

AVANT-PROPOS

Marie-France Castarède

in Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski , *Au commencement était la voix*

ERES | *La vie de l'enfant*

2005
pages 27 à 32

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/au-commencement-etait-la-voix---page-27.htm>

Pour citer cet article :

Castarède Marie-France, « Avant-propos », *in* Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski , *Au commencement était la voix*

ERES « La vie de l'enfant », 2005 p. 27-32.

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marie-France Castarède

AVANT-PROPOS

« *La voix est un sens. Le sens de l'affect le plus grand qui soit, dans toutes ses variations, l'affect de dire le vivre. [...]*
La vie intellectuelle est incompréhensible, impossible même, sans l'affect. [...]
La voix, c'est du sujet. »
H. Meschonnic (*Le théâtre dans la voix*)

Dans ce colloque à l'entour de *La voix*, il y a mon implication personnelle, tissée le long d'un fil rouge : la voix de la mère perdue, donc à retrouver dans ses manifestations les plus intimes (le dialogue avec son bébé) aussi bien que dans "l'aire de l'expérience culturelle" où elle s'épanche : le chant, la musique, la poésie, le théâtre, l'éloquence, l'écriture... La voix nous *touche*, dès qu'elle exprime la vie, l'autre, la rencontre.

Fondamentale est *l'enveloppe sonore du Soi*, décrite par D. Anzieu (1976), véritable *miroir sonore* qui s'installe entre le bébé et son environnement et qui fonctionne dès avant la naissance. Il y a donc préséance du sonore sur le visuel. Il est confirmé que la voix ressort bien du bruit de fond : le fœtus reçoit par transmission osseuse la plus basse partie du spectre de la voix de sa mère, partie qui comprend la fréquence fondamentale de la voix. Cette voix peut être non seulement entendue, mais reconnue parmi d'autres, grâce à la perception du rythme et de l'intonation. Le poète nous rappelle cette évidence, inscrite au tréfonds de nous-même :

« Et pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »

P. Verlaine (« Mon rêve familial », *Poèmes saturniens*)

Le sonore introduit, plus tôt que le tactile, les notions d'extérieur et d'intérieur. En effet, le nouveau-né, à l'instar du fœtus, fait la différence entre les bruits et la voix maternelle qu'il reconnaît et privilégie. Le *Soi*, qui précède le *Moi*, se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de sons concomitant à l'allaitement et aux soins maternels. Ce bain de sons préfigure le *Moi Peau* et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque le sonore est composé de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé, à travers le babillage et les vocalises.

Winnicott a bien signalé le babillage parmi les phénomènes transitionnels :

« Partant de cette définition (*objets transitionnels*), le gazouillis du nouveau-né, la manière dont l'enfant, plus grand, reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que *phénomènes transitionnels* » (1975, p. 8-9).

Ces phénomènes transitionnels sont les précurseurs de « l'aire de l'expérience culturelle » à l'âge adulte.

Mais le bébé n'émettra ses vocalises que si l'environnement l'y a préparé par la qualité, la précocité et le volume adéquat du bain sonore dans lequel il a été plongé. D. Anzieu (1976, p. 175) écrit :

« Avant que le regard et le sourire de la mère qui allaite ne renvoient à l'enfant une image de lui qui lui 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'articulation phonématique. »

Au fur et à mesure des messages vocaux interactifs, une différenciation va s'élaborer progressivement entre les sons agréables et les sons désagréables. Toute une gamme de sentiments et d'affects va pouvoir s'exprimer de part et d'autre. C'est la mère qui instaure la *compréhension mutuelle*. Freud écrit :

« La voie de décharge (le cri) acquiert ainsi une fonction secondaire d'une extrême importance : celle de la compréhension mutuelle » (1895, tr. fr. p. 336).

La mère *suffisamment bonne* sera capable de décoder les messages de son bébé et de leur donner une réponse adéquate. S'il y a discordance, incohérence, silence trop frustrant, la compréhension mutuelle ne peut s'instaurer. Il faut donc une identification maternelle à l'enfant au niveau de son vécu corporel.

On peut décrire des miroirs sonores pathogènes :

- la discordance : la mère intervient à contretemps de ce que ressent ou exprime son bébé ;
- la brusquerie et l'incohérence : la voix de la mère, tantôt ténue, tantôt excessive, passe d'un extrême à l'autre d'une façon arbitraire et incompréhensible pour le bébé, multipliant les microtraumatismes sur le pare-excitation naissant ;
- l'impersonnalité : la voix de la mère n'informe pas le bébé sur ce qu'elle ressent, ni sur ce qu'il ressent lui-même ; le bébé est mal assuré de son Soi.

Nous pensons que ces distorsions dans la communication peuvent être à l'origine de troubles graves chez l'enfant comme plus tard chez l'adulte. Lorsque Winnicott parle du « faux self », il montre bien qu'il s'édifie dès lors que les désirs de l'enfant n'ont pas été pris suffisamment en compte par son environnement, notamment la mère (on pense ici particulièrement aux interactions sonores et visuelles), et la seule manière de continuer à exister pour lui est de se conformer aux désirs de l'entourage en réprimant les siens propres. La clinique des cas limites est là pour le rappeler.

Ainsi, la voix et les affects se rapportent en priorité à la relation avec la mère, relation primordiale et tout d'abord indicible. En revanche, la parole et le mot signent, avec l'avènement du langage, un éloignement de la relation à la mère et annoncent la relation à distance, dite intellectuelle, avec le père.

Lacan a montré l'importance de la « métaphore paternelle » pour l'acquisition du langage : elle signifie le désir de la mère pour le père, le « Nom du père », en tant que signifiant venant pour l'enfant se substituer au signifiant du désir de la mère. C'est ce processus qui instaure le père comme instance séparatrice entre la mère et l'enfant.

Lacan promeut l'objet *voix*, comme version de l'objet *a*, parallèlement à l'objet du regard. Pour lui, la voix est tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification, mais il ne s'attarde pas sur le contour intonatif et musical de la voix. S'appuyant sur la linguistique structurale, il déclare : « L'inconscient est structuré comme un langage », mais il oublie la fonction expressive et émotive de Jakobson.

André Green, en 1973, se démarque de Lacan dans *Le discours vivant* :

« Je n'eus pas de peine à découvrir que la théorie lacanienne était fondée sur une exclusion, un "oubli" de l'affect (p. 6)... L'affect est entre soma et

psyché. [...] L'affect est lié, d'une part à la fonction de communication, donc du langage, d'autre part à l'expérience corporelle par l'image motrice de la décharge » (*ibid.*, p. 36 et 38).

Dans son dernier livre (2002), A. Green reprend la question de l'affect :

« La linguistique structurale a banni l'émotion de ses préoccupations, cédant au vertige de la recherche de structures purement conceptuelles. En somme, le concept a refoulé l'affect. [...] La figure vocale (terme utilisé par Saussure pour parler du signifiant) fait une place importante à la voix. Or les linguistes ont minimisé le rôle de la voix, souvent pour se lancer dans la spéculation du seul concept. Ils ont abstractivé la voix, alors qu'elle est le mode de transmission de l'affect. [...] La *pensée-son* suppose le lien *affect-concept* » (p. 278-279).

Après ce bref rappel de notions théoriques, il est plus facile de rendre intelligible le parcours de ces deux journées de colloque, rassemblées dans ce livre sous forme de communications écrites où s'entend la voix de chaque auteur.

À la suite d'une large *introduction* indispensable sur les nombreux « enjeux de la voix », place est donnée à *la voix dans l'art*. Il s'agit de montrer, chacun dans son domaine respectif – le théâtre, la poésie, la musique vocale – que la voix témoigne de l'impact du sujet. Le théâtre d'aujourd'hui, si l'on prend pour exemple Beckett, renoue avec la voix qui, au niveau le plus profond, est d'abord le souffle, la respiration maintenue, la vie poursuivie, la parade à l'épouvantable expérience de l'asphyxie de l'être. Quant à la poésie, l'irréductibilité du rythme fait d'elle une véritable « épopée de la voix », l'intime extériorisé. Pour la musique vocale, l'entrelacs entre la musique et le texte sera décidé par le compositeur d'après son rapport intime avec les mots, conception différente selon Darius Milhaud avec la poésie de Claudel ou selon Pierre Boulez avec celle de Mallarmé. S'il s'agit de l'opéra, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, la folie du sujet est transposée dans les vocalises de la chanteuse avec un retentissement émotionnel qui nous envoûte. L'impact de la voix est ici saisissant.

En ce qui concerne *les relations intersubjectives* qui nous entraînent dans le monde de la réalité, la voix joue un rôle prépondérant. Celle des enseignants, où se décide le rapport du maître à l'élève, est souvent vouée à des difficultés préoccupantes : il s'agit d'ajuster le savoir de celui qui enseigne à celui qui accepte dans un mouvement libre et accordé d'être enseigné. L'étude de la prosodie montre bien qu'il s'agit dans le discours de chacun d'un modèle unifié de la cognition et de l'émotion. Mais cette prosodie, surtout quand elle est affective, que reflète-t-elle chez la plupart des locuteurs ? l'état du corps ? celui de l'esprit ? Les

expressions de la vocalisation sont, parmi toutes celles du corps, celles qui sont le plus intimement reliées à notre état de vitalité et de bien-être ou de mal-être, comme le montrent aussi certaines voix particulières lors des séances de psychanalyse.

Si l'on s'intéresse aux bébés, on découvre qu'ils ont une musicalité communicative : ils écoutent et répondent en experts à la musicalité de la voix maternelle. Ils commencent ainsi à partager leur expérience avec nous : cet espace intersubjectif est naturellement porteur d'expérience culturelle. Le bébé entre dans le langage, non pas par sa spécificité symbolique et digitale, mais par sa spécificité affective et analogique. La voix maternelle est un véritable opéra pour lui : il préfère tout d'abord le charme mélodique de ses voyelles avant de pénétrer peu à peu dans la scansion de ses consonnes. La voix paternelle est là pour l'y encourager, car le bébé doit être introduit dans l'univers abstrait et symbolique de la langue pour se dégager de l'empreinte maternelle et trouver son espace social.

Chez des enfants un peu plus âgés qui n'ont guère de problèmes de communication, mais qui souffrent d'importantes déviances langagières, voire d'absence de langage, pathologies dues à diverses causes (physiologiques telle que la surdité), l'utilisation des éléments mélodiques de la parole peut donner sens à des émissions dénuées de toute information linguistique. Ainsi, la prosodie permet progressivement l'émergence de compétences langagières.

Lorsque la communication du tout-petit ne s'est pas déroulée dans des conditions favorables, on peut assister à des distorsions graves dont l'autisme constitue une forme paradigmatique. Progressivement, au long des traitements psychanalytiques, les enfants autistes nous ont amenés à considérer leurs difficultés et leurs particularités de démutisation, leurs émissions vocales et les tonalités particulières de ces émissions en lien avec la perte ou la non-constitution d'un objet sonore de bonne qualité. Dans cette perspective, les films familiaux sont là pour nous montrer en *live* les interactions sonores entre des bébés qui sont devenus autistes et leur entourage : les pics prosodiques du *motherese* (« mamanais ») seraient les premiers objets de la pulsion orale, avant même le lait maternel. Leur absence est fréquente dans le parler des mamans de bébés autistes. On voit aussi que l'échange préverbal serait le représentant de la pulsion. La pulsion et l'affect se rejoignent au travers des sons et du rythme. Aussi la musicothérapie est-elle fréquemment utilisée dans le cadre de l'autisme. Chez un adulte autiste, nous sommes sensibles à ses particularités intonatives qui confirment qu'elles ne sont normales que lorsque le transfert à l'égard de l'autre est établi et sauvegardé. Par

ailleurs, de façon générale, chez le patient ayant besoin d'un travail psychanalytique, la voix joue souvent un rôle capital dans la relation analysant-analysé, qu'il soit question de la communication des affects ou de leur appréhension dans le transfert.

Ces différents points de vue, arrimés chacun à une expérience spécifique de la voix, confirment sa préséance dans l'ordre de l'humain. Elle est la métaphore de notre identité profonde. Elle émeut et touche, car elle concerne l'affect fondateur, celui qu'André Green nomme « l'affect d'existence ». Pour la célébrer, nous en appellerons à la poésie à travers deux poèmes, chacun magnifiant une voix. La Malibran (1808-1836), de son vrai nom Maria de la Felicidad Garcia (fille de Manuel Garcia, ténor réputé et professeur de chant, et sœur de Pauline Viardot), morte tragiquement à la suite d'un accident de cheval à l'âge de 28 ans, inspira Alfred de Musset dans ses *Stances à la Malibran* (1836) :

« Ce qu'il nous faut pleurer sur ta tombe hâtive,
Ce n'est pas l'art divin, ni ses savants secrets :
Quelqu'un étudiera cet art que tu créais ;
C'est ton âme, Ninette, et ta grandeur naïve
C'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive,
Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais. »

Plus proche de nous, Yves Bonnefoy (1978) rend hommage à la grande contralto Kathleen Ferrier (1912-1953), voix maternelle s'il en est :

« Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu. »

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, D. 1976. « L'enveloppe sonore du Soi », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 13.
- BONNEFOY, Y. 1978. *Poèmes*, Paris, Mercure de France.
- FREUD, S. 1895. « Esquisse d'une psychologie scientifique », tr. fr. dans *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969.
- GREEN, A. 1973. *Le discours vivant*, Paris, PUF.
- GREEN, A. 2002. *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*, Paris, PUF.
- MESCHONNIC, H. 1997. « Le théâtre dans la voix », dans *Penser la voix*, Poitiers, La Licorne.
- MUSSET, A. de. 1836. *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1986.
- WINNICOTT, D.W. 1975. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.