



HAL
open science

La voix - De la mélodie à la pensée

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. La voix - De la mélodie à la pensée. Trouver sa voix dans les mots des autres, Yves Erard et Sacha Auderset, Jun 2018, Lausanne (CH), Suisse. pp.17-34. hal-04597315

HAL Id: hal-04597315

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04597315>

Submitted on 2 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la mélodie à la pensée

Martine de GAUDEMAR

Remontant en-deçà de la voix significative, ma communication met l'accent sur *l'élément préverbal et musical* de la pensée humaine et de l'échange entre êtres humains, sans oublier les formes sociales de vie qui en sont la condition, et donc les jeux de langage prédominants qui spécifient ces formes de vie.

Stanley Cavell insistait à juste titre sur l'importance de la vie dans l'expression wittgensteinienne « formes de vie » (Cavell 2009 : 138, « tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle « formes de vie »). Cela m'a conduite à isoler par abstraction cette dimension de vie expressive pré-langagière, même si nous en parlons avec des mots et des expressions caractéristiques de notre culture. Je réduis l'étage de la voix significative pour produire une expérience de pensée : la mélodie vocale apparaît alors, avant les mots, comme une expression déjà « adressée », qu'on peut considérer comme une proto-conversation et une narration première. A la fin d'un parcours qui va du corps viscéral à la tête, j'aborderai comment la voix ou échange vocal amorce le jugement et prépare la pensée, elle-même dialogue. La vocalité apparaît alors comme la condition d'une puissance de comprendre inséparable d'un accordage affectif qui passe par le rythme et le souffle.

La mélodie avant les mots

Notons d'abord que la voix est à la fois en-deçà et au-delà de la personne. La double origine, matérielle et symbolique, de la voix¹, en témoigne.

Sans vibration des cordes vocales, sans larynx et sans activité musculaire, sans cavités de résonance, sans diaphragme, sans voile du palais, sans respiration et sans air respirable, il ne pourrait y avoir ni émission vocale ni geste vocal. Cette condition corporelle et même naturelle de la voix est souvent oubliée.

Pourtant, la matérialité de la voix n'est pas seulement d'ordre physique et biologique, elle est aussi sociale : elle est ancrée dans des dispositifs socio-culturels à travers lesquels la voix se donne, se reçoit, se modèle, se forme, et est entendue. Oublier ces conditions matérielles, c'est négliger à la fois la dynamique d'expression spontanée des corps vivants organiques et la matérialité des pratiques socio-symboliques qui donnent à la voix sa texture et sa direction, partant son *sens*, et cela avant toute signification expresse.

Si on tend à laisser de côté ces conditions matérielles, c'est sans doute parce que la voix exerce un tel pouvoir de fascination et d'entraînement qu'elle semble venir d'un autre monde, du ciel ou des enfers, comme une voix angélique ou venue d'outre-tombe. Cavell l'a souligné dans *A pitch of philosophy*, et j'ai moi-même étudié cette dimension de transcendance et d'idéalisation dans d'autres études portant sur l'opéra. Je me concentrerai aujourd'hui sur les corps expressifs et leur entr'expression, qui conjugue expression naturelle et rapport social.

L'origine matérielle de la voix se trouve dans un corps vivant qui partage sa condition respiratoire, son usage du souffle inspiré et expiré, avec beaucoup d'êtres vivants qui ne sont pas des *personnes*. Nous vivons en effet avec d'autres êtres individués qui ne sont pas toujours des personnes, au sens où ce statut juridique et social est réservé à des individus pourvus de droits et de devoirs, souvent supposés rationnels ou au moins capables de communication langagière. Ce qui n'est pas encore le cas du petit animal humain, objectera-t-on. Mais celui-ci est considéré comme une « quasi-personne », support de droits sinon de devoirs pour ceux qui l'appellent jour après jour au langage et à la rationalité. C'est donc en tant que personne en

¹ . Comme énonciation, le *cogito*, suppose une voix en-deçà et au delà de l'Ego. Voir notre « Le souffle et le chant à l'opéra : un cogito sans personne », in *Les plis de la voix*, p. 67-76.

devenir, attendue dans un monde humain où sa naissance signifie quelque chose pour la collectivité, que la voix du petit être vivant humain est entendue et interprétée. Cette perspective sera soulignée dans les textes classiques que nous mobilisons à présent.

Un récit d'origine

Freud l'avait souligné dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique*² : la voix de l'enfant qui sonorise involontairement son souffle est très tôt entendue par la mère -ou une personne attentive- comme une parole venant de quelqu'un et s'adressant à un autre, comme signifiant un appel à l'entourage, et pas seulement comme l'expression immédiate d'un état du corps, de bien ou mal être. Ce qui conduit la sonorisation infantile spontanée vers une signification qui lui vient (et lui viendra toujours) d'*ailleurs*.

J'ajoute que ce n'est pas seulement sa signification, mais *sa matérialité même, puisant à l'air qui est entre nous, qui fait de la voix quelque chose qui nous vient d'ailleurs, témoignant de son enracinement naturel*. Comme si l'élément symbolique reflétait les conditions matérielles. En amont, du côté de la nature, comme en aval, du côté de la culture, la voix nous vient toujours d'*ailleurs*.

Comme dans tout récit d'origine, parler de l'événement qui se produit dans la première vocalisation qui sonorise le souffle ne peut être qu'un récit mythique ; nous n'avons pas d'autre manière d'en parler que « mythologique ». C'est bien le cas pour ce texte de Freud. Mais on peut souligner que cette spéculation se fonde sur un *fait* indéniable et universel : la voix sonorise le souffle dès le premier cri de la naissance, dès la première inspiration, tandis qu'elle s'éteint dans une expiration que ce soit en chantant ou en mourant.

Ce fait a conduit des psychanalystes, comme Jean-Michel Vives à la suite de Lacan, à penser que les pulsions inarticulées qui animent le petit corps vivant se transforment -par la médiation d'un Autre inoubliable, ou mythique, supposé avoir entendu l'appel que contenait la voix (Autre idéalisé impossible à retrouver dans la réalité) -, en *pulsion invocante*. L'être humain en serait voué à tout jamais à en appeler à un *Autre au-delà de tout autre*, capable de l'entendre, même quand il est dans l'inexpressivité ou dans le mal dire. Cavell en a montré les conséquences dévastatrices et en appelle à une tâche d'expression, sans quoi autrui devient pour nous comme un *personnage* sur scène pendant que nous restons dans l'ombre³. Le psychanalyste lacanien en tire une conséquence apparentée mais différente : quelque chose se constitue comme « à jamais perdu », faisant signe vers ce moment de grâce où nous avons, chacun de nous, été entendu au-delà de notre « vouloir dire », qui ne pouvait en ce premier moment qu'être inexistant. *Une dynamique de retrouvailles peut alors s'installer*, vouée sans doute à ne jamais trouver son objet. C'est ce que la psychanalyse appelle « désir inconscient », vectorisé par un objet irréprésentable et indicible, mais qui entre dans un scénario dicible. La dynamique d'expression, universelle, se trouve ainsi singularisée par une histoire individuelle et contingente. Nous recherchons toujours, au moins certains d'entre nous, quelque chose évoquant les « voix chères qui se sont tues ». Le grain de la voix, le timbre, la modulation du souffle, le rythme, quelque chose d'unique dans la voix, est alors cherché comme *emblème* de cette situation (mythique ou fantasmatique) de plénitude.

Le récit mythique de la psychanalyse se retrouve chez maints auteurs, poètes ou romanciers. Voir par exemple « Filets de voix », de Jean-Michel Maulpoix, qui discerne ce scénario chez Paul Valéry :

² . Freud S., « Esquisse d'une psychologie scientifique », in *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969, pp. 307-396.

³ . Stanley Cavell, dans « L'évitement de l'amour », *Dire et vouloir dire*, op. cit., p. 494, dénonce les conséquences de cette situation : la plupart d'entre nous restent dans l'ombre et l'inexpressivité, attendant qu'un Autre, un dieu peut-être, aille les chercher là où ils se sont réfugiés.

« A un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contralto profondément émouvant... Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donné l'idée. <...> et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter en 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. »⁴

Si l'interprétation du premier cri ne peut être qu'un récit mythologique, dont l'expression est poétique plus que théorique, on peut se tourner vers d'autres « scènes primitives » précédant l'usage du langage, qui, elles, sont bien étayées sur des observations. Certaines bénéficient même de dispositifs d'expérimentation.

Scènes primitives

La littérature abonde de scènes primitives de naissance du langage. Plutôt que de revenir à la célèbre ouverture des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, j'ai préféré aborder cette venue au langage à partir de la question des affects et des gestes corporels, question présente de manière discrète dans un passage classique d'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud (1920), qui a le mérite de décrire en direct des comportements d'un jeune enfant. C'est le jeu de Fort/Da, étudié par Freud à partir de l'observation de son petit fils âgé de 18 mois. Cette étude est une composition d'observations fines du comportement de l'enfant, et de divers présupposés psychanalytiques.

Fort/Da

Freud ayant observé que le petit garçon jetait par-dessus son berceau tous les petits objets qui lui tombaient sous la main en s'écriant avec satisfaction OOOO, son où la mère reconnaissait le mot allemand *Fort/ Parti* !, rapprocha cette scène récurrente d'autres jeux où l'enfant se faisait en quelque sorte disparaître en s'accroupissant devant un miroir et en s'écriant Bébé-O (« bébé parti »), avec une mimique de triomphe. Enfin il rapprocha ces scènes de moments où l'enfant se débrouillait pour récupérer tout ce qu'il avait jeté et pour ramener vers lui les objets jetés, tout en prononçant le son AAA, toujours de manière jubilatoire, son en quoi la mère entendait *Da/ Le voilà*. L'enfant jouait donc, selon Freud, un jeu de *Coucou Le re-voilà*, un jeu où il était le maître des disparitions et des apparitions, prenant peut-être sa revanche par rapport à des situations où il subissait la disparition de la personne prenant soin de lui.

L'interprétation psychanalytique classique est celle d'une reprise en main de son destin par un enfant naguère quitté par sa mère et affecté de tristesse. Comme si, en jouant à Fort/Da, à Parti/Coucou Le voilà, l'enfant disait à sa mère *Va-t-en, ce n'est pas toi qui me quitte, c'est moi qui te rejette* ! et d'ailleurs je peux te faire revenir à volonté. Je ne suis plus ta victime, je peux jouer de ton absence... Jeu de toute-puissance et tentative de maîtrise. Toujours jubilatoire.

Au-delà de cette interprétation classique un peu psychologisante, on peut y voir l'apparition du *symbole*, c'est-à-dire de l'objet qui vaut pour autre chose que lui-même, car il ne vaut que par ce qu'il représente ...pour quelqu'un ...d'autre. Et c'est bien ainsi que l'enfant envoie les objets...au loin. Il produit leur absence et les remet en sa présence quand il le veut. Le langage qu'amorce ce jeu fera en effet de toute chose une absente. Le *symbole*, qui a cours dans une culture donnée comme une monnaie (il n'y a pas de symbole isolé), sépare et relie tout à la fois comme le faisait l'antique « tessère » qu'on se partageait chez les Grecs pour manifester une alliance, créant ainsi pour les partenaires et leurs descendants une dette symbolique et un signe de reconnaissance. Objet quelconque, il est donc la trace d'une alliance ou manifeste un partage. <...>

L'enfant du Fort-Da montre son usage du symbole. Les petits objets insignifiants qu'il jette de son berceau ne valent que par l'usage qui pourrait en être fait : ils circulent pour ponctuer et souligner ce qui s'échange - ici des sons-, sans avoir de valeur propre. Peut-être font-ils surgir

⁴ . Paul Valéry, *Cahiers*, cité par J-M. Maulpoix, « Filets de voix », in *Les plis de la voix*, op.cit., p. 58.

le partenaire de l'échange, momentanément absent, à la façon dont les symboles évoquent une présence/absence ? Quoi qu'il en soit, il fonctionne comme les objets du « potlach » qui peuvent être détruits (même si ce sont des biens apparemment utiles comme des pirogues ou des poteries) et ne valent que par leur valeur de *message* adressé à autrui ou à un autre groupe, quelque chose comme : vois ce que je suis capable de faire... Mieux vaut s'allier avec moi et ne pas me défier !

Or, dans l'exemple du petit fils de Freud, les phonèmes O et A, qui ne valent que par leur opposition phonologique, prennent le relais des objets d'échange et circulent entre les personnes, avant même de devenir des mots et des phrases. *Ils sont virtuellement ces mots et ces phrases*. Ils font comprendre de quoi il s'agit quand on parle : d'expression et de revendication, d'action sur quelqu'un. Cavell pourrait lire le Fort/Da de l'enfant comme un *claim*, une revendication de son existence appelant à une reconnaissance, et donc caractéristique du lien social qu'il crée.

L'enfant de dix-huit mois s'affirme dans une certaine indépendance, il clame son existence en mimant absence et présence, il proclame publiquement que c'est lui qui agit, en une sorte de Cogito virtuellement adressé à la collectivité. Geste significatif ponctué d'un geste vocal, le *Fort/da* prélude au langage, et montre que la voix est en elle-même message, avant les mots et les significations dont elle pourra ultérieurement être chargée. La voix le restera toujours, même si elle est oubliée dans ce qui se dit, comme l'indique très justement Lacan. *C'est d'ailleurs sa dimension d'inconnaissabilité, qui en fait l'incarnation même de l'inconscient*. La voix fait entendre quelque chose d'incontrôlable, qui ne peut être ni connu, ni maîtrisé par le sujet énonciateur.

Il faut une situation précise dans le réseau social et symbolique pour que les phrases prennent leur portée, atteignent ou non leur cible. La voix en est porteuse, sans qu'on puisse toujours décrypter sa charge symbolique et émotionnelle quand elle est associée à des significations de langage, tant ces significations sont enchevêtrées dans l'élément vocal qui en porte la couleur. Mais, comme on sait, la voix trompe moins que le discours mensonger qu'elle peut porter. L'opéra nous l'enseigne, car nous comprenons le message de la voix, même lorsque les significations sont inaudibles (sons aigus, langue étrangère, etc.).

Mais reprenons l'observation rapportée par Freud.

L'enfant dont parle Freud s'adresse-t-il à sa mère ? Jette-t-il les objets pour sa mère ?

On ne sait. On dirait plutôt que c'est à la cantonade, publiquement, qu'il fait entendre victorieusement sa capacité d'autonomie, qui passe par l'acquisition du langage adressé à quelqu'un. Comme s'il avait déjà compris que le langage, même s'il s'adresse à quelqu'un en particulier, s'adresse virtuellement à tous, peut être compris par tous, a un caractère public : l'enfant s'approprie donc un usage du langage qui semblait l'apanage des seuls adultes⁵. Et ce message se produit avant les mots et les phrases, parce que son action (jeter des objets qu'il pourra récupérer plus tard), est en elle-même un message dont la voix est chargée.

Pour aller plus loin dans l'analyse du phénomène décrit par Freud en laissant un peu de côté les interprétations psychologisantes, on peut recourir aux expériences de Donald Winnicott avec les enfants, dont on sait qu'elles ont débouché sur une théorie de la culture (*Playing and reality*). Le jeu de Fort/da, avec son opposition phonématique rudimentaire, peut en effet être rangé dans la famille des phénomènes *transitionnels* dont Winnicott nous a donné la théorie.

Le pédiatre et psychanalyste inventa pour la cure thérapeutique de l'enfant le jeu du *squiggle game*, et il théorisa la fonction *transitionnelle* de certains objets informes comme le « doudou », nounours, lapin ou couverture chérie. Ces objets font du lien et forment le passage entre intérieur et extérieur. Ces objets, quasi-objets ou quasi-sujets, sont des objets intermédiaires,

⁵ . Augustin dit qu'il écoute les adultes se parler entre eux, ce qui est beaucoup plus important que la correspondance qu'il croit découvrir entre des objets et certaines dénominations.

des passeurs ou conducteurs entre l'individu et le monde. Ils préludent à l'espace des interactions, créateur de la culture.

Squiggle game et phénomènes transitionnels

Le jeu du *squiggle game* se passe entre un thérapeute et un enfant. Winnicott propose à l'enfant un griffonnage sans forme déterminée, que l'enfant est invité à transformer. Les partenaires échangent leur dessin, y ajoutent chacun à tour de rôle un trait ; et ainsi, trait par trait, se construit dans l'échange *une forme* qui n'était pas en germe dans le griffonnage initial, forme indéfiniment ouverte à transformations car elle peut toujours être modifiée. Cette activité de jeu (*playing*), à la différence du jeu qui a des règles précises et doit se terminer (*game*), est une invitation à l'interaction créative, où nulle forme finale n'est attendue.

Dans d'autres séances thérapeutiques, Winnicott envoie des balles à l'enfant qui les lui renvoie. On est très près du jeu du *Fort/Da*. Le commentaire classique ne fait pas attention aux ponctuations vocales, ce qui est dommage, et je ne peux donc rien en dire, n'ayant que ma propre expérience de thérapeute d'enfants psychotiques et autistes pour en témoigner. Il faut une attention particulière et des dispositifs qui isolent la vocalité comme telle pour qu'on puisse l'étudier *à part* des autres gestes. Mais on peut reconnaître dans les jeux thérapeutiques mis en pratique par Winnicott la dimension d'*échange*, créatrice de lien social.

Dans l'échange des papiers crayonnés, comme dans les circulations d'objets-doudous supposés issus paradoxalement ET du corps de l'enfant ET du corps de la mère ou du thérapeute, il s'agit d'un dialogue qui a lieu par l'intermédiaire d'objets symbolisant tout à la fois l'union et la différence. Tous les objets ou phénomènes transitionnels manifestent une capacité expressive que Winnicott reconnaît aux enfants humains, et que j'ai ancrée plus généralement dans les corps vivants organiques. Les objets transitionnels, œuvres de cette créativité fondamentale (puisqu'il faut bien que l'enfant crée le doudou comme *objet transitionnel*, ce qu'il fait par l'usage, alors que ce n'est qu'un bout de tissu ou une peluche souvent informe), font office de passeurs entre intime et public, d'intermédiaires entre la couche des sentiments, pulsions et affects et les *formes de vie* communes, dont l'institution thérapeutique est un aspect, mais aussi bien le nourrissage et l'interaction mère-bébé : ils sont des conducteurs. Les mots eux-mêmes pourront alors être échangés dans cette perspective d'ouverture d'un espace *potentiel*, qui inaugure les futurs commerces où l'on échange des choses qui ont de la valeur pour une communauté. Marcel Mauss dans *l'Essai sur le Don* nous a rappelé que les objets, avec ou sans valeur d'échange, ont cette valeur de manifester et même de constituer du lien social (entre individus ou entre communautés). *Car c'est l'échange qui est symbolique*, et non pas les objets, qui n'en sont que les vecteurs. La culture se constitue dans cet échange.

Les expériences de Winnicott sur les « objets transitionnels » nous mettent donc sur la piste de l'échange symbolique, et du langage qui s'installera sur ces traces. En ce sens, la voix n'est jamais nôtre, ou bien elle ne l'est qu'au sens où elle est « entre nous », située dans cet espace potentiel que nous pouvons bien revendiquer comme nous appartenant, mais au risque de s'appropriier un espace où circulent et se croisent de multiples voix, difficiles à séparer d'une « voix propre » qui y est impliquée : l'espace de la culture, qui nous précède, fait notre héritage.

L'échange vocal mère-nourrisson

C'est cela que nous observons dans les premières semaines de la vie des nourrissons quand ils échangent des sons avec leur « mère » (au sens que Bruno Bettelheim donnait au terme de mère, et que Winnicott a repris) : un échange de sons qui n'a pas de finalité autre que de *constituer* le lien entre les partenaires, construisant ainsi un pont, un premier lien social, qui prélude à tout apprentissage du langage. Le petit animal vivant humain s'exprime certes déjà sur une scène

socio-culturelle, celle du nourrissage avec ses règles, ses recommandations, ses valeurs, ses contraintes et ses jouissances, scène dont nous faisons abstraction quand nous étudions la voix qui se fait entendre dans ce dispositif social. La voix, expression naturelle du corps expressif, prend forme dans un « entre nous » culturellement codifié. On ne fait pas dormir l'enfant de la même manière, dans le même espace, dans une proximité ou un éloignement des parents, selon qu'il naît chez les Arapesh de Nouvelle Guinée, ou chez des Européens ! On lui parle différemment. Même le dialogue exclusif mère-enfant ne se retrouve pas exactement dans d'autres cultures. Reste qu'il semble y avoir un sol de *geste vocal expressif* et communicatif qu'on retrouve dans toutes les langues⁶.

La voix chantonnée qui circule entre mères et bébés

Certains psychologues depuis les années 80 se sont risqués à étudier les sons qui s'échangent entre des mères et des nourrissons dits « pré-verbaux », considérés comme incapables de représentations mentales et d'actions intentionnelles. L'échange vocal, montrent-ils ou elles, est un véritable dialogue, une « proto conversation ». La voix apparaît alors comme la véritable matrice du dialogue, et donc de la pensée comme dialogue intériorisé.

Gardons en mémoire les textes où nous avons vu s'ébaucher un échange ou une première vocalisation, pour considérer ces dialogues précoces entre mères et nourrissons qui ne parlent pas, entre huit semaines et trois mois.

Les psychologues expérimentaux qui ont étudié ces échanges vocaux précoces, ou échanges de sons alternés, montrent qu'on peut y entendre et y déceler une mélodie, *préverbale mais pas inarticulée*, qui prélude au langage. Les nourrissons produisent en effet des « sons voisés qui ont une durée et un contour mélodiques », et pas seulement des pleurs, ou des appels liés à des besoins vitaux, ou des bruits végétatifs liés à des états physiologiques. Entre mères et enfants circulent des formes repérables, des courbes mélodiques typiques, analogues à des schèmes expressifs présents dans les œuvres musicales. Mieux : chaque partenaire s'ajuste à la mélodie de l'autre. Le nourrisson attend que le partenaire électif, la mère, « réponde » à son émission vocale avant de reprendre sa vocalisation.

Je vais suivre de très près l'historique que Maya Gratier donne de ces recherches dans son article « La mélodie avant les mots »⁷, pour entrer ensuite dans le détail de ces échanges.

Les psychologues (Oller, Stark, 1980) avaient séparé le stade du roucoulement et le stade du jeu vocal exploratoire, ces deux stades menant au babillage (qui commence à six mois). Les vocalisations *sociales*, nettement reconnaissables, émergent très tôt, dès la période du roucoulement (*coing phase*) ; ensuite, vers l'âge de 4 mois, le nourrisson élargit son répertoire « et commence à improviser des sons très variés ». Il explore « 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 ». M. Gratier considère ce jeu vocal exploratoire comme « une recherche active centrée sur la découverte du timbre ». Elle mentionne des travaux expérimentaux (Bloom, Russel et Wassenberg, 1987) qui montrent que les adultes distinguent très bien les vocalisations adressées à autrui par les nourrissons, de celles qui ne le sont pas. Or il se trouve que « les vocalisations perçues comme communicatives <...> sont produites dans des contextes sociaux » (Legerstee, 1991). Masataka et Bloom ont décrit des paramètres acoustiques « corrélés aux vocalisations sociales » : la durée, le contour prosodique, la résonance. Ils ont montré que les mères répondent plus fréquemment aux vocalisations que les adultes considèrent comme communicatives qu'aux

⁶ . Cela pourrait correspondre à l'expressivité fondamentale que l'historien de l'art Aby Warburg essaya de retrouver dans l'histoire des œuvres d'art...

⁷ . Gratier M., « La mélodie avant les mots ? », in *Les plis de la voix*, Martine de Gaudemar (éd.), en collaboration avec Anne Lacheret et Olivier Renaut, Lambert-Lucas, 2013, p. 17-24.

autres. D'autres chercheurs comme Laura d'Odorico et ses collaborateurs ont montré que les bébés « utilisent des contours mélodiques particuliers dans des contextes spécifiques ». Ces travaux suggèrent « que le bébé perçoit très tôt les spécificités des situations »⁸, et qu'il vocalise de manière sélective et différenciée.

De nombreux travaux ont été menés sur la parole musicalisée de l'adulte qui s'adresse au bébé. La PAB, parole adressée au bébé, a des caractéristiques stables, et semble-t-il communes à de nombreuses langues. Dans cette forme de parole, l'adulte utilise des unités sonores significatives, en allongeant significativement les syllabes finales, avec des pauses ou des chutes de fréquence fondamentale comme indices de clôture, auxquelles les bébés sont particulièrement sensibles. Les contours prosodiques de ce PAB ont des fonctions stables pour la communication : un contour ascendant est employé pour attirer l'attention du bébé, et un contour en cloche pour l'encourager et maintenir son attention. *Avant les mots, ce qui fait sens pour le bébé, c'est la mélodie de la parole. C'est une parole plus musicale que la parole adressée à l'adulte, une parole plus rythmée, plus lente et plus mélodieuse. La PAB serait alors dotée d'une dimension pragmatique dissociée d'un contenu verbal.*

C'est Colwyn Trevarthen qui a décrit en 1977 la « proto conversation » (comme la nomme Mary Catherine Bateson, 1975) entre mères et nourrissons de moins de 8 semaines⁹ :

« les yeux dans les yeux, mère et bébé s'écoutent mutuellement, échangeant des signaux multimodaux en imitant les expressions faciales, vocales et gestuelles l'un de l'autre ».

Les mouvements (bouche, mains, etc.) sont coordonnés au rythme de la parole maternelle. Plusieurs chercheurs (Brazelton, 1974, Stern, 1977, etc.) ont pu montrer que les réponses du nourrisson n'étaient pas des réponses réflexes, mais adaptées voire orientées pour stimuler une réponse adaptée. Ce sont donc *des actions finalisées*.

Certains contestent ces résultats et considèrent que cette proto-conversation est un artefact maternel, un « pseudo dialogue » maintenu par la mère. On s'étonne en effet que le bébé puisse attendre la fin du tour de parole de la mère pour vocaliser à son tour. Ce serait peut-être la mère seule qui insérerait ses vocalisations dans les pauses des bébés ? Mais ce n'est pas ce qu'on observe.

Maya Gratier et Emmanuel Devouche ont fait des enregistrements audio et vidéo de vingt interactions vocales mère-bébé avec des enfants entre 2 et 3 mois, donc avant la phase de jeu vocal exploratoire. Ce travail montre que la majorité des bébés participe à des échanges proto-conversationnels élaborés impliquant des imitations de contours mélodiques bi-directionnels avec la mère¹⁰.

Une structure de l'expérience

Il est temps d'en tirer des conséquences sur la voix chantonnée, cette voix musicale qu'on trouve à l'aube de tous nos échanges, vocaux ou non. Elle circule entre deux partenaires électifs, est accompagnée de gestes et de mimiques coordonnés. Elle est asymétrique, mères et nourrissons n'ayant pas le même répertoire vocal. Par exemple, les mères produisent des contours ascendants, des contours en U, et les bébés surtout des contours en cloche ou

⁸ . Les citations proviennent de Gratier M. (2013), p. 19.

⁹ . Gratier M. (2013), op. cit., p. 21.

¹⁰ . Gratier M. et Devouche E. (2011), *Developmental psychology*, 47 (1), p. 67-76.

unitonaux. Mères et bébés imitent les contours de leur partenaire, mais les mères semblent stimuler le bébé et le pousser à élargir leur répertoire. M. Gratier suggère que le nourrisson de 2-3 mois contrôle suffisamment bien son appareil vocal pour imiter des unités de sens qui sous-tendent une communication peut-être déjà signifiante. Peut-être faut-il alors, dit-elle, abandonner certains postulats cognitivistes et mentalistes, certaines conceptions du langage comme fait de sons transportant une signification, pour examiner l'interaction précoce mère enfant dans sa temporalité et sa musicalité, qui constitue du lien et fonde une *expérience affective* du partage. Ce serait alors la circulation sonore, et les répétitions avec de menues différences, la musicalité vocale comme telle, qui seraient significatives et créatrices. C'est ainsi que M. Gratier recourt aux travaux d'Imberty.

Michel Imberty, psychologue et musicologue, interprète en effet ces échanges vocaux comme manifestant une couche fondamentale de l'expérience humaine, celle de l'« enveloppe proto-narrative », formule qui fait écho à ce que Paul Ricoeur appelait la « structure pré-narrative de l'expérience ». Avec cette couche fondamentale, on serait près de quelque chose de « transculturel ».

Sans trancher la question du transculturel, on gardera vive la question d'un sol d'expérience pré-langagière, déjà proche d'une histoire à raconter, ayant un début et une fin, et donc de l'ordre du narratif. Michel Imberty y voit une proto-organisation des émotions et des ressentis, qu'il repère dans l'alternance de tensions et de détentes, de répétitions et de variations, de temps pleins et de temps vides : une structure déjà temporelle dans ses scansions, qui prélude à tout récit. Il rejoint ici Daniel Stern, selon lequel le bébé fait l'expérience d'une structure qui sera celle de toute une série d'expériences émotionnelles et cognitives ultérieures, que la musique réactivera. Cette structure est indissociable des liens qu'elle crée entre mères et enfants et qui se stabilisent dans leurs échanges, mais elle se répètera et se réactualisera dans les liens entre l'enfant et son environnement. Elle a pu être interprétée comme une structure cognitive de base. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de souligner son rapport intime à la musique. Tout se passe comme si le corps organique avait la voix « en puissance », mais qu'il devait rencontrer autrui pour que la voix se forme et devienne, ou s'actualise, comme l'ORGANE ou le MEDIUM de la conversation.

Vers la pensée

Alors que l'« accordage affectif » produit dans cet échange vocal et souligné par Stern permet l'ajustement interpersonnel, il faut souligner que la voix émerge à présent en même temps comme matrice de la pensée qu'elle soutient. Le chantonnement mère-enfant nous conduit bien au-delà de la signification psychologique indéniable qu'on y a trouvée. La voix paraît organisée comme une narration, Stern y insiste, en notant une introduction calme puis une phase d'animation qui augmente jusqu'à 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. Ce que Stern (1998) appelle une « enveloppe proto-narrative ».

Non seulement l'expérience vocale permet une construction de soi et de la communication avec autrui, mais elle conduit à un repérage des cohérences dans le monde interpersonnel, et à ce que Stern a appelé un « éprouvé de faire » pour répondre à l'autre, matrice de la pensée active. Cette expérience conduit à une *agentivité*, c'est-à-dire à une manière de puiser dans l'énergie pour agir en fonction d'un monde. La supposition est celle d'« un moyen universel par lequel tout le monde, y compris les nouveau-nés, perçoit et réfléchit sur le comportement humain »¹¹. Ce moyen est la *pensée narrative*, qui s'organise autour de l'unité d'une intrigue, au sens de l'attente d'un développement et d'une fin, et d'une ligne de tension dramatique qui

¹¹ . Stern D., 1985, 1989, in Imberty M. (2013), p. 29.

est la forme ou le contour des sentiments.

L'intérêt de la théorisation que je propose, en m'inspirant de Stern et d'Imberty, est d'aller bien au-delà des connotations psychologiques, si précieuses soient-elles, de l'interaction vocale, et de montrer le rôle de la voix dans le partage et l'échange constitutifs de la culture. Sans l'expérience du partage des affects et de la résonance émotionnelle que donne l'échange vocal, il ne pourrait pas en effet y avoir de partage des formes culturelles. Or la musicalité de l'échange primitif semble « la matrice originelle de toutes les formes symboliques », toutes étant des mises en ordre, des organisations des vécus. En conséquence, la musique pourrait être le pré-langage universel des « refigurations » de l'expérience par l'art (Imberty 2013, p. 34). Pour ma part, j'ajoute que la voix a un « contenu formel », adhérent à son être de rythme, de timbre, d'intonation, d'énergie désirante, et n'est donc pas pure structure vide.

Avant tout prolongement culturel ou artistique de l'expression vocale primaire, on peut dire que le chantonement mère/enfant, comme expérience interactive, est fondateur de la *représentation* et de la *mentalisation*, et ce pour au moins deux raisons : elle conduit à la répétition d'expressions sonores que le bébé est capable d'imiter et même de transposer avec des variations ; or cette variation témoigne de l'intégration de la vocalisation maternelle initiale à laquelle il est répondu ; et elle est *gestuellement* l'équivalent d'un jugement en réponse au jugement maternel qui accueille l'enfant et le monde, ou l'enfant dans le monde.

Stern écrit que les caractères émotionnels de cette expérience sont mieux rendus par des termes dynamiques comme « surgir », « fugace », « explosif », « crescendo », « decrescendo », que dans le lexique classique des affects. La voix s'entrelace ici avec la démarche et presque la danse, témoignant de son ancrage corporel, et conduisant à émettre une sorte de jugement sur le monde. Stern donne un exemple qui montre la correspondance de conduites accompagnées de langage avec des gestes accomplis sans rien dire. Pour calmer son enfant, la mère peut lui dire : « Allez, allez, allez... » en accentuant la première syllabe, et en ralentissant sur la deuxième, mais elle peut aussi lui caresser la tête, selon un rythme analogue, appuyé au début, et ralenti et allégé à la fin. C'est une même structure musicale, un même profil, que l'enfant va ressentir. Rappelons qu'une expression est une correspondance de rapports. L'expression vocale est déjà entr'expression, car le corps de l'un anticipe les expressions de l'autre, se positionne relativement à l'autre, lui « dit » quelque chose.

Comment passe-t-on de cette organisation primaire des vécus, prototype de toute une série d'expériences émotionnelles et cognitives, à la pensée proprement dite, représentative ou judicative ? Il y a une réponse globale de principe, et une réponse plus détaillée portant sur le *comment*.

La réponse globale consiste à dire que la voix remplace ou retarde l'acte, et que c'est dans ce *délai* interposé par la voix entre l'acte et la poussée instinctuelle que peut naître la représentation, en écho à ce qui a été transmis (un fragment du monde). En tant que la voix remplace une ébauche de geste, ou même qu'elle en suspend le geste, elle retarde indéfiniment l'effectuation, et ce faisant, fait PLACE à la représentation.

Pour le détail du *comment*, il faut recourir à de la spéculation. L'une d'entre elles est bien connue, c'est l'idée de Daniel Anzieu d'un Moi-peau, frontière entre intériorité et extériorité, sensible aussi bien aux poussées du dedans qu'aux événements du dehors¹². Or Anzieu a proposé de concevoir un « miroir sonore », une « peau auditivo-phonique » qui se constituerait à l'écoute d'un Autre idéalisé, et cela dès la vie intra-utérine. Le fœtus, explique Marie-France Castarède qui a travaillé sous la direction d'Anzieu, entend les battements cardiaques de la mère

¹² . Anzieu D., 1974, pp. 195-203. M-F. Castarède résume : « Anzieu soutient que le Moi-peau a trois fonctions : une fonction d'enveloppe contenant et unifiant du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces. » Ces idées inspirèrent l'article sur « L'enveloppe sonore du Soi » en 1976.

et y répond par des réactions cardiaques et motrices ; il reçoit par transmission osseuse la plus basse partie du spectre de la voix de la mère, avec des fréquences basses. Rien d'étonnant alors à ce qu'un nouveau-né de trois jours reconnaisse la voix de la mère, et s'en détourne si elle parle sans ses inflexions habituelles, qui tiennent au rythme et à l'intonation¹³. Cette enveloppe ou peau, limite de soi, contient les sensations et les affects, ce qui permettrait à l'enfant qui est saisi d'une voix, de relier ce qu'il a vécu, et d'empêcher un passage immédiat de l'affect à l'action. Cela créerait pour l'enfant une sorte de « caverne sonore » ou « capacité réceptive », par où le corps passerait à *un régime psychique d'expression*, se mentaliserait, produirait représentations et rapport à soi minimal, bref : de la pensée.

Au rebours de tout dualisme, c'est bien l'entr'expression de corps sonorisant alternativement leur respiration qui serait à l'origine d'un dialogue créateur de pensée et de représentation, car créateur de l'espace transitionnel lui-même, ou « aire commune d'illusion », condition de toute opération de pensée, représentation, catégorisation, jugement, raisonnement. Ce qu'on peut appeler aussi un « devenir pensée » du corps.

La voix entendue par l'enfant dans son rythme, son timbre, sa tonalité berceuse, calmante ou agressive par exemple, est décisive. Or elle a été entendue dans un état encore pré-significatif, et ne sera qu'après coup investie de significations. Mais déjà cette voix présente la continuité mélodique à travers les voyelles, et la scansion à travers la discontinuité des consonnes. Avant toute signification déterminée, la structure du langage articulé est perçue dans l'opposition voyelles-consonnes. Tout ce territoire de l'enfance est donc *l'arrière-fond inaperçu et oublié* de l'échange et du dialogue qui amorcent la pensée comme dialogue avec soi, et le jugement comme pensée immédiate du monde à tonalité affective, fondée sur un mouvement d'accueil ou de rejet.

Je poursuis ainsi le propos qui veut que l'enfant n'ait pas d'abord des pensées ou des intentions qu'il communiquerait par des gestes puis du langage, mais qu'il communique d'emblée par la voix avant de produire les mots pour le dire, de faire sien et d'utiliser les mots qu'il aura reçus dans des interactions sémiotiques et symboliques. La voix est donc la condition à la fois d'expressions plus intellectualisées, et d'un dialogue avec soi qui définit précisément une pensée potentiellement réflexive.

Sur ce chemin de la dynamique d'expression des corps qui vocalisent, nous retrouvons Stanley Cavell¹⁴. En travaillant sur la voix des femmes à l'opéra, qui « expose » ce que l'on prétend « intérieur », il montre le lien de la voix à un jugement primitif sur le monde (d'accueil ou de rejet). Il cite en effet un texte classique de Freud, « la Négation », où Freud explique comment s'engendre la fonction intellectuelle du jugement : « Le juger est un développement de l'inclusion dans le moi ou de l'expulsion hors de moi ». « L'affirmation comme substitut de l'implication », <...> la négation, successeur de l'expulsion ».

Le jugement primitif qui sépare le « moi » du « non-moi » ou le dedans du dehors, est enraciné dans l'expérience corporelle de l'oralité, avec son opposition des *gestes* de manger/cracher ou vomir. NON est l'expression langagière d'une très ancienne motion pulsionnelle, celle du rejet ou de l'expulsion. L'enfant qui crache ou vomit dit « non » avec son corps, il refuse ou rejette, et l'adulte qui s'en offusque n'a pas tout à fait tort, car que l'enfant s'en prenne ou non à lui, c'est bien au monde qui lui est offert dans ce moment singulier qu'il dit *non*. La voix suppose en effet un engagement viscéral que Platon appelait le *thumos*, placé dans le cœur ou le sang, siège du courage et de la colère. Freud parlera de poussées instinctuelles.

Quoi qu'il en soit de la dénomination de cet élément dynamique de la voix qui part des viscères (*pulsion*, *thumos*, etc.), il faut reconnaître que le jugement primitif de *rejet* de ce qui

¹³ . Voir Castarède M-F. (1989).

¹⁴ . Cavell S. (2004), « L'opéra et la voix délivrée », 207-210.

nous est offert, ou de l'*absorption* par laquelle nous acceptons et nous approprions ce monde et ce qu'il nous donne pour en faire profit, ce jugement s'exprime dans le geste et la voix, qui se chargent d'une parole virtuelle d'acceptation ou de refus.

La voix donne ainsi une première forme à ce non-dit, à ce jugement virtuel, à cette pensée corporelle tendue vers l'acceptation ou le refus. Le chant, qui sonorise l'expiration grâce à l'accolement des cordes vocales, est une forme cultivée du vomissement, une transfiguration, une sublimation dirait Freud, puisqu'elle est compréhensible et admissible par tous. La voix concilie en effet l'acceptation du monde et son rejet, car elle est toujours ex-pression ; donc, là où elle dit *Oui* au monde en tant que sublimation vocale, elle dit en même temps *Non* dans son geste expressif de vomissement-mise à l'extérieur de soi. La voix permet aux poussées instinctuelles de se manifester transposées, tout en disant NON à leur passage direct à l'acte.

C'est donc un phénomène complet et complexe, qui unit des contraires. Nous l'avons étudié dans un jeu de langage précis, celui du colloque singulier mère-enfant, qui n'est peut-être pas généralisable à toute culture (une autre culture proposera un autre jeu de langage). Mais quel que soit ce jeu de langage, l'entourage en s'adressant à l'enfant lui donne l'espace social et même le style d'expression à travers lesquels sa voix peut être entendue : elle le sera comme acceptation du monde dans lequel il est né, et entrée dans l'interlocution. Le jeu vocal entre mère et enfant fait entrer dans le monde des significations partagées et des jeux de langage. La voix nous vient toujours d'ailleurs, comme le langage nous reviendra toujours de l'espace des significations qui nous précède.

Conclusion

Nous sommes partis de la présupposition de corps vivants organiques ayant la voix en puissance. La spéculation comme l'expérience nous mettent sur la piste d'une vocalité naturellement expressive configurant un espace d'interlocution qui transforme l'espace aérien transportant les vibrations de la voix en espace d'échange symbolique. A travers les corps qui s'entr'affectent et s'entr'expriment, la voix préside aux interactions socio-symboliques qui font une culture. Le naturel passe au culturel, et corrode cette opposition, qu'elle rend pour tout dire obsolète...

Pour terminer, je voudrais ouvrir cette réflexion sur une autre dimension que nous ne pouvions qu'évoquer ici. La dimension culturelle est inséparable d'une dimension d'inconnaissabilité que nous nommons parfois « inconscient ». En témoignant d'un au-delà de la personne, la voix montre une dimension d'intersubjectivité et de socialité incontrôlable, inconnue de soi, que reconnaît la psychanalyse sous le nom d'*inconscient*. C'est pourquoi, selon Cavell, la voix se charge du non-dit de la parole, de sa dimension inconnue, souvent affective et pulsionnelle, et trouble les calculs conscients : elle est la preuve d'une vie de l'esprit essentiellement inconnue de soi, qui est peut-être plutôt *entre nous* qu'en nous.

Bibliographie

- ANZIEU D. (1974), « Le Moi-peau », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, N°9, pp. 195-203.
(1976), « L'enveloppe sonore du soi », *Nouvelle revue de psychanalyse* N°13, « Narcisses », Paris, Gallimard.
CASTAREDE M-F. (1989), *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres.

- CAVELL S. (2003), *A Pitch of philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1994.
Tr. fr. S. Laugier et E. Domenach, *Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2004.
- 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.
- FREUD, S. (1920), « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, 1981.
- GAUDEMAR M. de (2011), *La voix des personnages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011.
- GAUDEMAR M. de (2013) dir., avec A. Lacheret et O. Renaut, *Les plis de la voix*, Lambert Lucas.
- GRATIER M. (2013), « La mélodie avant les mots ? Le rôle de la voix dans les premiers échanges sociaux du nourrisson », in *Les plis de la voix*, op. cit., p. 17sq.
- GRATIER M. et DEVOUCHE, E (2011), « Imitation and repetition of prosodic contours in vocal interaction at 3 months, *Dev. Psychol.* 2011.
- IMBERTY M. (2013), « Voix, musicalité et temporalité », *Les plis de la voix*, op. cit., p. 24-35.
- LACHERET A et LEGALLOIS D. (2013), « Expressivité vocale et grammaire : comment le symbolique construit le prosodique », in Gaudemar (2013) *Les plis de la voix*, op. cit., p. 45 sq.
- LAUGIER S. (2013), « Voix et claim : Cavell et la politique de la voix », in *Les plis de la voix*, op. cit., p. 131sq.
- LECOURT E. (1987), « L'enveloppe musicale », in *Les Enveloppes psychiques*, Anzieu et alii éd., Paris, Dunod, Bordas.
- MAULPOIX J-M. (2013), « Filets de voix », in *Les plis de la voix*, op. cit., p. 57 sq.
- ORTIGUES E. (1962, 2007), *Le discours et le symbole*, Paris, Beauchesne, avec une préface de V. Descombes : « Edmond Ortigues et le tournant linguistique ».
- STERN D. (1985), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF.
(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.
- 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.
- VIVES J-M. (2013), « La voix : une approche psychanalytique », in *Les plis de la voix*, op. cit., p. 101.
- La Voix* (1989), Actes du colloque d'Ivry, éd. R. Lew et F. Sauvagnat, La Lysimaque.
- WINNICOTT D.W. (1951), « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels ». Une étude de la première possession non-moi, in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.
- WINNICOTT D.W. (1971, 1975) *Playing and reality*, tr. fr. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.