



ECHOS...

ART DES FOUS ?
ART PSYCHOPATHOLOGIQUE ?
ART-THERAPIE... PETITES ET GRANDES PROGRESSIONS
JEAN-LUC SUDRES

N°54

Jun - Juillet 2002

Canal Psy

ISSN : 2777-2055

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

54 | 2002

Voix et psyché

 <https://publications-prairial.fr/canalpsy/index.php?id=933>

Référence électronique

« Voix et psyché », *Canal Psy* [En ligne], mis en ligne le 20 octobre 2020, consulté le 07 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/canalpsy/index.php?id=933>

DOI : 10.35562/canalpsy.933

SOMMAIRE

Édito

Dossier. Voix et psyché

Hugues de Chanay

« Aspects » du chagrin d'amour : l'exemple de l'opéra

Jean-Pierre Durif-Varembont

Quand la voix se timbre d'être de quelqu'un

Échos

Jean-Luc Sudres

Art des fous ? Art psychopathologique ?

Florence Escoffier

La réalité. Ses figures, ses récits

Édito

TEXTE

- 1 C'est du lien entre la voix et la psyché que Canal Psy a choisi de traiter dans ce numéro. La voix, premier souffle de vie, la voix unique et reconnaissable, celle qui est « là avant les mots ».
- 2 Sujet vaste et parlant que nous avons choisi de voir traité sous différentes disciplines. Ainsi, les articles de Hugues DE CHANAY, qui abordera la question du chagrin d'amour à l'opéra sous l'angle de la Linguistique et Sémiologie, et de Jean-Pierre DURIF-VAREMBONT qui nous offrira un apport psychologique clinique de la voix, se compléteront à travers les thèmes de l'autre et de soi. Autre et soi qui se découvriront à travers cette voix, voix du lien et de l'altérité, et parfois se rencontreront.
- 3 Jean-Luc SUDRES et Florence ESCOFFIER traiteront dans notre rubrique Échos de l'art-thérapie pour l'un et du colloque organisé par le CRPPC cette année : la réalité, pour la seconde, rappelant ainsi que la vie est avant tout symbolisation...

Dossier. Voix et psyché

« Aspects » du chagrin d'amour : l'exemple de l'opéra

Hugues de Chanay

DOI : 10.35562/canalpsy.1019

PLAN

Temps de l'amour, temps du chagrin, temps du chant

Dilatation énonciative : durativité « conduite »

Prospection et rétrospection : les ambivalences de la ré-énonciation

Tension et plaisir du chagrin exprimé

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux... »

TEXTE

Temps de l'amour, temps du chagrin, temps du chant

- 1 « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie » : chacun a en tête la mélodie de MARTINI devenue inséparable de ces deux vers de J.-P. CLARIS DE FLORIAN, et qui nous permet, à chaque fois que nous y songeons, d'égrener lentement dans nos têtes ces deux mots (ou maux ?) associés à celui d'amour, le plaisir et le chagrin ; et d'imbriquer ainsi les unes dans les autres de multiples formes du « temps ».
- 2 En effet, au-delà de l'opposition temporelle thématisée, et sans doute utopique, entre les durées affectées à ces deux états, au-delà encore de la nécessité « chronologique » qui place l'un en amont (comme la cause) et l'autre en aval (comme l'effet), c'est encore et plus profondément dans un rapport déterminé au temps que nous place ce refrain, et ce, parce qu'il est musique. BOUCOURECHLIEV (1993) définit la musique comme « un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore ». Quand la musique vient s'ajouter aux mots dans une mélodie, c'est ainsi le temps de leur énonciation « réelle » qui se trouve contraint. C'est d'ailleurs ce qui est

fondamental dans l'effet de « ritournelle » : que la mélodie soit réitérée à l'identique, porteuse d'un temps extérieur au sujet qui l'énonce, et auquel il doit impérativement s'ajuster. C'est la durée d'expression du sentiment mis en mots et en musique qui se trouve ainsi régulée – au double sens d'une régularité et d'une loi – par la mélodie.

- 3 Or, parce que la mise en musique des mots est également une mise en voix, la temporalité que les mots chantés donnent à l'expression du sentiment est aussi en quelque sorte (à l'émission bien sûr mais tout autant à l'écoute) une temporalité « vécue », et l'expression symbolique de l'émotion est associée à un certain régime corporel, tant pour celui qui chante que, par empathie, pour celui qui écoute. Sans cela, l'étonnant amour de la répétition qui met sur toutes les lèvres les airs dits à succès serait peut-être inexplicable : ce que l'on supporte facilement avec une musique qui nous plaît, et même ce que souvent l'on cherche, c'est-à-dire une rediffusion inlassable, est très difficilement imaginable avec un texte (du moins à un tel degré) – sauf peut-être s'il s'agit d'un poème : dans ce cas on peut avoir besoin de retrouver, et de se répéter, l'exacte formulation, au mot près. Le point commun, c'est sans doute que l'élaboration esthétique offre dans les deux cas au sujet de retrouver, plus qu'un sens, une sensation, qu'il pourra épouser et ré-épouser, associée qu'elle est au sens dans la chair même – pour ainsi dire – des signifiants qu'il (re)produit ou (ré)écoute.
- 4 En cela l'opéra est à la fois exemplaire par rapport à la « parole quotidienne », tout en en demeurant distinct – et il est tout aussi significatif par ce en quoi il s'en démarque que par ce qu'il y pointe.
- 5 Exemplaire d'abord, dans la mesure où il radicalise le fait que toute parole est incarnée, que le verbe y est toujours chair, et que tout discours s'accompagne toujours d'effets rhétoriques produits par la voix et qui font si l'on veut que – indépendamment de la théorie des actes de langage – dire est toujours en même temps, véritablement, faire.
- 6 Mais aussi distinct parce que l'opéra, au même titre que les chansons et poèmes, en tant que forme culturelle (c'est-à-dire historique, déjà produite, préexistante, « collective ») introduit une distance – comme tout ce qui met en œuvre des signes. En somme le paradoxe ou la

richesse du chant, c'est qu'il unit le symbolique (texte et musique) au corps en acte (par l'usage de la voix) : il devient alors un lieu privilégié, non certes le seul, de l'« incarnation » du sujet dans sa parole – ainsi peut-être l'opéra nous ferait-il miroiter, de manière hyperbolique, l'improbable et toujours désirable union du dire et du vivre.

- 7 On l'aura compris : l'examen de quelques chagrins d'amours d'opéra conduit ici, sous la rhétorique effective que met en œuvre l'énonciation des formes symboliques, à l'inépuisable question de la constitution de l'identité.
- 8 On s'est permis avec le terme très polysémique d'« aspect » une allusion à des terminologies tant linguistiques que sémiotiques, qui n'est pas tout à fait gratuite, mais à laquelle on souhaite garder un sens très général : il s'agit de la manière dont se trouve construite en discours une structuration du temps, par rapport à laquelle se positionne le sujet d'énonciation. Par « aspects du chagrin d'amour à l'opéra » on n'entend donc pas seulement la diversité des formes que peut prendre l'expression « lyrique » du chagrin, mais encore un certain nombre d'oppositions structurantes qui construisent pour le sujet son sentiment par rapport à un axe temporel, par exemple :
 - ponctuel vs duratif, comme le prétend la chanson de Florian/Martini citée plus haut (et on verra que le chant a par rapport à la parole un pouvoir de « dilatation » qui peut d'une certaine manière suspendre le temps) ;
 - mais encore inchoatif vs terminatif (puisque le chagrin clôt une séquence qu'a inaugurée la déclaration d'amour, et l'on verra que les deux sont souvent traités en reflet) ;
 - et enfin un certain nombre d'oppositions telles que prospectif vs rétrospectif ou actuel vs inactuel qui peuvent créer des tensions énonciatives dans l'établissement desquelles l'opéra exploite toute la richesse de sa polysémiotité.
- 9 Avant de les envisager brièvement, un mot néanmoins sur les « aspects » du chagrin au sens le plus courant du terme. Dans les livrets on rencontre plusieurs cas de figure :
 - (a) chagrin de l'amour impossible, parce qu'il n'est pas réciproque ou que l'autre (quoiqu'amoureux) se refuse : Charlotte/Werther, Salomé/Jocha-

naan, etc. Ce chagrin-là est celui d'un amour qui n'a jamais commencé ; il n'est pas tourné vers le passé (disparu) mais plutôt vers l'avenir (interdit) – cela n'est pas une moindre impasse. L'amoureux peut être conduit au suicide (Werther), mais aussi, moins tragiquement, aux pleurs : et dans ce cas le chagrin peut même rejoindre les séquences inaugurales de l'amour, les pleurs fonctionnant soit comme déclaration involontaire, soit comme instrument pour fléchir l'inflexible (ce qui représente à la fois un petit chantage affectif, et une utilisation de l'empathie : le chagrin est « communicatif » et il est difficile de ne pas être ému à la vue de quelqu'un qui pleure) ;

- (b) chagrin par « répudiation », par inconstance ou trahison de l'aimé(e) : Elvire/Don Giovanni, Didon/Aeneas, Butterfly/Pinkerton, etc. – et bien sûr le personnage féminin de *La voix humaine*. Le chagrin en ce cas est à la fois rétrospectif, puisqu'il entérine une séparation sans consentement mutuel (le passé est remis en cause en une crise à la fois fiduciaire et identitaire puisqu'il faut réviser aussi bien ses croyances que le statut que l'on pensait occuper dans une relation), et éventuellement prospectif, lorsque l'éconduit « réagit » (autrement bien sûr que par le suicide : Didon) ; la manifestation de ce chagrin ne s'arrête alors pas aux pleurs, mais conduit à des formes plus ou moins vindicatives de vengeance, allant jusqu'au meurtre passionnel (Don José) ; le chagrin ici est donc un temps à la fois de bilan, de transition et de relance ;
- (c) chagrin par deuil, du fait de la disparition de l'être aimé : Tosca/Mario, Isolde/Tristan, Salomé/Jochanaan, Mimi/Rodolfo, etc., sans oublier bien sûr le cas emblématique d'Orphée. Le chagrin ici confine à la détresse. Ce n'est plus le passé remis en cause, mais le passé disparu, scandale d'une lutte inégale entre le nécessaire (l'amour) et le contingent (la vie), ou si l'on ose dire, de l'existence qui gagne contre l'essence. Le chagrin d'amour vaut ici comme emblème de tous les deuils irréparables : perte définitive, rétrospection sans prospection possible.

Dilatation énonciative : durativité « conduite »

- 10 On le sait, la mise en mélodie des mots peut retoucher considérablement le débit articulatoire de la parole simplement dite, non pas tellement dans le sens de l'accélération (car le nombre maximal de syllabes énonçables à la seconde est déterminé par des

limites physiques indépassables) que dans celui de la dilatation : une simple syllabe peut en effet être étirée sur plusieurs mesures. Cela se produit dans le cas où le sentiment exprimé par le mot est émotionnellement fort : déclarations d'amour par exemple, et aussi lamentations du chagrin. On peut ainsi prolonger – tout autant que les « je t'aime » – l'énoncé du prénom de l'être aimé, ou de sa propre peine. Dans sa lamentation finale, « When I am laid in earth... », Didon chez PURCELL étire ainsi le mot « laid » (ce qui déjà, d'une certaine façon, en mime le sens) et produit en lui une lente mélodie dont le rythme et la « pente intonative » évoquent les sanglots : mais ces sanglots, loin d'être des effusions sans contrôle, sont calibrés par la carrure rythmique qui leur assure une prévisibilité de direction et une stabilité de poursuite ; le chagrin est ainsi énonciativement « tenu » ; et en quelque sorte le sujet ne s'y perd pas, mais il s'y installe et s'y investit. La Salomé de STRAUSS dilate sur un nombre considérable de mesures le prénom de Jochanaan, qui se refuse à elle : c'est un moyen sans doute de se l'approprier malgré lui en se le mettant longuement en bouche et de combattre l'impossibilité de la relation en créant au cœur de la parole une sorte de hic et nunc de l'union, étirée dans un temps suspendu. Dans l'allongement des syllabes (c'est-à-dire en fait des voyelles, restaurées dans leur qualité totale de sons et non plus simples éléments appelés à disparaître dans un tout signifiant), c'est la linéarité du langage qui est déjouée. Le mot n'est plus fugace. Les paroles ne s'envolent plus. Au contraire, elles collent. Elles collent à un sentiment qui atteste son élan, sa durée, sa pérennité ; d'une certaine manière le rythme du dire cherche à rejoindre celui du vivre, et il le construit ce faisant.

Prospection et rétrospection : les ambivalences de la ré-énonciation

- 11 « Je t'aime » : contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la formule de déclaration n'est pas réservée à l'instauration ou à l'entretien de l'amour, mais peut également servir d'ultime adieu – épitaphe, ou cri du cœur se révoltant contre la séparation imposée : l'amour réaffirmé, tel est le dernier mot de l'amante délaissée et

inconsolable de *La voix humaine* au moment où elle accepte de couper le lien qui la fait vivre.

- 12 On souffre parce que l'on aime encore : il y a dans le chagrin une conjonction, dans une douloureuse contradiction, entre l'absence de l'autre (que cette « absence » soit due à une fin de non-recevoir – présence refusée –, à une rupture ou à la mort) et la présence du sentiment éprouvé encore alors qu'il ne peut plus être vécu dans les faits. La douleur naît de la ré-évocation de l'autre, comme intérieurement présent bien que le monde l'ait dérobé, ce qui fait de l'amoureux éploré, répudié, ou seul survivant, une sorte de cénotaphe : le chagrin n'est que l'amour qui « déborde » en perdurant au-delà de sa possibilité empirique.
- 13 Rien d'étonnant dès lors à ce que son expression rejoigne celle de l'amour. « Je t'aime » mis à part, une autre formule récurrente est l'apostrophe par le prénom : appel dans l'air « Che farò senza Euridice » de l'Orfeo de GLUCK ; cri du cœur de Tosca sur le cadavre de Cavaradossi, trois fois répété, comme pour réveiller le mort ; constat désespéré de Rodolfo, sinon sans voix, à la fin de *La Bohème* : « Mimi ! ».
- 14 Le ou la disparu(e) ne revivra pas ; mais l'amour, lui, est revécu dans l'expression du chagrin, autant par la thématization explicite (dans l'énoncé) que par l'« incarnation » du sens dans la voix (dans l'énonciation comme dans la ré-énonciation). Dans *Salomé* les déclarations et l'adieu sont construits en reflet, par les motifs musicaux comparables, par le recours au prénom, et par le texte dans son ensemble : « Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent. C'était un jardin plein de colombes et de lys d'argent. Il n'y avait rien d'aussi blanc que ton corps, rien d'aussi noir que tes cheveux. Dans le monde entier il n'y avait rien d'aussi rouge que ta bouche, etc. », tel est le discours que Salomé adresse à la tête de Jochanaan après la décollation, discours qui est tout entier rappel d'un désir qui ne s'est pas assouvi, et qui, aussi longuement que lors des déclarations, avec un incroyable étirement des syllabes qui pousse dans leurs derniers retranchements aussi bien l'interprète que les auditeurs suspendus à son souffle, s'épanche dans sa ré-énonciation. La déclaration d'amour et le chagrin d'amour seraient comme le recto et le verso d'une même feuille.

- 15 La représentation spéculaire du désir et de la peine fait ainsi que l'expression du chagrin quitte le pur ordre du syntagme – de l'enchaînement possession (réelle ou rêvée) / dépossession (en tous les cas avérée), où les instants se succèdent et s'abolissent les uns les autres ; et produit une équivalence paradigmatique qui maintient dans le présent un autre temps : l'amour perdu, s'il n'a plus aucune chance d'être vécu dans l'avenir, peut du moins encore être « éprouvé » dans le présent. Ici les effets de la voix ont leur rôle à jouer : l'expression « incarnée » installe le sujet dans un rapport in praesentia avec sa sensation, rapport qui complète, compense ou contredit la distance instaurée tant par la perte elle-même que par le passage au symbolique dans l'ordre du discours : la réminiscence se fait en quelque sorte reviviscence. Redire, dans la temporalité « prescrite » que fait retrouver le chant, c'est ré-éprouver, avec un corps qui se coule dans le rythme de l'énonciation. Ou encore : la ré-énonciation ici serait l'actualité (« énonçante ») de l'inactuel (« énoncé ») – forme de dénégation, à la limite, qui place le chagrin en amont du deuil.

Tension et plaisir du chagrin exprimé

- 16 Plaisir du chagrin ? Oui. Chez celui qui l'éprouve, déjà : plaisir de l'épanchement, du soulagement expressif. Mais aussi plaisir pris au chagrin d'autrui, non par cynisme s'entend, mais par une sorte de communion qui à l'opéra s'étend à la salle – et ce plaisir n'est pas le moins intéressant. Plaisir de l'épanchement : « Va, laisse couler mes larmes ! Elles font du bien. Les larmes qu'on ne pleure pas dans notre âme retombent toutes », déclare Charlotte. Mais au-delà de ce libre abandon à une vérité intime, il y a aussi ce plaisir que l'on vient d'évoquer, celui du souvenir qui en s'énonçant renoue le lien tranché : les pleurs, tant qu'ils se répandent, nient (ou plutôt diffèrent) le caractère terminatif de la perte en replaçant le sujet à l'intérieur même de la relation amoureuse dont la réalité le prive désormais. Pause avant le deuil : rien sans doute de plus courant, ni de plus nécessaire.
- 17 Mais également, à un autre niveau, plaisir dans la salle. Qu'est-ce qui fait que nous prenons plaisir à assister à la représentation de la

douleur d'autrui ? Car plaisir il y a, en une sorte de frisson participatif ; et rares sont les spectateurs à n'être pas saisis d'un tel frisson à la fin d'une représentation de *La Bohème*, à un moment bien précis : celui où le ténor lance le prénom « Mimi ! ». L'expérience peut être répétée : on a beau connaître l'histoire, anticiper la phrase musicale, maîtriser tous les tenants et aboutissants de ce passage, s'attendre à l'effet : quelque chose n'en parcourra pas moins dans cet instant-là le corps même de celui qui écoute ; quelque chose qui, même s'il ne le surprend plus, le « prend » pourtant. D'une certaine manière ici l'énonciation saisit le vif. Il s'agit d'une forme de catharsis : le spectateur est plongé par procuration dans une expérience émotive ; la musique et la voix, nous les écoutons – comme sans doute toute parole réelle – de manière tactile, et ce d'autant plus fortement que l'opéra met par nature en avant cette chair même des sons, ordinairement peut-être plus en retrait derrière le sens (mais en sommes-nous sûrs ?). L'empathie narrative se double ainsi d'une empathie somatique, et le « régime corporel et émotionnel » associé à l'énonciation est de ce fait en partie recréé par l'écoute, sur un mode quasi stimuloire. Dans le cas concerné, l'état transmis est celui d'une tension : tension ici polysémiotique, entre d'une part la brièveté de la parole (« Mimi ! »), son effet de rupture, bref son caractère ponctuel et irrémédiablement perfectif (achevé sitôt que commencé), à l'instar de la perte dont elle est l'aveu ; et d'autre part la longue ligne mélodique, à l'orchestre, à laquelle elle se superpose et dans laquelle elle s'inscrit, ligne durative, ligne imperfective, à l'instar de la douleur inconsolable que l'on éprouve sans en voir le début ni la fin.

- 18 Mais bien sûr l'empathie n'est pas totale : on ne souffre pas ; l'effet de participation se tempère par l'effet de distance – car il s'agit d'un art, non de la vie : au-delà de l'émotion (re)créée, il y a de la sorte une identité construite sur le vif, et si une telle chose est possible, c'est sans doute par la médiation du symbolique « en acte » dans la voix.

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux... »

- 19 Dans sa « représentation » (et ce qui est vrai d'une représentation opératique est sans doute généralisable aux situations « non

spectaculaires » et authentiques où le chagrin s'exprimant donne l'occasion au sujet de sémiotiser le sentiment éprouvé) le chagrin d'amour se trouve donc « aspectualisé » : la durée vécue de l'énonciation se projette sur – voire construit – la durée vécue du sentiment.

- 20 C'est donc le dire, ainsi, qui « calibre » temporellement et aspectuellement le dit et l'éprouvé : douloureuse évocation d'une relation disparue ou refusée, et donc sans plus d'avenir, le chagrin en quelque sorte prolonge l'amour, soit qu'il refuse de tirer un trait sur l'amour impossible auquel on ne donne pas sa chance, soit qu'il manifeste dans les larmes où il le fait revivre l'impossibilité d'une existence normale sans l'autre. Le chagrin, c'est le deuil qui n'est pas encore fait ; il atteste que l'amour était vraiment l'amour, qu'il le demeure par-delà la contingence d'un refus ou d'une mort. Il fait perdurer dans une temporalité « essentielle » une relation à laquelle l'existence assigne scandaleusement une durée de vie arbitraire. Le refrain de MARTINI cité plus haut représente la limite extrême où – sous l'effet du chagrin – l'amour est devenu coextensif à la vie. Plus généralement, le début n'est pas étranger à la fin : l'amour et son chagrin, comme la déclaration d'amour et l'adieu à l'être aimé, semblent s'entrelacer dès l'origine. Ils peuvent s'épancher dans les mêmes mots, et tant que le chagrin peut se dire, c'est comme si l'on vivait encore un peu l'amour. L'amour en sort peut être conforté. Il y a un bonheur tragique du chagrin : on pleure à la hauteur à laquelle on a accepté d'aimer ; et peut-être écoute-t-on – de là viendrait notre plaisir – les chagrins lyriques à l'unisson de cette hauteur désirée.

BIBLIOGRAPHIE

BOUCOURECHLIEV A. (1993), *Le langage musical*, Paris, Fayard.

CONSTANTIN DE CHANAY, H. (1998), « La déclaration d'amour à l'opéra », in C. KERBRAT-ORECCHIONI & N. GELAS (éds.), *La déclaration d'amour*, Erga Edizioni, Genova.

CONSTANTIN DE CHANAY, H. (2000), « Les cordes sensibles : les émotions dans les interactions à l'opéra », in Ch. PLANTIN (éd.), *Les émotions dans les interactions*, Presses Universitaires de Lyon.

CONSTANTIN DE CHANAY, H. (2001a), « Formes verbales et non verbales de la déclaration à l'opéra », *Le Croquant* n° 30/31, p.13-24.

CONSTANTIN DE CHANAY, H. (2001b), « La voix d'opéra : sémiologie et rhétorique », in S. BADIR & H. PARRET (éds.) *Puissances de la voix*, PULIM.

SHAW B. 1994 [1898], « Le parfait wagnérien », *Écrits sur la musique*.

AUTEUR

Hugues de Chanay

Maître de conférences en linguistique et sémiologie, Université Lumière Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/053434935>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000053355121>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13624538>

Quand la voix se timbre d'être de quelqu'un

Jean-Pierre Durif-Varembont

DOI : 10.35562/canalpsy.1021

PLAN

Le cri, la voix et la question de l'origine
La voie fécondante et le souffle de la vie
Le miroir sonore et le narcissisme primaire
La voix folle non timbrée
La voix, objet de la pulsion invoquante
La voix prise comme organe
La voix de la vie

TEXTE

- 1 Le fait de parler est intimement lié à la voix puisque la parole se caractérise d'abord par ses modalités sonores caractéristiques plus que par ses éléments sémantiques, comme quand on reconnaît la voix de quelqu'un avant même de comprendre ce qu'il dit. La voix intéresse non seulement les chanteurs et les musiciens mais aussi ceux qui font métier d'écoute et de parole pour autant qu'écouter quelqu'un, c'est entendre sa voix au-delà des mots du discours, dans le silence où se recueille la question de la présence et de l'origine.
- 2 La voix exprime le lieu d'où parle quelqu'un, sa manière d'être avec les autres et au monde, ce qui lui échappe quand il parle, le rapport inconscient qu'il entretient avec sa propre parole, ce qu'il n'entend pas lui-même mais qu'un autre, pour peu qu'il ait les oreilles ouvertes à cet endroit-là, entend. La voix comme voix de quelqu'un renvoie à un lieu-source mais aussi à un lieu-destinataire dans la mesure où elle s'adresse à un autre. Ainsi, ses constantes et ses variations traduisent le rapport à ces deux lieux, entre corps et langage (ROSOLATO, 1974). Le jeune enfant est d'ailleurs particulièrement réceptif à ces variations subtiles de la voix maternelle ou paternelle, en hauteur et en intensité, qui disent en partie à leur insu, la joie ou la tristesse, le contentement ou la colère. FREUD (dans *Le Moi et le Ça*), et D. ANZIEU à sa suite, ont décelé dans

l'intériorisation de ces modalités vocales précoces l'origine acoustique de ce Surmoi préœdipien qu'on appelle archaïque. La « grosse voix » comme « les gros yeux » ne sont d'ailleurs pas plus l'apanage du père que de la mère, comme en témoigne la clinique familiale quotidienne, et il convient de se souvenir qu'il s'agit ici des imagos parentales et non de leur réalité.

Le cri, la voix et la question de l'origine

- 3 À peine entrés dans la question de la voix, nous en percevons le côté originaire. La voix, en effet, ouvre sur l'énigme de l'origine à plusieurs niveaux.
- 4 Elle concerne chacun de nous de façon extrêmement précoce. Déjà, in utéro, à partir du 5^e mois, à l'achèvement de l'oreille interne, puis au 7^e mois à celui de l'oreille externe et moyenne, le bébé entend la voix de sa mère, laryngée et toujours à la même distance alors qu'il entend celle du père dans une plus grande variabilité, en fréquence (les basses passent mieux à travers la paroi utérine et le liquide amniotique) et en intensité (la distance n'est pas toujours la même). Tous les travaux expérimentaux sur l'audition et la phonation (cf. HERREN, et HERBINET *et al.*) montrent que le système auditivo-phonique qui s'installe entre les parents et l'enfant les lie de façon extrêmement précoce et forte. Ainsi le cri est, dès la naissance, le son le plus caractéristique émis par les nouveau-nés. Ceux-ci ont déjà, à trois semaines, quatre cris bien distincts (faim, colère, douleur, frustration) repérables tout à fait objectivement dans leurs caractéristiques sonores. Ces cris, observent les chercheurs, induisent une réponse par la voix maternelle qui s'avère à l'expérience le moyen le plus efficace de l'éteindre. Parce que la voix porte la question de l'origine, elle ne saurait cependant se réduire à un son ou à un simple instrument, d'où son rapport avec le cri en tant que voix d'avant la parole articulée qui symbolise la naissance d'un enfant mais aussi la perte irréparable de l'enveloppe placentaire (cf. la « castration ombilicale ») et le rapport au souffle, déjà langage du corps interprété comme tel par l'entourage qui y répond.

- 5 Le cri signe non seulement la vie mais constitue le signifiant de la vie d'un sujet dans la mesure où un Autre y entend sa présence et y répond par sa voix. Cet Autre, « proche secourable » comme le dit FREUD dans l'un des rares passages où il aborde la question du cri (in *L'Esquisse d'une psychologie scientifique*), lui tend le miroir de son être en penchant son visage pour l'appeler par son prénom et son nom. Le cri appelle la réponse de la nomination faute de quoi il se perd dans le vide de l'abandon et l'abîme du désespoir, ou revient sans cesse sous la forme de l'écho indéfini. La mythologie (cf. Narcisse et Echo) et les artistes (voyez par exemple le célèbre tableau de MUNCH, « le cri » daté de 1893) sont toujours d'un recours précieux pour tenter de nous représenter les enjeux de l'archaïque. On peut comprendre aussi pourquoi toute thérapie basée sur le cri (cf. JANOV, MEYER) faisant surgir cette dimension de l'archaïque peut devenir facilement sauvage quand elle prend le risque de réveiller chez certains sujets une angoisse de morcellement insupportable (surtout quand il est question de crier les yeux fermés) et de provoquer chez d'autres un court-circuit pulsionnel destructeur de l'unité de l'image du corps ou des angoisses paranoïdes.
- 6 Parce que le cri est interprété comme signe de faim, de soif, de sommeil, bref comme manifestation de déplaisir et de détresse, qu'il entraîne, quand ça se passe bien, l'expérience de satisfaction liée à celui par qui elle arrive, s'inscrivent dans le psychisme des traces associants l'apport de nourriture, la prise dans les bras et la voix. En même temps qu'elle nourrit, la mère parle et sa parole est chargée, particularisée par un rythme, une hauteur, un timbre, un tempo, une intensité, constituant une prosodie qui imprime les mots-sons et les connecte au corps de l'enfant. Le cri devient intentionnel (pour la plupart des chercheurs autour de la troisième semaine) puisqu'élevé au rang de signifiant pour et par l'Autre. Nous savons que le bébé reconnaît la voix de sa mère parmi les autres dès la cinquième semaine et peut-être même avant. Ce qu'il y a de sûr, c'est que les réactions circulaires qui s'installent sont beaucoup plus riches sur le plan auditivo-phonique que sur le plan visuo-moteur, ce dont témoigne la grande palette sonore du babillage (entre trois et six mois) où l'enfant imite ce qu'il entend, et de l'autre et de lui-même. Le babillage et les paroles vocalisées de la mère sont d'une certaine manière les seuls vrais objets transitionnels que l'enfant garde en

mémoire au cours de ses moments de solitude et d'endormissement (cf. F. DOLTO, 1984, p.65 et sq.). La voix familière qui nomme les sensations du corps et qui appelle le sujet à vivre par la reconnaissance de son nom constitue en effet le seul espace transitionnel sans objet matériel entre le moi et le non moi, le dedans le dehors, le sujet et l'objet. WINNICOTT a d'ailleurs bien montré en quoi le babillage qui y répond fonctionne comme phénomène transitionnel, même s'il le met sur le même plan que les autres phénomènes.

La voie fécondante et le souffle de la vie

- 7 La voix renvoie à l'origine du sujet parce qu'elle est portée par le souffle de la vie jusqu'au « dernier soupir ». La psychè grecque indique bien le lien entre le souffle, la voix et le psychisme. Dans la littérature védique, c'est Prajapati qui crée les dieux de son souffle respiratoire et les humains d'un vent de son fondement.
- 8 La musique rouvre en permanence la question de l'originaire et de ses fantasmes, en ce lieu du rapport archaïque entre le cri, première « musique » guettée par l'entourage et la voix, « instrument » premier et premier « instrument », qui vient en écho particulier à ce premier cri. Mais surtout, la voix est le support de la parole entendue et proférée dans la mesure où elle répond, pas seulement en écho ou en miroir, mais en interaction, complémentaire et décalée, conjointe et disjointe à la fois. De cette voix surgit la dimension de l'absence et de la présence, de la séparation et de la rencontre à l'origine de la vie psychique. « Une sonorité de la voix maternelle à distance est promesse d'une rencontre que l'enfant attend, avec une tension vers son jouir qui lui fait développer la reconnaissance auditive de cette voix. » formule F. DOLTO (1984, p.69).
- 9 La voix de l'Autre, que je peux invoquer ou évoquer, représente ce qui ne se représente pas, sa présence pour moi comme ma voix représente ma présence pour lui. Elle n'est donc pas spécularisable. Dans la mesure où elle s'adresse au sujet en le constituant comme « je », elle l'appelle à vivre dans son sexe et dans son nom en imprimant en lui la marque de l'Autre. La voix est structurellement liée

au visage comme lieu où « ça parle ». Quand la mère est absente physiquement, l'enfant en a perdu les modalités sensori-perceptives. Reste en lui la présence sonore de la voix de sa mère et, au-delà, de ses familiers, immédiatement reconnaissable (par exemple au téléphone) avant même toute compréhension d'un quelconque contenu sémantique. La voix signale le « je » en tant qu'il est déjà là : « je suis ce que je suis » dit-elle, surgie du silence primordial, comme dans l'histoire de Moïse où la voix de Dieu manifeste la pure présence et comme dans la plupart des textes bibliques où la voix représente la loi elle-même en tant qu'elle pose la question de l'origine.

- 10 Dans beaucoup de traditions religieuses, le versant originaire de la voix est indiqué par son caractère fécondant. Ainsi E. JONES dans son étude sur la conception de la Madone par l'oreille (1914) parue en 1957, a recherché dans les mythologies hindoues, grecques et dans la tradition chrétienne, les modalités d'une transmission de la vie qui se feraient non pas par les voies sexuelles « naturelles » mais par l'oreille et la voix. On peut y voir comme lui un reste de théorie sexuelle infantile ou bien la métaphore de l'origine du sujet dans le souffle de la parole : l'enfant comme sujet ne naît pas des relations sexuelles de ses parents mais du fait qu'ils se parlent et qu'ils lui parlent, dans un rapport de bouche à oreille dissymétrique, et non pas dans un rapport spéculaire de bouche à bouche ou d'oreille à oreille. C'est le thème, dans la peinture occidentale, de beaucoup de toiles représentant « l'Annonciation » que ce soit à Marie ou à Élisabeth.

Le miroir sonore et le narcissisme primaire

- 11 La voix de la mère a une double fonction indispensable à la structuration du psychisme de l'enfant : une fonction sonore primaire d'enveloppe sécurisante et une fonction non sonore d'objet nourricier. P.P. LACAS (1982) propose de distinguer la Voix-Mère et la Voix de la Mère. Au début en effet, à ce stade archaïque de fusion que SPITZ a appelé « anobjectal », cette Voix-Mère est identiquement la voix de l'enfant et réciproquement. Le bain de sons constitué des bruits du corps, des sons extérieurs et des voix, constitue pour le bébé à la fois le milieu des échanges et l'objet même de l'échange. La Voix-Mère, plus large que les mots effectivement prononcés par la

mère réelle, constitue une sorte de « peau auditivophonique », selon le mot de Didier ANZIEU, fonctionnant à la fois comme protection, comme limite et comme miroir :

« avant que le regard et le sourire de la mère qui allaite ne renvoient à l'enfant une image de lui qui soit visuellement perceptible et qu'il intériorise pour renforcer son Soi et ébaucher son Moi, le bain mélodique (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle fait écouter) met à sa disposition un premier miroir sonore dont il use d'abord par ses cris (que la voix maternelle apaise en réponse), puis par son gazouillis enfin par ses jeux d'articulations phonématiques », écrit D. ANZIEU (1976, p.175).

Mais ce premier miroir sonore a des défauts qui peuvent être pathogènes s'ils ne sont pas corrigés. Entre autres, il intervient de façon discordante et impersonnelle et constitue une enveloppe indéfinie. C'est pourquoi, comme l'a montré LACAN à propos du miroir visuel, le miroir sonore n'est structurant pour le psychisme de l'enfant qu'à la condition que la mère parle, c'est-à-dire signifie à l'enfant quelque chose d'elle et de lui à propos des premières expériences de plaisir et de souffrance, en résonance à ce qui parle en elle comme dans son enfant. Elle ne peut le faire que parce qu'elle introduit une distance, un tiers, permettant de les distinguer, un écart permettant de signifier la présence/absence et l'altérité.

- 12 En termes kleinien, on peut formuler que lorsque l'enfant crie son besoin de nourriture et son inconfort et que la mère absente ne satisfait pas immédiatement sa demande, c'est la « Voix Mauvaise Mère » (le mauvais objet) qui crie. Et quand le bébé babille, tout joyeux, c'est la « Voix Bonne Mère » (le bon objet) qui se manifeste. C'est « Moi-Mamam » qui parle dans l'enfant, comme disait F. DOLTO. Le sonore a donc un caractère fusionnel marqué par sa dépendance à l'environnement comme le montre G. ROSOLATO qui précise :

« la voix [chez l'enfant] est [encore] l'occasion d'une expérience primordiale d'harmonie corporelle lorsqu'une adéquation entre sa production et son audition est obtenue... cette possibilité d'"enharmonie", même brièvement atteinte par quelque trait sonore, un timbre, une hauteur, une mélodie, peut devenir l'image de la fusion de l'enfant avec la mère, d'une union pratiquement, volontairement réalisée, véritable incantation dont nous retrouvons trace dans l'enchantement de la musique » (1974, p. 38).

La musique possède en effet ce redoutable pouvoir d'évocation de l'objet maternel, en le reconstituant comme bon objet, en rendant présente la Voix-Mère absente pour toujours, imaginaire, morte à jamais, objet toujours perdu, ce qui signifie aussi évoquer la perte de soi comme être psychiquement et corporellement singulier. C'est lorsque l'enfant « comprend » que les « bons » et les « mauvais » objets sonores proviennent de la même voix que cette voix devient la voix *d'une mère* et celle de *sa mère*. Le passage de la Voix-Mère à la voix de la mère, et donc à la voix de l'enfant-sujet, signe la progressive séparation des images corporelles et la distinction des sons qui s'inscrivent dans une certaine musicalité : la voix de l'un n'est pas celle de l'autre, celle des proches est reconnaissable par certaines constantes (timbre, hauteur...), les sons s'organisent en prenant sens, les mots se détachent des bruits phonématiques pour fonctionner dans l'ordre du signifiant articulé.

- 13 C'est l'extraterritorialité de la voix qui rend possible le retour des sonorités comme image de soi pour l'enfant, ce qui suppose que le son soit recueilli « ailleurs », que l'entendu s'articule avec le vu et le touché, et que la voix soit référée à autre chose qu'elle-même (une autre voix, celle du père). Acte d'une présence, « en cette rupture instauratrice entre le sujet et l'Autre, de l'identité et de l'altérité, la voix se trouve être à l'origine des catégories de temps et d'espace : elle sépare l'ici du là-bas, l'avant de l'après » (D. VASSE, 1974, p.216). G. ROSOLATO (1969), en s'appuyant sur les travaux de BENVÉNISTE et de JAKOBSON dit la même chose quand il repère comment la voix est l'indice d'une série d'opposition entre le je et le tu, la métaphore et la métonymie, le constatif et le performatif, l'actif, le passif et le pronominal.

La voix folle non timbrée

- 14 La voix représente le sujet depuis l'origine sans jamais elle-même être représentée, en manifestant la présence d'un autre pour soi et de soi pour un autre. Quand elle se timbre d'être de quelqu'un, la voix médiatise le lieu d'où parle le sujet, révélant par ses modalités particulières le rapport de celui qui parle à ce qu'il dit et à qui il le dit. Le concept de voix n'est donc pas pensable en dehors de celui de limite. Quand la voix vient de nulle part et ne s'adresse à personne, elle devient la voix sans lieu de la folie. Non timbrée, elle se réduit à cette voix monocorde, sans rythme et sans mélodie que la littérature

psychiatrique a décrite comme typique par exemple des mères de schizophrènes. Quand la voix est celle de tous ou de personne, tout bruit peut faire signe et renforcer le mur du mutisme.

- 15 L'entendu est la sphère spécifique du signifiant à condition qu'il vienne de l'Autre car tout son n'est pas signifiant sous peine de folie : lorsque tout me parle (paranoïa) ou que rien ne me parle, le signifiant déchaîné ne fait pas corps car non porteur d'altérité, d'où l'insupportable du bruit pour nombre de psychotiques et le caractère de jouissance autoérotique fusionnelle de leur rapport à la musique : ils s'enferment dans le son en se collant à sa source ou s'immergent dans la vibration, attirés par l'écho indéfiniment répété comme reflet sonore d'un miroir sans tain, toutes manifestations cliniques par où le sujet laisse entendre son impossibilité et son refus d'être touché par ce qui se dit. Aucune interprétation musicale n'est possible, ce qui supposerait un minimum de refoulement. L'entendu du bruit n'est donc jamais équivalent à l'entendu d'une voix et par extension à l'écoute de la musique en tant qu'elle fait image et représentation dans la subjectivation du temps qu'elle ordonnance.
- 16 Dans la psychose, le défaut de symbolisation et le rapport particulier au langage entraînent un hyper-investissement des vecteurs de la transmission et de la communication : la voix, les bruits deviennent des objets projectifs comme les sons hallucinatoires venant d'un espace psychique où le dit et l'entendu sont simultanés. **Dans l'hallucination acoustico-verbale, la voix ne fonctionne pas comme objet perdu qu'on peut évoquer ou invoquer, mais comme objet extérieur persécuteur.** En quelque sorte les processus psychotiques rompent la continuité sémantique et la cohésion grammaticale du langage :

« on peut la [cette rupture] comparer à la mise bout à bout de voix faites pour une polyphonie – celle de l'inconscient, corrigeant ainsi l'intolérable simultanéité, pour le psychotique, de ce qu'il entend, ou de ce que l'on entend quand il parle [...] Ainsi voyons-nous dans l'hallucination la proximité de la voix avec le silence des significations qui n'est point le refoulement » commente ROSOLATO (1969, p.305).

La voix, objet de la pulsion invoquante

- 17 La musique comme organisation culturelle des sons introduit une dialectique entre silence et parole. À ce titre, elle a le pouvoir d'évoquer cette Voix-Mère d'en deçà du langage articulé, cette voix de l'Autre originaire où se signifie pour l'enfant un continuum d'existence encore flou et mouvant, mais elle y échoue toujours car cette Voix est à jamais perdue. Cette Voix-Mère demeure toujours à la fois invocable et irrévocable, d'où les tentatives répétées de l'évoquer par l'invocation musicale. La musique en effet renvoie au silence primordial, celui qui précède toute parole, mais de façon non traumatique car, dans l'après-coup, ce silence, qui n'est pas celui d'entre les mots ni celui de la coupure énonciative (la bouche bée), est promesse d'une présence qui m'écoute plus que je ne l'écoute. Il constitue la source de ce qu'Alain DIDIER-WEILL (1986), à la suite des travaux de LACAN (Séminaire 1964, publié en 1973) sur la pulsion invoquante, appelle la « pulsion vocative » et qui procède d'un retournement logique où le sujet passe de sujet évoqué à sujet invoquant. En effet, la musique, en incarnant une présence par laquelle le sujet se découvre être entendu, répond à un appel qui était en lui mais ignoré, et cette découverte s'effectue toujours dans l'après-coup.
- 18 La caractéristique majeure de la pulsion invoquante dont LACAN soulignait qu'elle était « la plus proche de l'expérience de l'inconscient » (1973, p.96), c'est la transmutation qu'elle permet en renversant la position de sujet entendu à entendant ; il est tout à la fois celui qui appelle et celui qui est appelé : « c'est dans cette mutation par laquelle un sujet invoqué advient comme sujet invoquant que nous repérons, dans cette poussée à dire « oui », la pulsion invoquante », précise Alain DIDIER-WEILL dans ses travaux les plus récents (1995, p.246). Le « oui » dont il s'agit désigne l'acquiescement du sujet à l'appel de la voix à laquelle il a répondu sans savoir ni à qui ni à quoi il a dit « oui ». FREUD, dans sa découverte des pulsions et de leur destin, n'a repéré que trois types des pulsions partielles parce que, pour lui, la pulsion est orientée par un objet sexuel spécifique : le sein pour l'orale, l'excrément pour l'anale, le

regard pour la scopique. Il ne pouvait ajouter à cette liste une pulsion qui ne relève pas des pulsions d'organe et dont l'objet n'est pas un objet sexuel partiel mais un « objet » subjectivant et médiateur du langage et de la parole, la voix. C'est LACAN qui va rajouter cette dimension en introduisant sans beaucoup le développer (c'est l'objet des travaux d'Alain DIDIER-WEILL) ce concept de pulsion invoquante ; il s'agit de ce qui pousse l'homme à faire entendre sa propre voix dans le concert des êtres parlants, selon un axe qu'on peut résumer ainsi : être entendu, s'entendre, se faire entendre.

La voix prise comme organe

- 19 Si la voix constitue l'objet de la pulsion invoquante et si son substrat corporel est le rapport bouche/oreille, elle peut aussi être prise comme objet libidinal des autres pulsions, selon le principe de la transposition des pulsions mis en évidence par FREUD en 1917 dans *La vie sexuelle*, à condition de faire fonctionner la voix comme un organe : nous connaissons tous comment la bouche ou le larynx peut émettre des bruits anaux (flatus vocis) et la manière dont on peut érotiser la voix en en faisant un objet de fantasme (téléphone rose). Yvan FONAGY, linguiste hongrois et collaborateur de Imee HERMAN, a d'ailleurs dans ses travaux de psycho-phonétique procédé à un large recensement des « bases pulsionnelles de la phonation » (1970), nous invitant à prêter l'oreille à ce deuxième encodage qu'opère le système phonologique par rapport au système linguistique (1983). Ses recherches expérimentales sur « le geste vocal » et le style d'une langue tendent à montrer le rapport entre phonation gestuelle et phonation linguistique et comment les caractéristiques prosodiques d'une voix sont significatives d'un état affectif et émotionnel : si dans toute langue parlée, il existe des règles théoriques d'accentuation (qui serait une sorte de degré zéro constitué par l'articulation idéale), la langue parlée par quelqu'un (de vive voix, donc) se caractérise toujours par un écart entre l'accent prévu par la langue et celui effectivement proféré en fonction des états émotifs du locuteur. Il y a donc lieu d'intégrer les variations culturelles, sociales et subjectives dans l'appréciation des éléments psycho-phonologiques de la voix.

- 20 La voix peut aussi être objet d'admiration. On peut tenter d'en avoir la maîtrise technique pour se mirer dedans et faire briller le phallus imaginaire sous sa forme vocale. C'est le cas de certains chanteurs (d'opéra ou de variétés) qui transforment leurs concerts en grand-messe célébrant le veau d'or de la voix. Ils ne chantent pas pour exprimer ce qui leur échappe de leur intime concerné mais pour donner à voir leur bel organe, le plus souvent avec la complicité active des auditeurs. La voix ainsi fétichisée et idolâtrée flatte et caresse l'oreille mais perd de son grain dans le moulin d'un narcissisme exacerbé. Cela s'entend quand un chanteur donne de la voix sans se soucier de l'effet qu'il produit sur son public mais parce que c'est une sorte de cri vital sublimé qu'il lui adresse pour lui faire partager ce qui le touche à son insu et qui n'est pas sans toucher aussi ceux qui l'entendent.

La voix de la vie

- 21 Nous l'avons vu, parler ne met pas en jeu seulement la lettre mais aussi le son, le ton, le rythme, le souffle, le geste, c'est-à-dire le corps dans son réel, les modalités sonores du phonème constituant en soi un message éventuellement contradictoire avec le contenu cognitif. Toute voix est musique, même si toute voix n'atteint pas ce degré de musicalité qui dans notre culture la fait entendre comme chant et non plus simplement comme parole. La musicalité de la voix confère une nouvelle dimension à l'interprétation d'un texte, fut-il le sien propre.
- 22 La voix humaine, entre corps et langage, ne se laisse pas plus cerner par l'oreille musicale que par la mesure acoustique ou la description anatomique du phoniatre. L'oreille du psychanalyste n'est pas musicienne mais « troisième » comme on dit. C'est indiquer sur quoi porte son écoute. Telle la lecture silencieuse d'un livre qui travaille en questionnant le désir de celui qui écrit comme de celui qui lit, écouter une voix suppose le consentement à flotter dans cet écart entre texte et ton, parole et musique, accents et pauses, souffle et silence, pour ne pas oublier que la vie de la voix c'est la voix de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU D., 1976, « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, p.161-179.
- CLERGET J., 2000, *La pulsion et ses tours. La voix, le sein, les fèces, le regard*, Lyon, PUL.
- COLLECTIF, 1993, *La voix*, Colloque d'Ivry, Paris, éditions La Lyrique.
- COLLECTIF, 1980, « La Voix/l'Écoute », *Traverses*, n°20.
- CORNUT G., 1982, *La voix*, Paris, PUF.
- DIDIER-WEILL A., 1986, « Brève remarque psychanalytique sur la musique », *Revue de musicothérapie*, n° 6, p.20-23.
- DIDIER-WEILL A., 1995, *Les trois temps de la Loi*, Paris, Seuil.
- DOLTO F., 1984, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil.
- DURIF-VAREMBONT J.-P., 1986, « La musique de la voix », *Correspondances freudiennes*, 16, p.19-20.
- FONAGY I., « Les bases pulsionnelles de la phonation », *Revue Française de Psychanalyse*, 1970, 34, 1, p.101-136 et 1971, 35,4, p.543-591.
- FONAGY I., 1983, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- FREUD S., 1917, « Sur les transpositions des pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal » in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
- HERBINET H. et BUSNEL M.C., 1981, *L'aube des sens, Les Cahiers du nouveau-né*, n° 5, Paris, édit. Stock.
- HERREN H., 1971, « La voix dans le développement psychosomatique de l'enfant », *Journal français d'oto-rhino-laryngologie*, 20, 2, p.429-435.
- JONES E., 1957, *Essays in applied Psychoanalysis*, London, Hogarth Press.
- LACAN, J., 1964, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Séminaire, Livre XI, Paris, Seuil, 1973.
- LACAS P.P. 1982, « Le paradoxe imaginaire du visage sonore. Essai sur la Voix-Mère », in *Le visage*, Lille, PUL.
- MEYER R., 1980, « Qui a peur du cri ? essai de somatanalyse », *Actualités psychiatriques*, 1, p.63-66.
- OLÉRON P., 1976, « L'acquisition du langage » in *Traité de psychologie de l'enfant*, Paris, PUF.
- POIZAT M., 1996, *La voix sourde*, Paris, Métaillé.

ROSOLATO G., 1969, « La voix », in *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, p.287-307.

ROSOLATO G., 1974, « La voix entre corps et langage », *Revue française de psychanalyse*, 38, 1, p.75-94.

AUTEUR

Jean-Pierre Durif-Varembont

Maître de conférences, Université Lumière Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/069754934>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000004844738>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15559512>

Échos

Art des fous ? Art psychopathologique ?

Petites et grandes progressions

Jean-Luc Sudres

PLAN

Les timides débuts de l'Art des Fous...

Les originalités françaises...

Le tournant Art-thérapeutique...

L'Art-thérapie, toujours et encore

TEXTE

- 1 Depuis la nuit des temps, l'homme inscrit, trace, dessine... et prête à l'Art des vertus curatives. D'ailleurs, certains se plaisent à voir en lui le plus vieux et meilleur médicament du monde.
- 2 Entre hier et aujourd'hui les choses ont changé mais les œuvres, les productions des malades demeurent ! Elles interrogent autant le spécialiste que le néophyte. Ainsi les catégories du normal et du déviant s'entrechoquent pour laisser éclore, par-delà toute simplification, la substantifique moelle de la création et de ses processus.

Les timides débuts de l'Art des Fous...

- 3 Hier, soit au début du XIX^e siècle, les malades résidants dans les Asiles et les Maisons de Santé donnaient des représentations théâtrales, des bals, des concerts... ouverts à tout public. Certes, quelques-uns venaient voir et même toucher la folie. D'autres (parfois les mêmes) rencontraient l'originalité d'une expression et créativité prête à s'épanouir...
- 4 Paradoxalement ce n'est que vers la fin du siècle que la production plastique (dessin, peinture, sculpture, construction de machines, etc.) des fous retint l'attention des médecins aliénistes. Certains

commenceront des collections, d'autres les utiliseront pour illustrer leurs publications et/ou les aider à poser un diagnostic.

- 5 Peu à peu dans cette fin de siècle où les présidents de la Troisième République se succèdent à une cadence accrue, la France découvre l'Art *des colonies*. Les comparaisons entre ces objets, les œuvres des artistes contemporains, les dessins d'enfants et ce qui devient l'Art *des fous* se concrétisent dans la littérature médicale et par diverses expositions ouvertes à tous.
- 6 Ainsi, de la stupeur à la frénésie, quelques-uns en viennent à rechercher :
 - d'une part ce qu'il peut y avoir de « fou dans le génie »,
 - d'autre part des signes caractéristiques de telle ou telle maladie mentale.

L'Art apparaît comme un révélateur magique. Il entre en psychiatrie !

Les originalités françaises...

- 7 Progressivement au début du XX^e siècle, l'Art des fous fait l'objet d'études approfondies¹ où inquiétudes, fascinations et interrogations se rencontrent dans une alchimie béate de déchirements. Dans cette dynamique, le *Mouvement Surréaliste* vient, au décours des années vingt, renverser les perceptions négativistes d'antan en cherchant « ce qu'il peut y avoir de génial dans la folie ».
- 8 Ailleurs, en l'occurrence aux USA, naissent le concept et la pratique de l'Art-thérapie. La France, quant à elle, reconnaît les vertus de l'Ergothérapie et des productions artisanales signant ainsi les premiers fonctionnements en ateliers.
- 9 Immédiatement après la Seconde Guerre Mondiale, l'Art Brut s'affirme. Il réunit toutes les œuvres (acculturelles) ne s'inscrivant dans aucun des critères culturels, esthétiques et techniques habituels. De fait, cette collection regroupe une multitude de conditions de création et d'artistes répondant pour moitié au statut « d'internés ». Le trouble esthétique, la fusion-confusion entre l'art et la folie sont jetés !
- 10 Au tournant du siècle (1950) le Congrès Mondial de Psychiatrie abrite la première exposition internationale d'Art Psychopathologique.

Réunissant quelque 2 000 œuvres de 350 patients issus de 45 pays, cette exposition ouverte à tout public connaît un succès colossal.

- 11 Après l'*Art des fous*, l'*Art psychopathologique* semble installé... Mais à la fin des années cinquante, la psychiatrie reprend en mains ses émules artistico-culturels et impose le concept, toujours en lice, de *Psychopathologie de l'Expression*.
- 12 Au cours des trente glorieuses, plusieurs sociétés scientifiques (associations, groupements, fédérations) consacrées à ces domaines voient le jour de par le monde, instituant l'art-thérapie et ses pratiques en tant que soins. Les acteurs de l'hexagone, attachés à la Psychopathologie de l'Expression, n'ont cessé de débattre sur l'inadéquation du concept d'*Art-thérapie*. Ce débat est toujours d'actualité même s'il perd de sa superbe au fil des générations montantes de praticiens.
- 13 Par-delà ces errances et discussions, les institutions de soins se dotent d'ateliers d'art-thérapie. Les demandes de formations spécifiques commencent à s'affirmer.

Le tournant Art-thérapeutique...

- 14 Les années quatre-vingt constituent pour la France une charnière novatrice avec, entre autres, la naissance d'une revue spécialisée (« *Art et Thérapie* »), la création des premiers diplômes universitaires d'art-thérapie et l'émergence de l'expression « *Psychothérapie médiatisée* » par le Toulousain François GRANIER. Cette nouvelle expression, plus conforme au travail réalisé auprès des patients, permet implicitement le développement du concept d'art-thérapie en France.
- 15 Durant cette même période, la Région Midi-Pyrénées installe un festival concernant l'*Art des Handicapés Mentaux*². Des expositions mais aussi des ventes aux enchères publiques d'œuvres de ces artistes soulèvent des questions socio-culturelles, légales, éthiques et artistiques. Un tel intérêt résulterait-il de la ponctualité d'une mode ?
- 16 Enfin avec les années quatre-vingt-dix, l'art-thérapie française sort du maquis psychiatrique pour imploser dans divers lieux de soins et d'exclusion. L'Art redevient le plus vieux et le meilleur médicament du

monde... L'engouement des professionnels se traduit par une inflation de demandes de formations et la multiplication des ateliers d'art-thérapie pour des publics hors champ de la psychiatrie.

L'Art-thérapie, toujours et encore

- 17 Parallèlement, les expositions se multiplient et signent un retour du culturel dans les prolifiques jardins de l'art-thérapie. L'intérêt actuel pour « *l'art à l'hôpital* » vient corroborer cette orientation.
- 18 La création des personnes singulières, artistes ou non, cessera-t-elle un jour de fleurir les chants de la créativité et de l'expression ?
- 19 Si au tréfonds de tout être humain réside un noyau magico-mystérieux de création, gageons que ces potentialités pourraient conduire à un mieux-être. Exposer et mettre en catalogue luxueux ces temps de vie ponctuent un trajet. Les effets de cette action demeurent à explorer tant du côté du créateur et de ses proches que de celui du praticien et des équipes soignantes.
- 20 En parcourant l'éventail des œuvres proposées, l'œil averti et avide du spectateur et/ou consommateur d'Art tissera certainement de belles aventures psychiques, corporelles et socio-culturelles. Plaisir et inquiétante étrangeté s'y télescoperont dans le bruissement d'un éprouvé. Par-delà les bégaiements de l'histoire, une nouvelle esthétique surgit-elle ? Un autre marché de l'Art estampillé « hors-normes » peut-il exister ? Quelle place offrir à un Art *d'intégration* ?

BIBLIOGRAPHIE

SUDRES J.-L., 1998, *L'adolescent en art-thérapie*, Paris, Dunod.

SUDRES J.-L. et MORON P., 2000, « L'art-thérapie : Entre théorisation et pratique clinique », *Revue française de psychiatrie et de psychologie médicale*, 4, p.27-28.

NOTES

- 1 Pour mémoire, mentionnons les ouvrages de J. ROGUES DE FURSAC (*Les écrits et les dessins dans les maladies mentales et nerveuses*, 1905), M. RÉJA (*L'art*

des fous, 1907) et H. PRINZHORN (*Expression de la folie*, 1922).

2 Le festival Européen des Artistes Handicapés Mentaux se déroula à Figeac (Dpt du Lot) de 1987 à 1996.

AUTEUR

Jean-Luc Sudres

Maître de conférences en psychologie, Université Toulouse Le Mirail

IDREF : <https://www.idref.fr/03226853X>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9340-9961>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107179136>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12333067>

La réalité. Ses figures, ses récits

Florence Escoffier

TEXTE

- 1 Tous les deux ans depuis huit ans, le CRPPC, Centre de Recherche en Psychologie et Psychopathologie Cliniques, organise deux journées de colloque, dont l'ampleur internationale ne cesse de croître. Les 8 et 9 mars derniers, sur le thème *La réalité, ses figures, ses récits*, et dans la lignée des précédents colloques, qui avaient contribué à faire de Lyon 2 un pôle de référence en matière de symbolisation, de création et de médiation, les professionnels de la psychologie et de la psychopathologie clinique, les praticiens et les théoriciens du sujet souffrant se sont rassemblés, à l'initiative du Département de Psychologie Clinique et du Centre de Recherche, autour d'un thème fédérateur, décliné sous diverses modalités lors des 6 symposia qui lui ont été consacrés. Le corps et ses récits, le traumatisme et ses effets, figuration et récit projectif, réalité et langage, transmissions pathologiques, la réalité à l'épreuve du groupe, autant de thématiques que les 47 intervenants ont développées et soumises au débat, exposant l'expérience qu'ils en avaient dans leurs pratiques, et la soumettant à l'épreuve de la réalité de la théorie.
- 2 De nombreuses personnalités, nationales et internationales, ont apporté leur contribution théorique à ces journées. Il faut dire que le CRPPC travaille en lien étroit avec des universités européennes et, plus largement, un certain nombre de laboratoires de psychologie clinique dans le monde. Ont ainsi participé aux séances plénières, outre les collègues français, des intervenants de Tel- Aviv, Bruxelles, Beyrouth et Pavie. Aux symposia, des professionnels d'Allemagne, de Roumanie, de Belgique.
- 3 Lors des séances plénières, Catherine CHABERT a abordé la question de la construction de l'autre scène, celle qui conduit du rêve au fantasme. René ROUSSILLON s'est penché sur la réalité métapsychologique et ses transpositions multiples, tant normales que pathologiques, tandis que Bernard DUEZ évoquait l'impossible élaboration d'une scène psychique qui soit instituante, sans que pour

cela, l'autre se constitue dans la relation comme intrus. Aux bordures du monde, Bernard CHOUVIER a développé le lien entre les réalités du sujet délirant, du créateur et du fanatique, évoquant tour à tour la clinique d'artistes et l'analyse d'œuvres produites par des sujets souffrants. Salomon RESNIK nous a invités, avec la réalité du délire, à voyager au travers des différentes possibilités de transfert, que des vignettes cliniques tirées de sa pratique ont contribué à rendre vivantes. Henri MALDINEY, en proposant une brillante réflexion sur la rencontre et l'ouverture du réel, a étayé ses propos sur une approche comparative de la perception du réel au travers des différentes pathologies, mêlant à la psychiatrie, la philosophie, à la psychologie clinique l'ethnologie, et à l'approche artistique, l'anthropologie. Julia KRISTEVA avait intitulé sa communication : aux frontières de l'humain, la figurabilité florale et animale chez COLETTE. Enfin, Antonio FERRO s'est attaché à nous proposer un point de vue radical des signaux analytiques et des transformations émotionnelles de la réalité subjective.

- 4 D'autre part, pour en-visager la réalité, tant matérielle que subjective, une exposition picturale a été réalisée, qui rassemblait 7 artistes internationaux autour de quelques-unes de leurs productions originales. Guillermo INFANTE et Juliette BAUDROIT ont ainsi présenté leurs peintures respectives, Elsa JARSKI et Pierre LABORDE MAISONNAVE leurs photographies, Martian AYMÉ ses monotypes, Chris FERNIE et Martine QUINSON leurs gravures, auxquelles ont été jointes les reproductions commentées, des œuvres du peintre équatorien Oswaldo GUAYASAMIN. Pour inscrire la démarche de ce colloque dans l'ancrage d'une autre réalité, celle d'une autre forme de culture, le concert du groupe FAC, constitué par Alain FERRANT et Albert CICCONE, ainsi que le spectacle chorégraphique du Groupe de Danse de l'Université Lumière Lyon 2, dirigé par Alexis CHVETZOFF, ont émaillé les temps de réflexion et de discussion des notes plus légères d'une réalité partagée.
- 5 Ce colloque donnera lieu, comme il est désormais d'usage, à la publication d'au moins un ouvrage dans l'année à venir, aux éditions Dunod, et qui sera disponible au CRPPC.

AUTEUR

Florence Escoffier

Doctorante