

## VERBE, VOIX, CORPS ET LANGAGE

**J**e voudrais mettre en exergue à mon propos deux citations, la première de saint Augustin, et la deuxième de J. Derrida. Voici donc ce que dit Augustin dans son sermon 288 sur la naissance de saint Jean Baptiste :

« Comme on demandait à Jean qui il était, s'il était le Christ ou Élie, ou un prophète : « Je ne suis pas le Christ, dit-il, ni Élie, ni un prophète ». Et à la question : « Qui es-tu ? », « Je suis la voix qui crie dans le désert » (Jean 1, 20-21). Il se nomme une voix. Tu peux considérer Jean comme une voix. Mais le Christ, que sera-t-il à tes yeux, sinon le Verbe ? La voix précède et donne ensuite l'intelligence du verbe.

[...] Cherchons en quoi diffèrent la voix et le verbe, mais cherchons attentivement, la question est d'importance et une attention quelconque n'y suffit pas. [...] Qu'est ce que la voix, qu'est ce que le verbe ? Observez ce qui se passe en vous et faites vous-même la demande et la réponse. [...] D'une voix en effet qui ne fait que retentir, qui ne présente aucune signification, et par exemple ce son qui sort de la bouche de quelqu'un qui crie, plutôt qu'il ne parle, on dit : c'est une voix mais non une parole. Voici un gémissement, c'est une voix ; un cri de joie, c'est une voix

[...]. Quant à la parole, pour qu'elle mérite vraiment ce nom, il faut qu'elle ait un sens et que, tout en rendant un son aux oreilles, elle offre autre chose à l'intelligence. Tout à l'heure donc, quand tu poussais un cri, je disais : c'est une voix ; maintenant, si tu prononces ce mot : Homme, c'est une parole. [...]

Et maintenant remarquez bien la signification de cette parole : « Il faut qu'il croisse et que moi je diminue » (Jean, 3, 30). Comment, pour quelle raison, dans quelle intention, pour quelle cause la voix elle-même, c'est-à-dire Jean, a-t-il pu dire, d'après la distinction que nous venons d'établir entre la Voix et le Verbe : « Il faut qu'il grandisse et que moi je diminue ». [...] Pourquoi ? Parce que les voix s'effacent à mesure que le Verbe croît... [...] La Voix cesse donc graduellement son office à mesure que l'âme progresse vers le Christ. C'est ainsi qu'il faut que le Christ grandisse et que Jean s'efface. »<sup>1</sup>

Augustin ne formule ainsi sous un mode théologique rien d'autre que ce que nous dit Derrida sous le mode philosophique, dans son petit ouvrage *La voix et le phénomène* :

«... Le "corps" phénoménologique du signifiant, écrit-il, semble s'effacer dans le moment même où il est produit. [...] Il se réduit phénoménologiquement lui-même, transforme en pure diaphanéité l'opacité mondaine de son corps. Cet effacement du corps sensible et de son extériorité est pour la conscience la forme même de la présence immédiate du signifié »<sup>2</sup>.

L'un et l'autre nous présentent en effet, sous des modalités différentes, une analyse particulièrement fine de la phénoménologie de l'acte de parole nous décrivant ce que j'appellerai avec d'autres :

1. Saint Augustin, *Sermon 288*, in G. Humeau, *Les plus beaux sermons de saint Augustin*, Paris, Études Augustiniennes, 1986, tome III, pp. 206-215. PL 38, 1304 ss.

2. J. DERRIDA, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 86.

### La transparence de la voix

Support de l'énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de disparaître littéralement derrière le sens du discours qu'elle énonce. Cette observation peut paraître énigmatique, elle est pourtant d'expérience quotidienne. Quand, par exemple, quelqu'un prend la parole, on est souvent capté, au début, par les caractéristiques de sa voix, de son accent... mais très vite cela disparaît, sitôt qu'on fait attention au sens de ce qui est dit, à tel point que pour ceux qui sont bilingues, par exemple, il leur arrive fréquemment d'être incapables de se souvenir en quelle langue telle ou telle chose leur a été dite, alors même que les caractéristiques acoustiques des deux langues sont radicalement différentes et ne peuvent être confondues. Le même phénomène se produit lorsque le support de l'énonciation n'est pas sonore mais, par exemple, gestuel, comme dans une conversation entre sourds en langue des signes. C'est ainsi qu'il arrive fréquemment aux interprètes français oral/langue des signes, d'être incapables de dire si tel ou tel échange avec un sourd bilingue oral/langue des signes, a été tenu dans la langue orale ou en langue des signes<sup>3</sup>.

À l'inverse, si quelque phénomène vient affecter l'énoncé signifiant, du fait par exemple de l'introduction d'une temporalité de l'énonciation étrangère à celle de l'énonciation naturelle, ou bien en perturbant l'articulation par une hauteur mélodique incompatible avec la prononciation de certains phonèmes, alors la voix cesse d'être transparente sous le sens et se réintroduit comme telle. Le chant, la musique, ce que je nomme ici d'un mot, le lyrisme, ne sont jamais que de tels « parasitages » de l'énonciation langagière, ayant pour effet d'opacifier la voix, si l'on peut dire, afin de la rendre perceptible, le plus souvent dans un but esthétique, pour en jouir. C'est en cela qu'ils constituent une « voie royale » pour tenter d'appré-

---

3. Voir M. POIZAT, *La voix sourde*, Paris, Métailié, 1996.

hender ce qu'il en est véritablement de la voix. Là encore, le même effet surgit dans la situation de l'énonciation langagière gestuelle. Grâce à une amplitude et à un enchaînement particuliers des signifiants gestuels, le sourd « signant » arrive à produire une sorte de chant gestuel, de chorégraphie, mettant en avant la corporéité du support de son discours, au point de le rendre parfois inintelligible. Aux distinctions saussuriennes signifiant-signifié-référent, il convient donc d'ajouter en amont et à un autre niveau, la distinction voix – signifiant. Ces observations m'amènent ainsi à reconsidérer la définition de la voix, et à la définir non pas comme « l'ensemble des sons qui sortent de la bouche de l'homme »<sup>4</sup>, mais comme le support corporel, et par voie de conséquence, pulsionnel d'un énoncé de langage, quelle qu'en soit la modalité sensorielle.

### La volupté de la voix

Je viens de recourir au mot « pulsionnel » en le mettant en rapport avec la corporéité de la voix. Or, qui parle de pulsion parle nécessairement de plaisir – ou de jouissance – en tant que, comme l'a montré Freud, la satisfaction et donc le plaisir ou jouissance qui y sont attachés constitue le but de la pulsion. Pour ce qui concerne la voix, il en est de même selon la modalité que nous décrit à nouveau saint Augustin, dans ses « Confessions », avec l'acuité qui le caractérise :

« Les voluptés de l'oreille, d'une façon plus tenace, m'avaient enveloppé et subjugué ; mais tu m'as délié et délivré. À présent, les chants dont tes paroles sont l'âme, exécutés par une voix agréable et exercée, m'inspirent, je l'avoue, quelque satisfaction ; ce n'est pas, il est vrai, au point d'être cloué sur place : je me lève quand je veux. Toutefois ces chants, pour être admis en moi avec les pensées qui les font vivre, cherchent dans mon cœur une place assez honorable, et j'ai peine à leur offrir juste celle qui

---

4. Définition du *Petit Larousse*.

leur revient. Parfois en effet je leur accorde, me semble-t-il, plus d'honneur qu'il ne convient : les paroles saintes elles-mêmes, je le sens, émeuvent nos esprits et les enflamment de piété avec plus d'ardeur religieuse, lorsqu'elles sont ainsi chantées, que si elles n'étaient pas ainsi chantées ; et tous les sentiments de notre âme, selon leur diversité, trouvent dans la voix et le chant les modes qui leur conviennent et je ne sais quelle affinité secrète qui les excite.

Mais la délectation de ma chair, à laquelle il ne faut pas permettre de briser le nerf de l'esprit, me trompe souvent : le sens<sup>5</sup> alors n'accompagne pas la raison en se résignant à rester derrière elle, mais, simplement parce qu'il a mérité d'être admis à cause d'elle, il va jusqu'à prétendre la précéder et la conduire. Voilà comment je pêche en cette matière, sans me rendre compte ; c'est après coup que je me rends compte.

Parfois aussi je dépasse la mesure, pour me garder de cette duperie même, et je m'é gare par un excès de sévérité ; mais je vais si loin, par moments, que pensant à toutes les mélodies et suaves cantilènes qui accompagnent généralement les Psaumes de David, je voudrais les écarter de mes oreilles et de celles de l'Église elle-même. Alors me paraît plus sûre la pratique de l'évêque d'Alexandrie, Athanase ; on m'a dit souvent, je m'en souviens, qu'il faisait prononcer le lecteur du psaume avec une flexion si légère de la voix que c'était plus près de la récitation que du chant.

Cependant, lorsque je me souviens de mes larmes, que j'ai versées aux chants de l'Église dans les premiers temps de ma foi recouvrée ; lorsque, aujourd'hui encore, je me sens ému, non par le chant, mais par les choses que l'on chante, si c'est d'une voix limpide et sur un rythme bien approprié qu'on les chante, alors la grande utilité de cette institution s'impose de nouveau à mon esprit.

Je flotte ainsi, partagé entre le danger du plaisir et la constatation d'un effet salutaire. J'incline plutôt, sans émettre toutefois un avis irrévocable, à approuver la coutume du chant dans l'Église, afin que, par les délices de l'oreille, l'esprit encore trop faible puisse s'élever jusqu'au sentiment de la piété. Mais, quand il m'arrive de trouver

---

5. Il faut entendre « sens » ici dans l'acception « sensualité ».

plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante, je commets un péché qui mérite punition, je le confesse ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter »<sup>6</sup>.

Augustin exprime ainsi une oscillation, une perplexité entre le recours délibéré à quelque chose qui actionne un levier de plaisir – ou de jouissance – et en même temps un recul devant cette jouissance. Il s'agit ici de l'analyse singulièrement aiguë d'une oscillation entre deux pôles éthiques ou même entre deux éthiques : une éthique de la jouissance et une éthique qu'on pourrait appeler de la loi du Verbe, ce que résume avec on ne peut plus de finesse la dernière phrase de la citation.

Il y a là le repérage tout à fait précis d'une problématique nouant plaisir (musical en l'occurrence) ou jouissance lyrique, voix et langage. Pour procéder au démontage de ce nœud, repéré depuis bien longtemps, il a fallu attendre la psychanalyse dans ses prolongements lacaniens des années 1960, définissant la voix comme objet pulsionnel. Qu'est-ce que cela signifie ?

### Voix et pulsion

Il s'avère indispensable ici de rappeler, aussi brièvement et aussi clairement que possible, la conception freudienne de la pulsion et la relecture que Lacan en a donnée.

Dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud pose la pulsion comme « un concept limite entre le psychique et le somatique »<sup>7</sup>.

La psychanalyse en effet, on l'oublie trop souvent, noue le psychique à l'organique ; elle récuse formellement le dualisme de l'âme et du corps qui préside à tant de réflexions philosophiques, religieuses ou scientifiques.

6. Saint Augustin, *Confessions*, livre X, XXXIII, 49-50, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque augustiniennne » 14, 1980.

7. S. FREUD, « Pulsion et destin des pulsions », traduit de l'allemand (*Triebe und Triebchicksale*), (1915), par J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 17.

La notion de pulsion, pour y revenir, est donc le concept clé de la liaison entre le psychique et le corporel.

Selon la définition qu'en donne Laplanche et Pontalis, la pulsion est un « processus *dynamique* consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but. Selon Freud, une pulsion a sa *source* dans une excitation corporelle (état de tension), son *but* est de supprimer l'état de tension qui règne à la source pulsionnelle ; c'est dans *l'objet* ou grâce à lui que la pulsion peut atteindre son but »<sup>8</sup>.

Pour préciser la nature de cet objet, Freud parle d'objet perdu, pour bien indiquer justement à quel point la dynamique pulsionnelle se manifeste par quelque chose qui est de l'ordre de la recherche, de la quête d'un objet qu'on aurait perdu et dont la récupération est d'une importance absolue.

Lacan, dans son analyse de la notion, en donne une version résolument structurale, qui non seulement n'est pas contradictoire avec l'approche freudienne, mais la conduit à son terme logique. Plutôt que d'objet perdu, il préfère parler de *manque* de l'objet, et pour pouvoir rendre compte de la notion de satisfaction de la pulsion devenue problématique, puisque l'objet de la pulsion se caractérise par son manque et son absence, Lacan ne trouve pas de meilleure formule que de dire que la pulsion fait le *tour* de l'objet, tour étant à prendre « avec l'ambiguïté que lui donne la langue française, à la fois *turn*, borne autour de quoi on tourne, et *trick*, tour d'escamotage »<sup>9</sup>. Le but de la pulsion, c'est bien, selon les termes freudiens, la satisfaction, mais la satisfaction d'un trajet, d'un parcours, non de l'atteinte d'un objet. Comme le dit Lacan :

---

8. *Vocabulaire de la psychanalyse*, J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, Paris, PUF, (1967-1990), p. 359.

9. J. LACAN, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 153.

« La pulsion saisissant son objet apprend en quelque sorte que ce n'est justement pas par là qu'elle est satisfaite »<sup>10</sup>.

L'objet n'est donc opératoire qu'en tant qu'il manque.

L'explicitation lacanienne met de plus l'accent sur la place fondamentale qu'y occupe le langage sur l'être humain, si bien que, dans sa perspective, ce qu'on appelle « pulsion » n'est finalement pas autre chose que les diverses modalités du rapport qu'un organisme vivant entretient avec l'Autre du fait que la nécessité, les besoins de cet organisme passent par « les défilés du signifiant », selon l'image de Lacan. Articulant ainsi psychique, organique, rapport à l'Autre, rapport au langage, la logique lacanienne de la pulsion non seulement « s'ouvre à la voix », mais elle en fait un véritable paradigme de l'objet pulsionnel. L'approche strictement freudienne, quant à elle, se prêtait mal à accueillir la voix dans la série des objets pulsionnels, d'où d'ailleurs le fait que Freud ne l'ait pas repéré comme tel.

### *L'objet-voix*

Comment donc la voix peut-elle se constituer comme un objet d'une aussi étrange nature ? Comment dans le rapport à l'Autre, la voix peut-elle se constituer comme manquante, comme vide, comme silence, et s'élaborer en quelque chose dont la formidable puissance d'attraction se fonde sur le fait qu'elle vient à manquer pour le sujet, qui dès lors va n'avoir de cesse de vouloir en retrouver la jouissance ? Quête toujours vaine et illusoire, mais sans cesse relancée, en vertu du postulat freudien selon lequel la pulsion est dotée d'une force constante.

Pour le comprendre, il faut se référer, d'une part, à la description établie par Freud, dans *l'Esquisse d'une psychologie scientifique*, du rapport qui se noue par la voix,

---

10. *ibidem*.



par le cri, entre le nourrisson et la mère ou – plus généralement et plus justement – entre le nourrisson et l'Autre ; et, d'autre part, aux prolongements apportés par Lacan à la réflexion freudienne.

Posons d'abord un postulat, hypothèse logiquement nécessaire pour assurer la cohérence de la construction, mais échappant pour sa part à toute observation directe. Ce postulat de départ est le suivant : aux origines de son existence, sous l'effet d'une tension endogène, le bébé, l'*in-fans*<sup>11</sup>, marqué par la prématurité caractéristique de son espèce, qui le rend entièrement dépendant de l'autre pour subvenir à ses besoins, le bébé donc pousse un cri. Peu importe que ce premier cri soit « le » premier cri ou n'importe quel autre – on verra que ce « premier » cri est mythique ou en tout cas hypothétique. Ce qui importe, c'est que ce cri soit une pure manifestation sonore vocale liée à un état de déplaisir interne, et qu'à ce cri l'Autre (ce peut être la mère, et la plupart du temps ce sera elle, mais ce peut être n'importe qui d'autre), l'Autre donc, d'une part, *attribue* une signification à ce cri, l'*interprète* comme le signe de faim, de soif, etc. et, d'autre part, apporte à l'enfant quelque chose, lui procurant, par l'apaisement de la tension qui suscita son cri, une satisfaction première.

De cette première satisfaction, une trace restera dans le psychisme de l'enfant, associée à une trace de tous les éléments qui lui procurèrent cette décharge de sa tension interne, que ce soit l'apport de nourriture, de contact physique, de stimulation sonore ou de tout à la fois. L'enfant aura dès lors une représentation de cet objet ou de l'ensemble de ces objets d'une jouissance première. De la même façon, à ces traces sera associée une trace mnésique de l'écho sonore, par exemple, de son propre cri, bref de tout ce qui entourait son état de déplaisir initial.

À ce stade-là, il faut bien comprendre que ce « premier » cri n'est pas a priori un appel, encore moins une demande ; il est simple expression vocale d'une souffrance. C'est

---

11. « *In-fans* » rappelons-le, signifie étymologiquement « qui ne parle pas ».

l'Autre, disons la mère, qui, lui attribuant une signification, l'élève au statut de demande, y inscrivant au passage la marque de son propre désir à elle (« Qu'est-ce que tu veux, mon bébé ? » phrase derrière laquelle il faut ajouter en filigrane : « Qu'est-ce que je désire que tu veuilles ? Que tu me laisses tranquille ou que je m'occupe de toi ? »<sup>12</sup>). Pour schématiser à l'extrême, la « réponse »<sup>13</sup> de la mère sera bien sûr d'une nature et d'une modalité très différente selon la position occupée par l'enfant dans le désir de la mère, selon par exemple que cet enfant a été ou non désiré par elle.

Si nous disons que ce premier cri, ou plus exactement, que cette supposition d'un premier temps où la jouissance se réalise pleinement, est mythique ou hypothétique, c'est qu'à partir du moment où ce premier temps est objet d'une interprétation et produit des effets, cette « pureté » originelle se trouve à jamais perdue, prise qu'elle est dans le système de significations qui se trouve mis en place dès l'intervention de l'Autre. Or ce n'est qu'à cet état de « cri-demande » que l'expérience nous confronte, l'état de « pureté sonore » initiale disparaissant à jamais aussitôt que ce cri est lancé et qu'une signification lui a été attribuée.

Mais venons-en à une deuxième phase, celle qui s'ouvre lorsque le bébé se remet à pousser un cri, sous la pression d'un besoin quelconque. Dès ce second cri, rien n'est plus comme avant : il ne s'agit nullement de la répétition de la première situation, car ce second cri est déjà inséré dans un réseau de significations émanant de l'Autre et inséré dans une dialectique marquée de son désir. Dès cette seconde phase, de « pur » qu'il était, le cri devient « pour » : pour quelqu'un, pour quelque chose. Il n'est plus simple expression vocale, mais demande pour obtenir le retour de l'objet de cette jouissance initiale ; il est, d'ores et déjà, élevé au rang de signifiant...

12. Bien entendu, ce n'est pas en termes de volonté consciente qu'il faut interpréter ce « vouloir ».

13. Ce terme de « réponse » est bien entendu impropre, puisqu'il n'y a pas à proprement parler de « demande ».

Or, ce qui pourra être apporté à l'enfant pour apaiser sa tension, ce deuxième objet ou cette deuxième série d'objets ne seront jamais complètement identiques aux premiers, ne serait-ce que parce qu'ils sont insérés dans une situation qui ne peut plus être la même, du seul fait des traces laissées par la première. Le premier objet de jouissance ne peut donc jamais être retrouvé à l'identique : il est irrémédiablement perdu.

Et pour ce qui nous occupe ici, dans la mesure où, au cours de cette première expérience de jouissance, c'est la voix, dans sa simple matérialité sonore qui est en jeu, il y aura une recherche de cette matérialité sonore ; elle se met en mouvement à partir du moment où, dès cette deuxième phase, la voix est perdue comme telle derrière la signification que l'Autre lui a attribuée et derrière l'impossible retrouvaille à l'identique de ce premier objet de jouissance, ce dernier prenant alors valeur de paradis perdu. On peut même dire, selon le mot de G. Pommier<sup>14</sup>, que l'enfant, dans cette affaire, est littéralement *dépossédé* de son cri comme simple matériau sonore vocal. Ce dernier ne prend en effet d'existence, du point de vue en tout cas de son efficacité, qu'à partir du moment où l'Autre cesse de le considérer comme pure émission vocale gratuite, voire ludique, et l'inscrit dans l'ordre signifiant, lui donne un sens et apporte un soulagement au déplaisir de l'enfant. Selon une formulation de G. Pommier :

« La voix en elle-même, sa matérialité a fonctionné un instant comme « appeau » [...] qui attire et impose un dit, une interprétation de la mère. Ce télescopage où la signification déporte le cri, produit un travail de fission où le son prend statut de signifiant. Il laisse derrière lui, inutile au regard de la signification, le squelette de sa matérialité sonore. Ce reste ne veut rien dire, il s'agit de l'objet perdu, de l'objet freudien que Lacan a désigné de la lettre petit a, eu égard à son manque de signification »<sup>15</sup>.

14. G. Pommier, émission France Culture, « La voix », le 24 mai 1984.

15. G. POMMIER, *D'une logique de la psychose*, Paris, Point-hors-ligne, 1982, p. 40.

C'est ainsi qu'autour de cette construction, c'est tout le rapport de l'enfant à l'Autre qui se trouve mis en place, c'est tout le rapport de l'enfant au langage qui se trouve engagé. Une fois construit de cette manière aux origines de l'existence du sujet, l'objet-voix va garder pour lui une valeur de nature à fonder des pans entiers de son rapport au langage, à l'Autre et à la jouissance. Ceci vaut tout particulièrement dans le domaine religieux où, par définition, une figure de l'Autre est érigée dans une transcendance absolue, et plus particulièrement encore, ainsi que nous allons le voir, dans les religions dites « du Livre », où c'est le Verbe lui-même qui est mis en cette place d'Autre transcendant.

### Verbe, voix et jouissance

Ces considérations, articulant voix, signifiant, signification et jouissance, dans une problématique qui les situe dans des rapports conflictuels, nous amènent en effet à mieux comprendre pourquoi les religions du Livre, dans leur intuition des enjeux inconscients de la voix, se sont tant préoccupées de la question du rapport à la voix et à la parole. Le rapport d'antagonisme entre voix et signifiant, ci-dessus décrit, et la question de la jouissance lyrique qui en découle ne pouvait que susciter un questionnement sur la légitimité du recours à la voix et à la jouissance lyrique dans le rapport à Dieu. Idéalisant en effet le Verbe au point d'en faire la divinité suprême et unique, les religions du Livre, du Dieu-Verbe, ne pouvaient que se poser la question de la voix humaine dans ses rapports à ce Verbe divin, tant pour ce qui concerne la question de la transmission de la parole divine, de l'enseignement divin par le canal de la voix humaine, que pour ce qui concerne la question de l'adresse à Dieu, de la communication avec Dieu par ce même canal. Face à la transcendance absolue du Verbe divin, la finitude de la voix humaine, support corporel – et donc pulsionnel – obligé de la transmission de cette parole, pose en effet problème. De la même façon, le rapport conflictuel entre voix et sens, et la jouissance humaine qui

y est attachée, suscite inévitablement une réflexion sur la légitimité du recours à la voix dans le culte rendu à Dieu : la voix est-elle écran ou canal privilégié ? La jouissance lyrique est-elle sacrilège ou au contraire signe divin ?

Face à cette problématique, le débat a été vif et plusieurs positions se sont affrontées vigoureusement, aussi bien chez ceux que l'on nomme dans la chrétienté les Pères de l'Église que chez ceux que l'on nomme dans l'Islam les Docteurs de la Loi islamique. Si, dans ces deux religions, les conclusions de ce débat furent très différentes, il est frappant de voir à quel point sont semblables les interrogations et les arguments échangés, malgré les six cents ans qui séparent le débat dans l'Islam de celui qui a eu lieu dans les premiers temps du christianisme.

Le monde chrétien des premiers siècles va donc voir se développer une réflexion sur cette question. Je prendrai comme exemple deux figures opposées, représentatives de cet antagonisme fondamental dont saint Augustin occupe justement la position médiane.

Parmi ceux qui se montrèrent le plus réticents vis-à-vis du développement du lyrisme dans le culte, on trouve saint Jérôme, en parfaite cohérence avec sa nature de lettré, tout entière vouée au respect des textes sacrés dont on sait qu'il entreprit la première traduction latine. C'est ainsi que, s'appuyant sur l'ambiguïté d'une expression de saint Paul, il en vint à prôner un chant quasiment silencieux, un chant intérieur. Dans son épître aux Éphésiens, l'apôtre recommande en effet de chanter et de célébrer le Seigneur *in cordibus vestris*, selon précisément la traduction latine que Jérôme s'empresse d'interpréter en ces termes :

« Nous devons, écrit-il dans son commentaire de l'épître aux Éphésiens, chanter et psalmodier Dieu plus avec notre cœur qu'avec notre voix ; c'est le sens de chanter « dans nos cœurs » au Seigneur. Que les adolescents le sachent ; que tous ceux-là le sachent dont l'office est de psalmodier à l'église : on doit chanter à Dieu non pas avec la voix mais avec le cœur »<sup>16</sup>.

---

16. Cité in S. CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 187.

À l'opposé, et toujours à la même époque, se dresse saint Ambroise, qui revendique totalement le recours au lyrisme. Il composa lui-même des hymnes religieuses, notamment pour souder sa communauté de Milan en butte aux tracasseries d'un pouvoir politique alors favorable à l'hérésie d'Arius. Or, la principale caractéristique de ces hymnes, c'est d'accorder la primauté à la musique sur les paroles. Transgression majeure, puisque jusqu'alors, même une fois admise la légitimité de chanter, le texte sacré devait en tout état de cause imposer la loi de son énonciation, dans le respect de son rythme et de son accentuation « naturelle ». Saint Ambroise est parfaitement lucide quant aux ressorts qu'il actionne ainsi en recourant délibérément au lyrisme. Il en repère parfaitement les dimensions troubles : son effet de jouissance tout d'abord dont il repère bien le caractère « océanique », puisqu'il n'hésite pas à comparer le chant en commun « au bruit des vagues » ; son effet de séduction aussi puisque dans sa diatribe contre Auxence, il avoue :

« Certains prétendent que j'ai fasciné le peuple par le chant de mes hymnes, je ne le conteste pas »<sup>17</sup>.

Il ne recule même pas devant la référence au magique quand, jouant sur le mot *carmen* (à la fois chant et formule magique en latin), il ajoute :

« *Grande carmen istud est quo nihil potentius* »

ce qu'on pourrait traduire librement par « Il est grand ce chant (ou ce charme) auquel rien ne résiste »<sup>18</sup>.

Cette controverse sur la légitimité du lyrisme sacré, ou au contraire sur son essence sinon diabolique du moins nocive, rebondit en des termes étonnamment semblables six siècles plus tard au sein de l'islam naissant, lorsqu'à

17. Cité in Th. GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, Alcan, 1931, p. 85 ; Genève, Minkoff Reprint, 1973.

18. *Ibidem* ; l'auteur cite Ambroise, *Contra Auxentium*, PL 16, 1017.

son tour celui-ci s'est préoccupé d'établir les formes de son culte. La situation qui en est résultée est toutefois tout à fait différente. Sur cette question, l'islam s'est en effet radicalement clivé en deux tendances. La première, qu'Henry Corbin appelle « légalitaire », récuse le recours au lyrisme en arguant du fait que la force persuasive du Coran ne doit dépendre que de la seule vertu du Verbe d'Allah. La composante, qu'on pourrait étiqueter de plus intégriste dans ce courant, n'hésite d'ailleurs pas à qualifier la musique de science satanique.

La deuxième tendance, représentée par le soufisme, fonde au contraire la dévotion à Dieu sur un rituel musical et lyrique, porté jusqu'à l'extrême de l'extase et même de la transe mystique. La fameuse « danse » des derviches mevlevi, dits « derviches tourneurs », en est l'expression la plus connue ici en Occident.

Au gré des arguments avancés dans ces controverses, on voit ainsi se dessiner une double configuration :

Une position que j'appellerai « canonique » ou, avec Henry Corbin, « légalitaire », pour laquelle, avant tout, Dieu est Verbe, Dieu est Parole, et la parole humaine procède du Verbe divin dont elle est la trace inscrite en l'homme. Tout ce qui vient distordre la parole lui porte atteinte. Le lyrisme, le musical, est dès lors considéré comme une distorsion de la parole, en lui superposant un rythme, une ligne mélodique qui lui sont étrangers. Le sacrilège suprême étant l'atteinte à la parole de Dieu, le support de sa proclamation se doit de la respecter de la façon la plus absolue. Son rythme, son accent ne peuvent être que le rythme, et l'accent de son énonciation. Son chant ne peut être que son accent. Dans son expression la plus libérale, cette orientation produira des formes lyriques de type cantillation, psalmodie, toutes caractérisées par un *ambitus* vocal restreint, épousant les contours intonatifs des paroles selon le rythme propre à l'énonciation naturelle. Dans son expression intégriste, cette tendance prohibera toute modalité chantée, comme l'islam de tradition malékite qui interdit même la cantillation du Coran, ou comme le réformateur suisse Zwingli qui, en plein

XVI<sup>e</sup> siècle, ressort le vieux *in cordibus vestris* de Jérôme pour éliminer carrément le chant de la liturgie.

Pour la deuxième orientation éthique, c'est la jouissance lyrique comme telle qui se voit référée au divin ou à l'angélique, en vertu cette fois de l'accent mis sur la transcendance absolue du Verbe Divin. Notre propre parole humaine en est certes la trace, mais une trace dévaluée, notamment après la chute d'Adam, trace appauvrie, misérablement marquée par son essence humaine, imparfaite et singulièrement impuissante à s'élever au-dessus de sa condition pour approcher, ne serait-ce que de loin, l'idéal que représente pour elle la transcendance divine. En ce qu'il transcende la parole humaine, c'est alors le lyrisme qui, par la jouissance et l'extase qu'il procure, devient l'instrument susceptible d'arracher l'homme à sa condition et de l'approcher quelque peu du divin. C'est en faisant littéralement exploser les limites de la parole, par un travail de fission, que le lyrisme permet d'en retrouver le noyau divin indicible, enchâssé au sein de la gangue de notre mortelle nature. Toutes les techniques lyriques, depuis le déploiement polyphonique jusqu'au halètement du *dhikr* soufi, n'ont finalement qu'un but : arracher au mot, au signifiant, tout ce qui l'amarre à l'essence humaine, notamment son sens profane, afin d'en retrouver la transcendance divine indicible. La jouissance lyrique, la « jubilation » au sens augustinien, la transe ou l'extase du *samà*, l'audition mystique des soufis, viennent ainsi ponctuer, hors temps et hors sens, un instant de jouissance de Dieu, dans les deux sens de la préposition. Dans cette perspective, si le lyrisme élève au divin, c'est la parole dans sa nature humaine finie qui vient faire obstacle à cette élévation. Et c'est lorsque la signification humaine du mot se réintroduit qu'elle impose en quelque sorte le rappel de la nature singulièrement imparfaite de la parole ; c'est alors qu'elle devient l'instrument même de Satan, obstacle au projet divin.

Cette démarche est explicitement illustrée par le drame liturgique d'Hildegard von Bingen, *Ordo virtutum*, où s'opposent les vertus dotées de la musicalité la plus pure et le diable qui, lui, en est réduit à un simple *parlando*. Toutefois Hildegard dut se rendre compte qu'il y avait pro-



blème à mettre Satan du côté de la parole pure, qu'il pouvait y avoir de ce fait, dans une religion du Dieu-Verbe, blasphème implicite. Aussi prend-elle bien soin d'indiquer que cette parole démoniaque doit être distordue d'une façon qui en ôte toute référence divine possible. Elle précise donc que Satan doit parler d'une voix criarde : le cri – ce qui dans l'ordre du lyrique s'oppose le plus à ce qui est parole <sup>19</sup>.

### Conclusion

Toute l'histoire du chant liturgique chrétien peut donc se relire à la lumière de cet éclairage, en gardant à l'esprit que chaque fois qu'un objet pulsionnel est en jeu, le social, à travers l'un ou l'autre de ses appareils, est condamné à une entreprise de régulation incessante, caractérisée par la dynamique transgression/normalisation qui ne manque jamais de se mettre en place. Ce n'est pas d'ailleurs le moindre des paradoxes de ces processus que d'aboutir finalement à des formes radicalement différentes, voire radicalement opposées aux principes sur lesquels elles ont été fondées au départ. C'est ainsi, pour le sujet qui nous retient aujourd'hui, qu'à partir d'un idéal de transparence de la voix, voulue humble servante des textes sacrés, s'effaçant devant eux comme Jean-Baptiste s'effaçant devant le Verbe, on en est arrivé au XVI<sup>e</sup> siècle à la grande polyphonie mêlant voix et textes dans l'élan lyrique incomparable que l'on connaît, mais où le verbe se trouve littéralement dissous, atomisé par les voix, ce que les garants de l'ordre du Verbe ne pouvaient bien sûr admettre sans réagir. Et l'on sait que, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, le pape Jean XXII stigmatisait la polyphonie dans sa célèbre lettre décrétale *Docta sanctorum Patrum*. Il est dès lors paradoxal, mais conforme à la logique que je viens de décrire, que ce soit la lyrique

---

19. Pour plus de détails sur ce point comme sur ceux qui précèdent, voir M. POIZAT, *La Voix du diable, La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.

profane qui vienne réintroduire – pour un temps – avec l'éthique ou l'esthétique monteverdienne du *Parlar cantando* ou du *stile rappresentativo*, la primauté du Verbe sur la voix.

Michel POIZAT