La honte cuisante dans la voix,

Deborah Bellevy

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir,
par de pareils objets les âmes sont blessées,
et cela fait venir de coupables pensées.»[1]

Tartuffe énonce ici son désir masqué par une formule dite de « négation subjective ». Ainsi, il manipule la charmante Dorine, rougissante à ces mots. Le pourpre colore la honte dans la voix, qui nous parle de l'intime. Oser enfin ouvrir la voix à sa dimension de jouissance invite à retrouver une spontanéité.

Pour Freud, la honte – « Scham » – est du côté de l'affect. Son verbe – « Schämen » – se traduit par « avoir honte », « le fait de rougir ». Pour lui, la honte est un état qui touche au déshonneur, à l'infamie ou l'ignominie[2]. Affect complexe qui se vit face à une situation déstabilisante, elle évoque le dedans dans lequel le dehors vient réveiller une angoisse ou une souillure. Elle transpire dans la voix et se manifeste par divers symptômes fragilisant encore plus le sujet. La voix est l'ensemble de sons produits par le frottement de l'air des poumons sur le larynx (cri, parole, chant). Reflet des émotions, elle traverse le corps par le passage du souffle du nez aux poumons, à sa bouche. Elle est une pulsion qui dévoile un intime que le sujet lui-même n'aurait pas perçu ou identifié.

Concernant le langage, la voix s'articule avec une fonction particulière du cerveau (aire de Broca). Pourtant, elle part d'un premier jaillissement spontané : le cri à la naissance de cette pulsion de vie. Ce dernier est l'expression de la voix naturelle sur laquelle aucun contrôle n'est exercé. Dans cet acte de jouissance à naître, le bébé est poussé et c'est le cri d'un petit corps-voix qui jaillit dans un espace nouveau et angoissant où ses limites se noient : l'extérieur du ventre de la mère. Poser l'enfant sur la poitrine de la mère rend cette séparation et transition du dedans vers le dehors plus aisée. Un intime est expulsé sans pudeur et porté vers le sein de la mère – qui pour le nourrisson est investi de ce grand Autre rassurant et nourrissant. Au moment de l'expulsion, avec le sentiment de souillure, honte et pudeur s'entremêlent. Souvent confondus, en psychanalyse, ces deux concepts ont une fonction différente puisque la honte est en rapport avec une situation provoquée par un extérieur, et la pudeur avec un état d'être et de se sentir mis à nu.

Souvent le chanteur écoute sa voix et cherche à la contrôler, or la voix naturelle et libérée se vit dans son élan pulsionnel : lâcher-prise vocal qui permet au timbre d'exister dans toute son émotion.

L'art du chant sera d'acquérir des connaissances techniques et des ancrages corporels pour unifier ce savoir dans la voix naturelle – accord parfait entre corps physique, émotionnel et fluidité de son expression parlée ou chantée – et retrouver le cri du bébé. L'obtention de cet état naturel est

1Tartuffe, Molière, Acte III, Scène 2

2Sabine Balcelles - Séminaire de psychanalyse - Freud et la honte - 2013

complexe. De nombreux sujets sont en demande « d'oser la voix », pour réparer une blessure (d'enfance, souvent) de honte de se dire ou de chanter ; cette blessure ayant généré des angoisses récurrentes et des comportements de timidité paralysante. Ils évoquent des symptômes physiques : « Je m'étouffe quand je parle ou veux parler plus fort. On ne m'entend pas, je suis transparent ». Blessures identitaires de rejet, d'abandon, d'humiliation : en étant devenue déloyale à son être, la personne blessée se coupe du désir de vivre et de s'exprimer vraiment. La voix est la signature de l'identité, cette encre du moi qui s'inscrit dans la boucle socio-phonatoire. Si elle est manquante, muette, le sujet est séparé de lui-même et des autres. Le sujet se réfugiera alors derrière un masque, une attitude pour plaire à cet autre (société, parent, conjoint, enfants) en se construisant dans le mensonge de son être.

Quel que soit le contexte, après une écoute attentive d'une problématique puis, à l'aide de vocalises choisies selon les besoins particuliers de la personne, divers jeux vocaux par des articulations de syllabes ou de mots, des écarts de notes, voire de registres, sont possibles. Ainsi, on peut observer si la voix voyage aisément sur les gammes du piano ou si elle peine à s'exprimer, devient muette, se casse ou s'engorge. Ces observations permettent d'exprimer les signifiants et les symptômes vécus par le sujet. Le souffle va alors nettoyer l'espace entravé, telle une sensation de grain de sable dans la gorge du sujet. La voix va créer un sillon où le son prendra place et résonnera dans une parole plus confiante où le besoin de dire à l'autre sera entendu. Le chant va créer un lien entre la voix et le verbe, s'unifiant dans la joie de dire.

Des voix pudiques aux voix éhontées, de névrosés ou parfois même psychotiques, la voix de la honte transparaît bien souvent dans l'exercice du chant. Dès que la voix cogne à l'oreille de l'autre, on se vit en l'autre. Dans quelle mesure le travail thérapeutique sur la voix peut-il éclairer et soulager le sujet de la sidération provoquée par l'angoisse et la honte et permettre à l'éhonté de se sentir bordé dans un corps social ?

Le corps-cathédrale, bâtisse de la voix

L'architecture de la Cathédrale est pensée de façon à faire résonner les voix du Seigneur et de ses fervents. De la même manière, notre corps est construit de façon à faire raisonner notre voix par le cheminement du souffle faisant vibrer les plis vocaux, les lèvres, les résonateurs.

La puissance de la voix – l'adresse à l'autre

Par le sentier qui relie le cœur à la pulsion de vie, le corps devient cathédrale émergeant dans la relation corps-voix. La physionomie d'une personne vient renseigner sur un visible, la voix déclare un invisible. La puissance de la voix dans son émission peut renseigner par son volume sonore sur le tempérament d'une personne, son caractère. Une voix forte qui envahit un espace, sans honte ni pudeur, avale l'autre, jusqu'à l'étouffer.

Chez Lacan, la voix apparaît explicitement comme objet de la pulsion, « pulsion invoquante »[3]. Elle s'adresse à l'autre dans une plainte, une prière au regard de l'autre, « l'objet scopique »[4]. S'adressant à l'autre dans une fervente prière, la voix se déploie, majestueuse et grandiloquente telle celle de Flora dans Tosca[5], à genoux devant l'autel de la Vierge Marie en chantant « *Vissi d'Arte*»[6] . Par sa voix, elle exprime la honte de son impuissance à sauver Mario, son amant déserteur. Révoltée par cette honte, Flora s'en remet au grand Autre – comme l'artiste dans l'épreuve face au public.
La voix, telle la jouissance, est une pulsion non contrôlable qui jaillit sous la pression du souffle. Cependant, dans le chant elle s'éduque, par un masque invisible qui joue avec les limites du corps-voix pour offrir la représentation d'un rôle (chanté sur scène ; du quotidien chez le parent, l'enseignant...). Parler ou chanter haut et fort demande un dépassement de soi. La voix est prise dans le miroir de l'autre. Le sujet en attente de la réaction ou de l'approbation de l'autre pourrait vivre un affect de honte et subir un effondrement intérieur et corporel pouvant aller jusqu'au mutisme. Une personne inhibée – en résonance à une interdiction de prendre la parole, une humiliation ou dévalorisation – peut chercher à se cacher dans la voix de l'autre et prendre un masque inconscient au bénéfice primaire de se rassurer.

Le masque – entre identification et camouflage

Les fonctions du masque

Présent dans toute civilisation, à l'origine le masque est fait pour camoufler (à Venise pendant le Carnaval où citoyens recouvrent liberté totale ; à l'époque baroque, pour cacher une partie du visage afin de dissimuler ses sentiments, etc.).
Or, en lecture psychanalytique, « le symptôme est le masque du désir »[7]. Dans des improvisations sur thèmes choisis, le port d'un masque neutre éveille dans le sujet le désir de vivre et de se libérer de l'angoisse d'un symptôme gênant (tel qu'un coup de sang au visage qui peut générer en lui l'éreutophobie[8]). Les ondulations du corps ou les à-coups rigides arythmiques qui en sortent permettent aux individus de revivre une situation étouffée dans le corps et la voix ou de se servir de leurs sensations pour les représenter.
Le masque, « le Moi-peau[9] », se situe à l'interface entre l'intériorité et l'extériorité d'un sujet. Il consiste à contenir, donner forme et donner sens à certains éléments psychiques tels que les émotions, les angoisses, les conflits. Ainsi, après un viol, la victime porte souvent le masque de

3Lacan, Le Séminaire, Livre XXIV (1966-1967)
4Le regard et la voix, Paul-Laurent Assoun, Leçons de psychanalyse 2ème édition, Anthoropos, Paris
5Tosca, Opéra de Puccini (1900, Rome, Teatro Costanzi) sur un livret de L. Illica et G. Giacosa, d'après *La Tosca de* Victorien Sardou, 1887
6*Vissi d'arte* – Tosca, acte II (« Vissi d'arte, vissi d'amore » ; L'art a fait toute ma vie, l'amour aussi…)
7Lacan, « Les formations de l'inconscient ».
8L'éreutophobie ou éreuthophobie [formé par la juxtaposition des mots grecs ἔρευθος, éreuthos (rougeur) et φόβος, phóbos (peur, effroi)] est un trouble anxieux caractérisé par une crainte obsédante de rougir en public.
9Didier Anzieu, Le Moi-peau, 1985, éditions Dunod

vêtements larges, cachant la forme du corps : elle porte la honte et l'angoisse d'être vue dans une apparence agréable à regarder. Le conte "Peau d'Ane" masque l'inceste d'un père envers sa fille : pour échapper au désir paternel, elle se sauve en se couvrant d'une peau d'âne.

Le masque peut éveiller d'autres sentiments lorsqu'il n'est plus neutre mais emprunt d'une notion de magie et de pouvoir. Par exemple, celui qui habille un chaman pour représenter un dieu ou un ancêtre l'investit d'un pouvoir surnaturel en prenant, en transe, le corps du « magicien sorcier ». Le mythe de Zorro, ce sauveur des pauvres, ce justicier de la vie, aurait par le fait de se cacher une fonction de grand Autre. L'enfant déguisé en Zorro crée en lui ce fantasme de toute puissance qui pourra l'animer de confiance ou de honte profonde si son adulte ne répond pas à son moi idéal.

Le masque dans le rôle de l'identification

Le stade du miroir[10], nécessaire à son évolution et sa confiance, sera ce moment où l'enfant se reconnaît en face de son reflet[11]. L'enfant qui déforme son visage tout en jouant avec les sons s'étonne de faire vibrer ses lèvres sur les consonnes toniques qui font du bruit. Il masque sa voix pour jouer au grand papa autoritaire ou cherche à garder une voix aiguë pour attirer l'attention. À cet âge-là, la voix est bruyante car elle est placée dans les joues, sous les yeux (zone appelée « voix dans le masque », dans le chant).

La voix masquée – la clinique : Alice

Le sujet Alice vient « pour changer sa voix ». Elle souhaite que le masque de la voix de sa mère décolle de son timbre pour vivre et respirer sur son propre souffle. Cette sorte de "cordon ombilical vocal" est encore très présent et il est devenu inhibant. « Ma voix est maquillée, sophistiquée, maniérée comme celle de ma mère. Ma mère est 'snob': talons, tailleur, toujours maquillée, faux ongles, 'botox', gélules anti-âge et pour rester mince». Durant son cours de chant, pour mieux trouver sa propre voix, elle décrit sa mère. Alice est une jeune femme d'allure simple et soignée, de corpulence mince, au teint rosé. Sa voix, lorsqu'elle parle est stridente, dans un registre 2, voire 3, très tendue et en désordre dans les aigus, voix de petite fille qui n'ose pas rentrer dans son adulte. Il s'agit de lui faire sentir que sa voix n'est pas limitée, de l'amener à trouver son empreinte vocale, dégagée de l'emprunt familial. Nous allons vocaliser pour laisser apparaître un son naturel et harmonieux, « le noyau » de sa propre voix. Elle semble perdue et terrassée de honte durant ses vocalises en entendant une voix qu'elle ne reconnaît plus. Cette jouissance qui s'empare d'elle dans cette souffrance déchire peu à peu le voile du « masque de la mère ». Les aigus chantés, après lui avoir provoqué des rires étonnés, s'avèrent douloureux et agaçants pour elle. Elle n'arrive pas à atteindre la note suivante, au passage du mi-mi^{b}-fa. Or, le mi résonne avec la zone émotionnelle et le fa avec le féminin. Il y avait chez elle comme un risque inconscient de trahir la voix de la mère,

10Chez Lacan, il est le moment de maturation (entre 6 et 18 mois) nécessaire dans le processus de l'identité et de la fonction « je ». Cf. Le Séminaire, livre XXIII, Le symptôme, Paris, Seuil, 2005, p. 80.

11Françoise Dolto, image inconsciente du corps, édition seuil paris

peut-être même de prendre du poids, de la poitrine pour « avoir du coffre dans la voix ». Dans cette quête identitaire, le chant est un bon moyen pour s'affirmer et oser être soi, se libérer de la honte de déplaire au parent, devenir adulte. La voix laisse des traces dans le langage du corps : la mémoire corporelle renferme les secrets du non-verbal. L'analyste en psychanalyse peut donc aussi s'en remettre au souffle, au silence et aux rythmes de la voix de son patient.

Le chemin pour s'approprier sa voix passe aussi par le fait d'oser s'entendre et aimer être écouté. Si par honte ou pudeur la voix se dérobe, ne pas pouvoir être entendu éveille une angoisse supplémentaire et une grande frustration. La relation du dedans vers le dehors se trouve paralysée, et le visage rougissant affiche le masque de la honte.

Le jeu infernal des masques – le semblant

Dans *La voix humaine* de Cocteau, la protagoniste est désespérément accrochée au téléphone : elle ne parvient pas à communiquer avec son amant, qui se cachant derrière une opératrice, coupe et recoupe leurs échanges virtuels. Dans cet intense monologue, elle vit une insupportable rupture amoureuse par téléphone, masque rigide et insensible. Tout d'abord, dans le timbre langoureux, suave et séducteur de sa voix, elle feint de ne pas être affectée mais très vite perce l'humiliée qui se pleure de douleur, d'angoisse, en contenant une gêne et une honte d'avoir à rappeler sans cesse. L'homme invisible se cache dans un mensonge en créant un vide de mot où la femme flirte avec le combiné du téléphone et agrippe son cordon, seul lien qui lui reste avec cet amoureux qui rompt leur relation. Par tous les moyens, elle cherche à adoucir sa voix dans l'espoir d'une réponse de son amant, qui reste froid et hostile, posant des silences cruels. D'une voix humide, elle hurle sa souffrance. Les cris, les silences, les émotions contenues pour faire bonne figure – tous ces masques – installent le jeu du mensonge créant cette boucle altéro-phonatoire par laquelle la femme tente de susciter le désir[12]. De l'abandon qui retranche la femme dans un vide surgit l'éhontée dans sa désorganisation d'affects entremêlés. Les refus répétés de son amant génèrent un sentiment de honte si profond que le suicide devient la seule solution.

Le bouillonnement des affects dans le corps

La voix porteuse de symptômes dans les plis vocaux (étouffée, essoufflée, coupée, voilée, cachée, muette) exprime l'angoisse. La mise à nu de ces voix passe par une douleur, celle de traverser une inhibition. L'inhibition agit dans le corps organique comme une prison intérieure où la voix se ravale au lieu de se projeter. L'écho de ces sons peut provoquer un sentiment de panique, des rires, des larmes, un rougissement, une chaleur cuisante dans la poitrine. La perception de ces émotions fortes et parfois nouvelles peuvent aller jusqu'à conduire le sujet à refuser de chanter, par éreutophobie. Pour Freud, la phobie est un moyen de défense[13] : elle a à voir avec l'angoisse qui est

12Claire Gillie – Revue française de musicothérapie – Volume XXVIII/1 n°1 – La voix à fleur de mots

13S. Freud, « Obsessions et phobies », 1895, GESAMMELTE WERKE I, 345-35

une formation réactionnelle ; tandis que pour Paul-Laurent Assoun, la phobie est « entre l'angoisse et le désir, entre hystérie de conversion et névrose obsessionnelle»[14].

Chanter jusqu'à en tomber dans les pommes – la clinique: Corinne

Corinne, 35 ans, est une femme soignée vêtue simplement, sa voix est pâle, aux intonations plutôt graves et étouffées, les fins de phrases sont avalées. Une raideur thorax, épaule, dos, et jambes se manifeste. Sa demande est de « sortir » sa voix et de trouver en elle la confiance pour animer des ateliers de cuisine. Elle est depuis peu énergéticienne en Reiki. A l'aise en relation thérapeute-patient, l'idée de transmettre à des groupes déstabilise son état émotionnel. Nous faisons certains exercices de respiration pour prendre conscience du diaphragme costal, qui a pour fonction de soutenir le souffle afin d'avoir un débit équilibré permettant aux plis vocaux d'êtres stimulés et d'émettre les sons proposés dans la vocalise. Mais très vite, elle se sent mal : elle est désolée, a honte de son attitude. Le signal du malaise vient déclencher un contenu d'angoisse où le sujet étouffe sa voix. Sur le plan organique, où la respiration est souvent en apnée par un contrôle trop présent, la fonction du souffle chanté crée une hyper ventilation. Le malaise est dû à un sentiment d'impuissance où le corps par un trop de contrôle ne peut que fuir dans un semblant de « mort symbolique ». Nous reprenons plus tard une vocalise en associant un jeu de syllabes sur du 'I' - pour se sentir ancrée dans son corps et tonifier les plis vocaux – et du 'A' - qui générant plus de perdition d'air, demande un maintien solide. Ces vocalises vont lui permettre de chanter plus fort, d'entendre sa voix de dedans vers le dehors et peut être faire émerger une sensation de son intime. Sur un plan subjectif, elle pourra rejouer la mémoire de l'infans qui s'adresse à la mère, offrant une sensation rassurante. Soudain, elle s'arrête à nouveau et confie un souvenir. A 17 ans, face au jury du baccalauréat : prise de panique, l'angoisse vient lui serrer la gorge, l'étouffe et elle s'évanouit. Ses camarades sont derrière la porte et face à leurs réaction, elle se sent dévalorisée, humiliée, rouge de honte et de colère. Cette peur de ne pas se sentir à la hauteur dans un lieu social ferait lien avec cette forme de décalage alors vécu, entre son corps et les autres qui attendaient son discours. Sa voix étouffée lors de notre travail est le reflet de ce souvenir - "objet a" - resté inhibé qui la paralyse aujourd'hui dans sa fonction orale.

Ce symptôme d'aphonie se répète lors de la séance suivante. Corine confie ressentir une peur panique car elle a été choisie comme témoin du mariage de son amie intime. Elle craint d'avoir besoin de sortir rapidement si elle sent un malaise vagal arriver. Nous allons jouer ensemble à la balle et lancer sa voix sur des mots de couleurs. Le langage symbolique de la couleur en accord avec un son donne des signifiants symboliques qui permettent d'évoquer des émotions. Ce jeu fait écho avec le jeu de la bobine, le fort-da[15], basé sur l'absence de la mère, et de la capacité à vivre ce

14Paul-Laurent Assoun « Leçons psychanalytiques sur les phobies ».

15Sigmund Freud, Principe du Plaisir et Névrose traumatique, Principe du Plaisir et Jeux d'enfants, in "Au-delà du principe de plaisir", 1920, chap. 2, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010

vide. Cette angoisse éprouvée dans le fait d'être au centre d'une situation évoque une insécurité profonde et un besoin d'être rassurée qui pourrait être lié à un manque de présence de la mère durant sa construction. Il y a chez elle une paralysie dans l'agir et une inhibition dans la honte de prendre une place dans un groupe, familial ou professionnel. Dans ce jeu, sur le signifiant 'blanc' auquel est répondue le mot 'Neige', elle s'arrête: « une situation de mon enfance me revient. A 6 ans, je suis avec mon frère de 4 ans dans le jardin de mes grands-parents, qui nous gardent car maman est souvent fatiguée. En jouant dans la neige, mon frère arrache des stalactites et m'en donne un morceau. Nous voilà tous deux à sucer ces glaçons, et d'un coup plus rien. On se retrouve à l'hôpital. J'ai le souvenir d'être attachée à une table, impuissante face à ce qui se passe. Mon frère reste dans le coma plus longtemps que moi et on pense qu'il déclare un cancer du ventre car ses douleurs sont très fortes. Nous apprenons finalement que c'était dû à un empoisonnement par la leptospirose, causée par une bactérie dans l'urine de rat. Je revois maman, très affaiblie par la situation ». Un jeu de ballon avec ces mots de couleurs a permis de déverrouiller ces mémoires du corps : c'est le dire du corps qui est venu nous interpeller.

La culpabilité ressentie par l'état grave de son frère ajoutée au sentiment de honte d'avoir guéri avant lui, sont ancrés dans le sujet et se manifestent par un mécanisme de contrôle. Au vu de son état émotionnel actuel, il est permis de penser que suite au trauma de cet événement, une tristesse, une mélancolie qui cachait une honte, une peur paralysante de ne jamais revoir son petit frère, une profonde angoisse s'est installée en elle. Le contrôle du symptôme 'malaise' utilisé pour fuir une responsabilité ou une situation se traduit à ce jour par cette voix étouffée, ce corps fermé et cette difficulté d'exister dans un groupe.

La voix « coincée entre deux » - la clinique : Solange

Solange vient car elle est exténuée par une angoisse profonde qui bloque sa respiration et sa créativité et entraîne la perte de sa joie de vivre. Elle se plaint d'avoir « comme une boule dans la gorge qui l'étrangle » et qui l'empêche de chanter confortablement. Mariée, un enfant, elle est en reconversion professionnelle pour devenir Assistante maternelle agréée à son domicile. Fascinée par l'intelligence de son mari enseignant, Solange se place dans un rapport d'infériorité face à ses proches, dans la honte de ses capacités. Elle m'expose que sa sœur aînée et son frère cadet sont tous deux extrêmement brillants et, que contrairement à elle, ils ont fait des études supérieures. Dans cette honte de s'exprimer, il y a une difficulté à prendre sa place dans la vie, qui a pour conséquence un besoin d'autocontrôle permanent. Lorsque Solange parle, sa voix est coincée, perchée dans une voix de petite fille qui demande de l'attention alors même que dans son quotidien elle est en charge de tout et fatiguée de répondre aux besoins de chacun. La voix vient d'une pulsion qu'elle ne peut contrôler et chanter l'amène à vivre de nouvelles sensations. Dans les aigus, sa voix est tendue et elle semble prendre du plaisir à son insu. Mais sa voix dans le registre 2 – voix du medium – est

faible. Ce registre fait le lien avec la voix parlée qui se vide, se troue d'un espace, comme coupée. Ce son coupé, cet espace qui ne vibre pas, pourrait faire écho à sa relation de couple qui ne fonctionne pas. Elle se confie sur sa situation : « nous hébergeons une jeune fille de 18 ans brillante et belle ; mon mari adore parler avec elle. En préparant le repas, je les écoute, ébahie de la qualité de leurs échanges. Il est allé jusqu'à me dire qu'il en est amoureux». Solange voit cela d'un bon œil car « c'est beau l'amour inconditionnel et on peut aimer différemment ». Elle est dans le fantasme du bonheur de laisser se vivre le fantasme de son mari en se sacrifiant. Néanmoins, sa voix coince entre sa gorge et sa parole. Cette jeune fille vient réveiller les manques de ce sujet qui a peur de tout perdre. Solange étouffe son vrai besoin et se laisse envahir par la honte de ne pas être à la hauteur de son mari, ravivant la dévalorisation qui la ronge depuis l'enfance. Lors d'un exercice de déclamation, elle évoque le poème « On n'est pas sérieux quand on a 17 ans »[16]. « Ça fait écho avec le fait qu'elle est jeune. Quand il est proche d'elle, il refusionne avec l'adolescence, et moi je me trouve coincée » - coincée entre deux, coincée entre eux deux. A partir de là, elle confiera qu'elle avait ressenti une attirance sexuelle envers la jeune fille et qu'ils ont eu une relation à trois. Dans cette configuration à trois, le mari et la jeune fille ont fusionné jusqu'à la jouissance de leurs corps, tandis que Solange s'est sentie totalement rejetée et très frustrée – pas d'attirance réciproque de la jeune fille. Cette situation humiliante la fait se sentir de trop et elle ressent de la gêne face à leur idylle. Cette trahison entraîne colère et jalousie qu'elle rejette car elle désire vivre dans l'amour inconditionnel. Ce sentiment de souillure et cet affect de colère nouent sa gorge. Son surmoi prend toute la place par des pensées obsessionnelles. Son moi est en vide de repère, ce qui fait resurgir sa différence vécue dans l'enfance. Elle glisse sur sa douleur pour se cacher de la honte de ne pas être appréciée. On retrouve dans l'attitude de Solange cette honte de vivre dont parle Lacan. En l'écoutant, il transparaît que son mari a un comportement d'adolescent qui a besoin de cette mère qu'elle représente. Dans notre travail, je l'invite alors à révéler sa féminité, son coté séducteur. Chez elle la honte est masquée par son rôle de faire le bien, être efficace et compréhensive pour les autres. Elle est invitée à trouver, dans sa voix, sa place et à se faire respecter de façon équilibrée.

La voix de l'ingénue – la clinique : Mira[17]

Chez les victimes de violences sexuelles, la voix passe souvent du mutisme à des sons écorchés, aux raclements ou déglutitions bruyantes et les premières notes souvent déraillent. La rencontre avec Mira a lieu dans un centre d'hébergement pour femmes en danger. Mira a 41 ans, elle est comme une « femme poupée » timide contenue dans une image de séduction et de besoin de l'autre. Cette douceur fragile laisse entendre une voix calme et liquoreuse, qui demande à l'autre de tendre l'oreille pour l'écouter. Une voix où l'énergie tombe autant dans un souffle coupé que dans la parole

16Arthur RIMBAUD, On n'est pas sérieux quand on a 17 ans, Romans, 1870

17 « Hérode a écrit que les femmes abandonnaient leur honte en même temps qu'elles se défaisaient de leur robe », Pascal Quignard, La haine de la musique, p.130, Folio.

qui s'évanouit dans la honte de se dire. Elle raconte avoir tout quitté pour un homme qu'elle n'avait vu que deux fois. A son arrivée chez lui, elle constate qu'il y a des caméras partout dans l'appartement. Avec une faible voix ravalée, elle dit, « dans la chambre, je les ai fait enlever ». Espionnée, elle vit un enfer : dès qu'elle sort, veut se maquiller, ce sont des cris. Cet homme extrêmement jaloux et possessif la traite comme sa chose. Sa voix est égarée, étouffée, enfouie par la peur et la culpabilité en me racontant cette situation. Ce sentiment de culpabilité est très exacerbé au moment de notre rencontre car elle a été sanctionnée pour avoir accueilli un homme la nuit. Elle évoque s'être sentie piégé car l'homme n'était pas en mesure de rentrer chez lui, à 400 km de là, après lui avoir rendu visite. Elle explique qu'auparavant elle devait rejoindre et épouser un autre homme, mais que celui-ci publiait simultanément des bans pour une autre femme. Ses propos mettent en lumière le paradoxe entre sa dépendance aux hommes et son envie de construire une relation normée. Ce conflit de loyauté entre son moi et son moi idéal renvoie au sujet un sentiment de culpabilité.

Winnicott a signalé le babillage parmi les phénomènes transitionnels[18] : « 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*». 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. « 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»[19]. En lui faisant écouter un mantra indien en lien avec ses origines, Mira est émue par cette musique, elle s'humidifie les lèvres et les pince, un peu comme le bébé qui attend la tétée, le câlin de la mère. Quelque chose se rejoue là, de l'ordre de la pulsion orale. Doucement, elle va commencer à murmurer le mantra. Timide, remplie de pudeur, elle soulève un interdit de jouir devant un autre de sa voix et de ce qu'elle exprime. Sa poitrine s'ouvre peu à peu et permet à la voix d'exister au-delà de la honte éprouvée. Sa voix écoutée trouve réponse dans l'autre. Des larmes libératrices coulent abondamment sur ses joues où le masque rouge de la honte fait place à une peau éclairée. En écoutant le mantra, elle dit : « je n'oserai pas retourner chez mes parents car ils veulent un mariage 'avec la cérémonie' ». Comme elle vit encore non mariée avec un homme, sa honte vient de sa culpabilité de faillir à la tradition familiale, de son impuissance à satisfaire le Père, la Loi. Mira est un sujet menacé dans son intime suite à des maltraitances. Elle porte la honte de son agresseur et verrouille son corps, ce qui provoque un affect d'inhibition où le corps et la voix sont

18Winnicott, D.W. 1975. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, p. 8-9
19Marie-France Castarède, Au commencement était la voix, Èrés, 2015

invisibles, dissimulés sous un apparat.

Du corps pulsionnel au corps social

Au XIVe siècle, s'éhonter c'était "éprouver de la honte". De nos jours, éhonté signifie sans vergogne, indigne, sans honte à commettre des actes répréhensibles, et nous parle d'une difficulté à vivre dans un corps social.

La voix chantée de l'éhonté, cette voix « crue » - la clinique : Benoît

La maman de Benoît prend contact avec moi pour son fils : il a 48 ans, n'a jamais travaillé et reçoit une allocation d'adulte handicapé dont elle a la tutelle. Il devient plus agressif avec elle et refuse de lui ouvrir la porte du studio où il vit seul. L'homme de ménage de Benoît a remarqué qu'il ne se lavait plus et doute qu'il suive son traitement. La famille a souvent déménagé, le père étant militaire et elle femme au foyer. Or, lorsqu'ils habitaient en Belgique, elle le conduisait à des cours de chant qui lui faisaient du bien.

Benoît arrive à l'heure et s'en vante en me tutoyant. Il s'exprime à la façon d'un enfant bien éduqué qui souhaite attirer l'attention sur son respect des règles. De taille moyenne avec un ventre très proéminent, son pantalon sans ceinture tombe un peu ; son allure est débraillée, des sandales aux pieds en hiver. Sur la tête un chapeau de paille jaune avec un pin's. Il ne pose pas ses talons au sol, surtout le pied gauche. Il refuse de retirer chapeau et blouson, comme une tenue de représentation donnant contenance et se compare à Johnny Halliday. Sa voix est rude, le son est bloqué dans sa gorge et sa poitrine, comme une voix retournée à l'intérieur qui lui fait forcer son souffle. En combat avec lui-même, il chante sur l'expire et arrive à produire des sons douloureux et bruyant. Benoît fait de l'asthme et a une maladie respiratoire. Plus tard, son souffle est plus calme ; il s'est rasé et lavé. Le lien dans la relation professeur-élève semble installé. On voit là sa « demande à l'autre dans le désir ». Il va se découvrir une voix puissante qui fait trembler son corps. Son regard insistant quand il fait durer une note forte et assourdissante évoque une pulsion scopique, un désir de rentrer dans mon corps, dans ma voix. C'est un cri qui semble s'extraire d'une profonde castration. D'ailleurs, il dira que son père est mort il y a trois ans : un soulagement pour lui car il était dur et autoritaire. Avec l'héritage, il a pu s'acheter un studio mais sa mère garde son argent et cette tutelle est mal vécue. La pulsion anale s'évoque par l'argent qu'il veut garder et gérer lui-même. Au moment où il se sert du micro, il semble avoir un rapport amoureux. Cet objet lui permet de jouer avec sa bouche et la modulation de sa voix qui laisse entendre un son mélodieux, une voix de crooner. Il en use sans honte, comme une jouissance dont je dois être témoin. La pulsion invoquante dans sa faim de chanter et d'avoir un public l'excite et laisse transparaître dans sa voix l'Éros, l'amoureux. Ce sujet éhonté semble pris dans une structure psychotique. La scène du cours de chant est son lieu de décompensation où il décharge symboliquement son désir de « tuer la

mère » qui ne lui donne pas ce qu'il attend. Pour son anniversaire nous organisons un concert privé pour sa famille où il pourra offrir sa voix. Il a besoin d'être au centre et d'envahir tout l'espace. Benoît se risque à chanter l'Ave Maria sans micro, accompagné par mon piano et, discrètement, ma voix, comme il le souhaitait. Puis, avec son micro, il chantera les airs de Johnny. Sa famille a reconnu des progrès notables dans sa tenue et dans sa voix, moins dure et violente, avec des modulations, du sentiment. Il a dépassé une profonde timidité pudique, que son mécanisme de défense dans sa posture de l'éhonté, lui interdit de dévoiler. Sa voix se trouve dans le désir de l'autre, il est dans la demande de cet appel à l'autre, où la jouissance d'être reconnu le pousse à jouer de sa voix. Son arrogance vient cacher une honte qu'il ne peut contacter mais qui devient un signifiant du langage social.

Les impacts de l'institution de l'opéra sur la voix lyrique des interprètes

La scène de l'opéra unit le langage au son musical ; un voyage où l'inconscient invite le public au jeu des associations fertiles. Captivante, la femme dans l'opéra éveille le sublime par sa magie vocale qui flatte, enrobe le public dans le fantasme en le transportant dans une jouissance enivrante. Dans des costumes fascinants, elle ensorcelle le plateau scénique en peignant des tableaux d'un réel envoûtant l'imaginaire du spectateur. Elle déchaîne des passions sanglantes où siègent l'amour, la douleur, la mort. La voix porte la voie de l'artiste, tout ce qu'elle a vécu. Grâce à 'la voix cuite'[20] dans le bain culturel et traditionnel de l'art lyrique l'artiste doit savoir se servir de son instrument voix à qui il donne toute sa puissance d'exister dans son art.

Néanmoins, l'interprète peut être sujet à un affect de honte, se traduisant par un sentiment de trac, qui peut devenir paralysant. Sur scène, il a une fonction essentielle dynamisante : «le trac viendra avec le talent. »[21]. L'émoi fait perdre ses moyens à l'artiste, lui nouant la gorge par l'effet de l'autre sur son action scénique : «un émoi, comme chacun sait, est quelque chose qui s'inscrit dans l'ordre de vos rapports de puissance, et nommément ce qui vous les fait perdre »[22]. Mais ce vide relance une force de créativité[23]. Sur scène, la nature éhontée tient en elle une force pour se désencombrer de préjugés et pour, sans pudeur, se mettre à nu dans sa fonction d'artiste afin de donner une excellence de son art par un corps libre dans ses gestes. L'artiste chanteur voyage de l'ombre à la lumière, dépouillé de ses affects, pour rendre hommage à ceux des personnages. La beauté est dans cette maîtrise de l'instrument voix qui reste comme extérieur au danger que représente l'histoire scénique, comme s'il était désincarné pour mieux laisser s'incarner le rôle du moment. Une plénitude authentique, où tuer sur scène suscite de l'admiration sans honte dans le public.

20Lévi-Strauss – « Le cru et le cuit » - Tome I des mythologies – 1964 – éditions Plon
21Louis Jouvet - « *Le comédien désincarné* »
22J. Lacan, « *Le trac ou la jouissance de l'autre* » 1986 p.292
23Suzanne Delorme, « Les voi(x)es de la création », Insistance n°6.

L'esthétique dans la voix vient en effet sublimer la honte comme un tableau qui fascine, sidère par la représentation d'une image, un réel maquillé par la grâce.

Discrimination raciale dans le monde de l'opéra

Il n'y pas si longtemps, lorsqu'une cantatrice blanche chantait Aïda, la princesse Éthiopienne, on lui peignait le visage en noir. Les chanteuses noires n'étaient ni admises à se présenter sur scène, ni autorisées à candidater dans des écoles de chant lyrique, ni embauchées par l'Opéra. Ce n'est qu'à partir des années 50 que le monde de l'opéra s'ouvre aux voix magnifiques des « colored people ». Barbara Hendricks, comme plusieurs chanteuses afro-américaines[24], a combattu cette ségrégation raciale : « Personne ne m'avait dit que ma vie n'avait pas la même valeur que celle d'une blanche » [25] . La honte est ici regardée comme un affect au service du déplacement de soi, un idéal où le surmoi propulse le sujet dans un objet vivant et porteur de sens. Si la peur et l'angoisse que la honte procure dans le corps compriment souvent la gorge, assèchent la bouche, coupent le son par une a-phonie émotionnelle, la résilience du sujet peut conduire à un véritable dépassement de soi-même[26].

L'âgisme dans le monde de l'opéra – la clinique : Guinka

Dans un chœur d'opéra, les artistes doivent chaque saison contrôler leur voix, leur ouïe, leur santé et leur apparence ; ils doivent garder une voix conforme à l'éthique de leur chœur. Chacun doit trouver, dans sa technique, un rendu qui convienne au chef de chœur. A la longue, leur voix se délave dans le bain du chœur et peut y perdre de son identité vocale.

Guinka est une choriste de l'Opéra qui travaille au sein de la même maison depuis plus de quinze ans lorsqu'elle apprend son renvoi à cause de son âge. Cette annonce provoque en elle un chaos morbide. Comme l'explique Freud, « dans le deuil, nous trouvions que l'inhibition et l'absence d'intérêt étaient complètement expliquées par le travail du deuil qui absorbe le moi. La perte inconnue qui se produit dans la mélancolie aura pour conséquence un travail intérieur semblable, et sera, de ce fait, responsable de l'inhibition de la mélancolie »[27]. Elle est victime d'aphonie durant une année: coupée de son désir de chanter, elle perd sa voix. Son corps est consumé par cette honte où le signal de l'angoisse vient se manifester par un ulcère qu'il lui faudra faire opérer en urgence. Son ventre devient proéminent: elle est enceinte d'un vide de soi. La honte éprouvée par cette exclusion du chœur, elle la cache dans sa révolte, son indignation viscérale de ne plus pouvoir exercer. Cette honte vient hanter ses nuits de cauchemars et trouble sa vie familiale. « Je ne me supporte plus, j'ai honte d'en être arrivée là », dit-elle. Douleur intense de vivre allant du dégoût à la haine de soi, honte de vivre. L'expression de sa violence autodestructrice est comme un suicide de son « moi » perdu, inhibé. En bloquant son plaisir de chanter, elle reste dans la pulsion anale et

24Marian Anderson (1897-1993) ; Leontyne Price (1927 -) ; Martina Arroyo (1936-); Jessye Norman (1945-2019)

25Barbara Hendricks, *Ma voie : mémoires*, Ed Les Arènes, 2010, p. 12.

26Conférence par ZOOM de Paul-Laurent ASSOUN : Approche psychanalytique du sujet confiné. 26 05 2020.

27Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie - Extrait de Métapsychologie » - Dans Sociétés 2004/4 (no 86), pages 7 à 19

rien ne peut plus sortir d'elle. Le manquant de la voix "objet a" qui n'est plus reconnue évoque le manque de l'objet perdu, renvoyant au manque du phallus. Selon Freud, il manifeste une angoisse de castration, car l'objet a été renié par ses pairs. Cette impuissance face au rejet de l'Autre l'envahit d'un sentiment d'inutilité dans sa vie : il n'y a plus de signifiant désir. Elle est honteuse dans ce vide social où sa voix ne trouve plus de réponse dans l'autre. Parler d'elle, chanter pour elle ou un autre théâtre lui paraît impossible ; elle ne se sent pas prête à risquer de vivre une défaite supplémentaire. Ne plus vivre dans les honneurs et les applaudissements la renvoie à une médiocrité où son inconscient lui montre un rideau de fer, comme une impossibilité d'accès à autre chose que du gris, du noir. D'origine yougoslave, 'le rideau de fer' comme le mur de la honte, serait le symbole des frontières difficiles à franchir dans sa vie (à 18 ans elle quitte son pays blessé par la guerre pour suivre des études de Chant supérieur en Suisse). Par la suite, le ton de sa voix est plus doux et calme. Elle s'est inscrite aux Beaux-Arts, où sa créativité trouve une sublimation : l'art de poser sur la toile son silence vocal avec sa voix(e) d'artiste peintre. Guinka s'accorde le désir de vivre et de créer par l'art figuratif, la peinture. Comme Freud a développé le concept du « point aveugle », qui permet d'oublier le regard de l'Autre, Jean-Michel Vives évoque le « point sourd ». « Comme un moment inaugural de la naissance du sujet : lors du refoulement originaire, l'infans doit se rendre sourd à la voix primordiale afin de disposer de sa propre voix »[28]. Le sujet qui, hors-jeu de la scène, ne peut plus se faire entendre, part en quête d'un Autre non sourd.

Pour conclure, si la honte – "la honte pudique, la honte crépusculaire dans la souffrance de l'amour, la honte qui précède l'étreinte dans la nuit, la honte qui préfère l'ombre et le remords"[29] – est enfouie, elle n'est pas oubliée. Par l'ouverture de la porte de l'inconscient, la psychanalyse invite la conscience pure de l'espace intérieur du sujet à découvrir sa voie dans sa parole et dans sa voix. Durant un cours de chant, la fascination de l'élève pour la voix de son professeur permet un transfert, un lien dans la rencontre, qui le portera à trouver et aimer sa propre voix, son identité vocale. Le sujet investit ses projections de tout ce qu'il aura refoulé, comprimé, et sans honte, de hurler sa voix sur l'autre. Le contre-transfert réussi permet au sujet de s'affirmer, de trouver un équilibre dans sa voix, qui lui sera une ressource pour son expression et pour son positionnement dans sa vie. La fonction de l'enseignant permet de rejouer les scènes de l'œdipe, ce qui permet une reconstruction des bases d'un sujet, qui peut alors se rencontrer et évoluer.

28JM Vives Aubier, Le point sourd dans « La voix sur le vivant »
29 Pascal Quignard, *Ibid*, p.98