBS M. (2001), *Words and Phrases, corpus studies of lexical Semantics*, Blackwell publ.
- T'SJOEN G., MOERMAN M., VAN BORSSEL J., FEYEN E. M., HOEBEKE P., DE SUTTER P. et al. (2006), « Impact of voice in transsexuals », *International Journal of Transgenderism* , 9 (1), p. 1-7.
- TASMOWSKI-DE RYCK L. et VAN OEVELEN H. (1987), « Le causatif pronominal », *Revue Romane*, 22 (1), p. 40-58.
- THOREAU H. D. (1992), *Walden; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854. Tr. fr. Louis Fabulet, *Walden ou la Vie dans les bois*, Paris, Aubier-Montaigne.
- THOREAU H. D. (1997), *Civil Desobedience*, 1849. Tr. fr. Guillaume Villeneuve, Paris, Mille et Une Nuits.

- TRAUNMÜLLER H. & Eriksson A. (1994), « The frequency range of the voice fundamental in the speech of male and female adults. » (http://www2.ling.su.se/staff/hartmut/f0_m%26f.pdf, Éd.) Department of Linguistics, University of Stockholm .
- TREVARTHEN C. (1985), « Facial expressions of emotion in mother-infant interaction », *Human Neurobiology* 4 (1), p 21-32.
- VALERY, P. (1973), *Cahiers*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- VAN BORSEL J., DE CUYPERE G., RUBENS R. & DESTAERKE B. (2000), « Voice problems in female-to-male transsexuals », *International Journal of Language & Communication Disorders* , 35 (3), p. 427-442.
- VAN BORSEL J., VAN EYNDE E., DE CUYPERE G. & BONTE K. (2008), « Feminine after cricothyroid approximation? », *Journal of Voice* , 22 (3), p. 379-384.
- VAN RAEMDONCK D. et PLOOG K. (éds.) (2008), *Modèles syntaxiques La syntaxe à l'aube du XXIe siècle*, Bruxelles, Peter Lang.
- VASSE D. (1974), *L'ombilic et la voix*, Paris, Le Seuil.
- VIVES J-M. (2012), *La voix sur le divan : Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier.
- WERSINGER A.-G. (2001), *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin.
- WERSINGER A.-G. (2002), « Platon et les figures de l'harmonie », in F. MALHOMME (dir.), *Musica Rhétoriciens*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 9-20.
- WINNICOTT D.W. (1969), « Objet transitionnels et phénomènes transitionnels. Une étude de la première possession non-moi », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- WINNICOTT D.W. (1975), *Playing and Reality*, London, Tavistock Pub., 1971. Tr. fr. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (1970), *Zettel*, ed. E. Anscombe & G.H. Von Wright, Oxford University Press, 1967. Tr. fr. J. Fauve, *Fiches*, Paris, Gallimard, 1970.
- WITTGENSTEIN L. (1993), *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge & Kegan Paul, 1922. Tr. angl. C. K. Ogden et F. P. Ramsey. Tr. fr. G.-G. Granger, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (1994), *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (eds.), Oxford, Blackwell, 1980. Tr. fr. G. Granel, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Mauvezin, T.E.R.
- WITTGENSTEIN L. (2004), *Philosophische Untersuchungen, Philosophical Investigations*, G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright & R. Rhees (eds.), Oxford, Blackwell, 1953, seconde édition 1958. Tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (2006), *Über Gewißheit*, G. E. M. Anscombe & G. H. von Wright (eds.), Oxford, Blackwell, 1969. Tr. fr. D. Moyal-Sharrock, *De la certitude*, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN, L. (1992), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, C. Barrett (ed.), Oxford, Blackwell, 1966. Tr. fr. J. Fauve dans *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1971, rééd. Paris, Folio.
- WITTGENSTEIN, L. (1996), *The Blue and Brown Books*, R. Rhees (ed.), Oxford, Blackwell, 1958, 2e éd. 1969 ; Tr. fr. M. Goldberg et J. Sackur, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard.

- WITTGENSTEIN, L. (2000), *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, I et II, G. H. von Wright and H. Nyman (eds.), Oxford, Blackwell, 1992. Tr. fr. G. Granel, *Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie, L'Intérieur et l'extérieur*, Mauvezin, TER.
- WOLFE V., RATUSNIK D., SMITH F. & NORTHROP G. (1990), « Intonation and fundamental frequency in male-to-female transsexuals », *Journal of Speech and Hearing Disorders*, 55, p. 43-50.
- ZIZEK S. (2006), *La seconde mort de l'opéra*, Paris, Circé.
- ZUMTHOR P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil.

AUTEURS

Clarisse BARUCH, est psychanalyste, membre de la Société Psychanalytique de Paris, et travaille en libéral et à l'Association de Santé Mentale du 13ème arrdt. Professeur émérite de psychopathologie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle s'est intéressée à l'audition des bébés, et a publiés divers articles de clinique psychanalytique. Elle vient de diriger *Nouveaux développements en psychanalyse : autour de la pensée de Michel de M'Uzan* (Paris, EDK, 2011) .

Marcia J. CITRON is Lovett Distinguished Service Professor of Musicology at Rice University (USA). She is the author of the books *When Opera Meets Film* (Cambridge University Press, 2010) and *Opera on Screen* (Yale University Press, 2000). Another area of research, women and music, is capped by the award-winning volume *Gender and the Musical Canon* (Cambridge, 1993).

Martine de GAUDEMAR, professeur de philosophie à Paris Ouest Nanterre et membre honoraire de l'IUF, a une double formation philosophique et psychanalytique. Ses recherches portent sur la philosophie des formes et de l'expression au XVIIe siècle (Leibniz, Spinoza), sur les personnages de la culture partagée, les *formes de vie* et leurs expressions dans l'opéra ou au cinéma (Cavell). Dernier livre paru : *La voix des personnages* (Paris, Le Cerf, 2011).

Maya GRATIER est professeur de Psychologie du Développement à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Son travail porte sur les interactions sociales entre le bébé préverbal et l'adulte. Elle s'intéresse également à la communication sonore et motrice entre musiciens qui improvisent.

Emily GROSHOLZ is Liberal Arts Research Professor of Philosophy at the Pennsylvania State University, and has published three books of philosophy. She has served as an Advisory Editor for the *Hudson Review* for almost thirty years, and has published five books of poetry. Her translation of Yves Bonnefoy's *Début et fin de la neige* appeared in 2012.

Laurence HERAULT, anthropologue, est maîtresse de conférences à Aix-Marseille Université et membre de l'Institut d'Ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, à Aix-en-Provence. Ses recherches portent sur les expériences transgenres et transsexuelles. Elle a publié récemment : « Le mari enceint : construction familiale et disposition corporelle », *Critique* n°764-765, 2011, 48-60.

Michel IMBERTY, professeur émérite à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense dont il est Président Honoraire, a une triple formation, philosophique, musicologique et psychologique. Il est l'auteur de plus de 200 publications, en particulier sur le développement musical de l'enfant et sur le temps musical. Dernier livre paru : *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie psychanalyse* (Paris, L'Harmattan, 2005).

Anne LACHERET est professeur de linguistique à l'université de Paris Ouest Nanterre et effectue ses recherches sur la prosodie des langues : architecture et forme des représentations, interface prosodie-syntaxe-discours, prosodie affective, expressivité

vocale et émotions, communication multimodale : langage du corps (perspective psychomotrice) et langage verbal au laboratoire MODYCO, CNRS, UMR7114.

Sandra LAUGIER est professeure de philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre de l'Institut Universitaire de France. Son actuel champ de recherche est la philosophie du langage ordinaire (Austin et Wittgenstein), et la philosophie morale et politique d'inspiration wittgensteinienne. Parmi les derniers livres parus: *La voix et la vertu- Variétés du perfectionnisme moral*, Sandra Laugier (dir.), PUF, 2010.

Jean-Michel MAULPOIX, écrivain, professeur de littérature française du XXe siècle à l'Université Paris Ouest, est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages poétiques, publiés pour la plupart au Mercure de France. Il a également fait paraître des études critiques sur Henri Michaux, Jacques Réda, Rainer Maria Rilke, Paul Celan et René Char, ainsi que des essais généraux de poétique centrés sur le lyrisme moderne et contemporain (Gallimard, José Corti).

Olivier RENAUT est Maître de conférences en philosophie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses travaux portent sur les dialogues de Platon, sur la psychologie et l'éthique anciennes, ainsi que sur les lectures contemporaines de ces sources anciennes.

Jean-Michel VIVES est professeur de psychopathologie clinique à l'Université de Nice, psychanalyste à Toulon et musicien. Ses recherches portent sur la dimension pulsionnelle de la voix et sur la gestion sociale de la jouissance qui lui est liée. En qualité de dramaturge, il a participé à la mise en scène de plusieurs pièces de théâtre à Paris, Avignon, Montpellier, Toulouse, et mis en scène des opéras, notamment dans le cadre du festival de Gattières.

TABLE DES MATIERES

Introduction (Martine de GAUDEMAR).....	1
PREMIERE PARTIE <i>La voix avant la parole ?</i>	7
Maya GRATIER: La mélodie avant les mots ? Le rôle de la voix dans les premiers échanges sociaux du nourrisson	8
Michel IMBERTY: Voix, musicalité et temporalité.....	15
Olivier RENAUT: De la voix au discours chez Platon.....	24
Anne LACHERET et Domibique LE GALLOIS: Expressivité vocale et grammaire : comment le symbolique construit le prosodique	31
DEUXIEME PARTIE <i>Voix et culture</i>	41
Jean-Michel MAULPOIX: Filets de voix	42
Martine de GAUDEMAR: Le souffle et le chant à l'opéra: un <i>cogito</i> sans personne	51
Emily GROSHOLZ: Reflections on Voice and Character	61
Marcia CITRON: Absence and Presence: Interior Singing in Jean-Pierre Ponnelle's Opera-Film <i>Le nozze di Figaro</i>	68
TROISIEME PARTIE <i>Usages de la voix</i>	74
Jean-Michel VIVES: La voix : une approche psychanalytique	75
Clarisse BARUCH: Analyse et espace sonore	82
Laurence HERAULT: Changer de sexe, changer de voix-Le traitement des voix dans le programme de transsexuation.....	88
Sandra LAUGIER: Voix et <i>claim</i> : Cavell et la politique de la voix	98
 AUTEURS.....	 117
Table des matières	118