



HAL
open science

La Voix à l'Opéra : Corps et Langage

Maurício Eugênio Maliska

► **To cite this version:**

Maurício Eugênio Maliska. La Voix à l'Opéra : Corps et Langage. Oxyoron, 2015, Actualités psychanalytiques brésiliennes, 5. hal-03651490

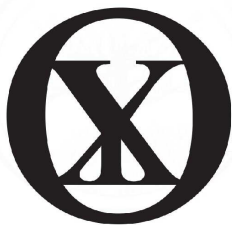
HAL Id: hal-03651490

<https://hal.science/hal-03651490v1>

Submitted on 25 Apr 2022

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.



La Voix à l'Opéra : Corps et Langage

Maurício Eugênio Maliska

Psychanalyste, membre et ancien président de Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica, Docteur en Linguistique et Psychologie, avec stage de doctorat à l'Université Paris VII, Professeur de Psychanalyse à Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL – Brésil).

Résumé

Cet article analyse la voix dans le chant lyrique ainsi que son rapport au corps et au langage au sein de la clinique psychanalytique. Quand la voix se prête au chant, comme c'est le cas à l'opéra, elle semble se détacher de la forte présence du symbolique, monde du langage, pour toucher le corps. Elle fait résonner un réel du corps qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, jusqu'à ce que la parole perde sa connexion avec le symbolique pour devenir pure voix, détachée de la loi signifiante. Dans l'opéra, la voix mise en scène ne porte pas un langage, comme dans la parole, elle n'est pas non plus celle du corps comme pur son, mais une voix qui montre le *réel langage* de la clinique psychanalytique.

Mots clefs

Voix ; Opéra ; Corps ; Langage.

Abstract

The voice in opera: body and language: this text analyzes the voice in opera singing and its relationship with the body and language within the interior of the psychoanalytic practice. When the voice is used for singing, such as opera singing, it seems to let go of the strong presence of the symbolic world of language to touch the body. It echoes a reality of the body that does not stop inscribing, where the words loose their connections with the symbolic to become pure voice devoid of the law of meaning. In opera, what is in scene is a voice that is not pure language, such as speech, or a voice of the body presented as pure sound, but a voice that points to the *réel langage* of the psychoanalytic practice.

Keywords

Voice ; Opera ; Body ; Language.

La voix à l'opéra : corps et langage

Il est facile de percevoir ou d'entendre la fascination que la voix a provoqué tout au long de l'histoire et cela dans de nombreuses sociétés. Cette adoration est souvent capable de susciter des passions de toutes sortes. Les mythes, comme celui des sirènes ou les voix de l'au-delà, peuvent servir de témoignage de ces passions qui provoquent la fascination, la peur, l'adoration, l'excitation, bref, les réactions les plus variées. Dans le domaine des arts scéniques, c'est à l'opéra que la voix triomphe. Avec la musique, la voix gagne puissance et pouvoir. Cela ne diminue pas ses effets de séduction et d'attraction et nous savons que les orateurs peuvent susciter un vif intérêt du public, non seulement par le contenu de leurs discours ou énoncés, mais aussi et surtout par les modulations, les tonalités, les rythmes et les intonations de leur voix. Roland Barthes¹ disait qu'il n'était pas inquiet de voir ses élèves dormir pendant ses cours, car il n'interprétait pas cet acte comme de l'indifférence, de la négligence ou du manque de respect envers lui. Il disait, tout simplement, que ces étudiants étaient plus sensibles aux sortilèges de sa voix qu'au contenu de son discours. Selon l'auteur, ils dormaient parce qu'ils trouvaient dans sa voix quelque chose d'une intonation pacifiante, capable de les mener au sommeil. La voix peut être un élément d'attraction et d'enchantement que l'on peut réveiller dans l'autre au moment où l'on parle. Cela peut passer aussi bien par le dialogue quotidien que par la voix mis en acte dans le théâtre ou à l'opéra.

A l'opéra, la voix est mise en scène sous sa forme chantée. Bizarre et intéressante vérification, cette citation de Michel Schneider² : Pourquoi l'opéra est chanté? Ne pourrait-il pas être parlé, comme le théâtre ? Pourquoi les artistes sur la scène lyrique chantent-ils au lieu de parler ? On

pourrait ajouter à ces réflexions très pertinentes de Schneider une autre question : quelle est la différence entre le chant et la parole? Le chant aurait-il quelque propriété spéciale conduisant la scène opératique aux points les plus sensibles du sujet humain ? Ce questionnement est également celui de Didier-Weill : « Pourquoi l'homme ne se contente pas que de parler, pourquoi est-il également nécessaire qu'il chante ? S'il y a une relation entre la parole et le chant, laquelle serait-elle ?³ » Loin de proposer une réponse à toutes ces questions, nous nous proposons d'exacerber ces problèmes jusqu'en leurs limites, au point de conduire le lecteur à une réflexion à propos des possibilités du chant et de la voix au-delà de la fonction symbolique du langage.

À notre avis, un des pouvoirs de séduction de l'opéra réside dans sa forme chantée. Cela ne veut pas dire que s'il n'était pas chanté, il ne pourrait pas également provoquer une grande variété d'effets sur l'auditoire. Mais, la façon dont l'opéra est mis en scène, combinant le drame et la musique, mène la voix en un point situé au-delà du sens présent dans les signes linguistiques. L'opéra conduit la voix à un destin fluent, rythmique, dont les modulations semblent emmener le public de la même manière que la musique mène le danseur, parfois, le lançant en l'air, parfois, le ramenant au sol, provoquant un mouvement de rencontre et de retrouvailles. Alain Didier-Weill a également soulevé des questions sur ce pouvoir mobilisateur de la musique et de la voix : « De quelle magie la musique tire-t-elle ce pouvoir de vous transporter d'un lieu à un autre ?⁴ » De la même façon, la voix semble transporter non seulement l'auditeur, mais également le drame qui est mis en scène. Si, dans

¹ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu : psychanalyse et musique*, 09, nov/1972, pp. 57-63.

² Michel Schneider, *Prima Donna : opéra et inconscient*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.

³ Alain Didier-Weill, *Invocações : Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*, Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999, p. 09.

⁴ Alain Didier-Weill, *Lila et la lumière de Vermeer : la psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Éditions Denoël, 2003, p. 147.

le théâtre, la voix exprime un texte ; dans l'opéra, le texte exprime la voix. Comme le dit Poizat : « Dans l'Opéra, la voix n'est pas l'expression d'un texte – le théâtre est là pour ça – c'est le texte qui est l'expression de la voix.⁵ » On peut bien remarquer qu'à l'opéra la voix est exprimée de façon à transporter, à travers la musique, toute la scène. Selon Marie-France Castarède⁶, la voix du chanteur donne aux personnages de l'opéra une présence spécifique et différentielle, car le Don Giovanni de Mozart n'est pas le Don Juan de Molière, de la même façon qu'Otello n'est pas le même chez Shakespeare et chez Verdi.

Dans l'opéra, la jouissance n'est pas dans le texte ou dans la fiction, mais dans la voix mise en acte. On peut dire qu'elle est plus dans l'énonciation que dans l'énoncé, plus dans les modulations de la voix que dans la parole, plus dans la musique que dans le texte. Les modulations font que la voix perd, au moins en partie, son rapport à la signification pour, à travers la mélodie, toucher un point qui est au-delà du sens, le point de jouissance provenant de la voix elle-même comme corps. Le corps de la voix ou la voix comme corps passe autour du sens pour toucher, même pour quelques instants, quelque chose du non sens. Barthes⁷ qualifiait ce corps de la voix de « grain ». Le « grain » est le poids de la voix, ce qui fait la gravitation, une double production du langage et de la musique. « Le "grain", c'est le corps dans la voix quichante.⁸ »

La voix n'est pas seulement un véhicule pour le transport de mots, car dès qu'elle se détache de ses signifiants et signifiés, on peut écouter sa mélodie et enfin découvrir ses sortilèges et enchantements. Ainsi, Michel Schneider propose-t-il : « Dans l'ordre ordinaire de la vie, la sonorité, le timbre, les intervalles de la

voix qui nous parle sont comme effacés derrière la signification de ce qu'elle nous dit, mais la signification disparaît dès que notre écoute se porte vers la voix en elle-même.⁹ » La voix a la possibilité d'instaurer la parole mais dans le même temps elle peut être effacée derrière la signification de la parole.

La voix dans l'opéra essaie de se détacher, pour quelques instants, du sens pour toucher le gouffre du non sens. Au moment où elle perd le sens auquel elle est habituellement liée, la voix engendre un rapport, non plus à la signification de la parole et au symbolique du langage, mais à la musique et aux éléments comme le rythme, la mélodie, l'harmonie et le chant. Dans ce rapport à la musique, la voix apparaît comme corps ou partie de lui, c'est-à-dire, ce qui est mis en scène dans le chant n'est pas le contenu du discours, mais la musicalité de la voix, son timbre, son intensité, son volume et son rythme. Il y a un corps (voix) qui se déplace, qui manque, qui vocalise dans certains rythmes et mélodies, de manière à provoquer la sexualité. Cela se produit parce que la voix provoque des effets dans la sexualité. La voix montre alors sa relation avec une partie réelle du corps qui peut s'articuler au langage. Le réel à l'"état" pur est impossible, il échappe au symbolique, il reste inaccessible. La voix, donc, apparaît comme la partie réelle du corps qui peut s'articuler au langage dans la mesure où elle casse le sens de la parole.

Autre point de fascination de la voix à l'opéra : les effets très particuliers qu'elle engendre sur la sexualité et sur la séduction. Le chant aigu de la soprano, par exemple, peut réveiller une excitation dans la mesure où il amène l'auditeur à se laisser conduire à la jouissance vocale. La diva séduit et met en scène la sexualité dans l'exubérance de sa voix, dans la majesté de son timbre et dans l'ardeur de son intensité. En même temps que la voix réveille la sexualité, elle peut provoquer aussi une certaine horreur, puisque la sexualité renvoie au corps, à l'infime de la matière et à l'horreur de la castration. C'est le

⁵ Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Éditions Métailié, 2001, p. 203.

⁶ Marie-France Castarède, *Les vocalises de la passion*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁷ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu : psychanalyse et musique*, 09, nov/1972, pp. 57-63.

⁸ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu : psychanalyse et musique*, 09, nov/1972, p. 62.

⁹ Michel Schneider, *Prima Donna : opéra et inconscient*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 15.

dessein de la sexualité ; la fascination et l'horreur se mêlent dans une jouissance sans loi. La jouissance est jouissance d'un objet, dans ce cas, la voix. La voix est l'objet *a*, le reste avec lequel on jouit dans le corps. Lacan a souligné que le corps est ce reste, l'objet petit *a*, objet cause du désir qui est toujours manquant. « L'habit aime le moine parce que c'est par là qu'ils ne sont tous qu'un. Autrement dit, ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet *a*¹⁰ ».

Ce qui est en jeu c'est une jouissance de la voix, détachée de la parole et de la loi signifiante. On peut jouir de la voix par sa condition d'objet *a*, qui se détache du corps, tombant comme un reste de lui, une partie du corps. C'est dans la mesure où la voix se délie du signifiant qu'elle apparaît comme hors-la-loi, attachée à la jouissance. Pour Jean-Michel Vives :

« On jouit de la voix comme d'un objet autonome, sans se soucier réellement du sens qu'elle peut véhiculer. On en jouira d'autant mieux qu'elle se trouve plus détachée du sens et de la loi du signifiant qui introduit de la discontinuité, alors que la voix est, elle, continuité absolue¹¹ ».

Dans l'opéra, il y a quelque chose qui passe par la voix dans son « aspect pur », c'est-à-dire, comme son, comme corps qu'elle est. Si l'opéra est né et se soutient du but de « *parlar cantando* », c'est surtout dans sa deuxième partie, dans le « *cantando* », que réside sa « magie ». C'est ce qui le différencie de tout autre spectacle de style « *parlar parlando* », car la jouissance, dans l'art lyrique, est associée à la voix dépourvue, encore que par instant seulement, des insignes du signifiant. Alain Didier-Weill¹², en abordant l'importance de la voix dans la constitution subjective, souligne que la musicalité maternelle,

dont le bébé est destinataire, présente deux vocations : d'un côté, la continuité sonore de la voix ; de l'autre, la discontinuité signifiante du langage. De cette façon, la jouissance apparaît dans la suppression, toujours partielle, de la loi signifiante du langage et dans l'exubérance sonore de la voix, formant un continu, sans interruption ni séparation. Il semble que c'est dans ce continu qui naît la jouissance.

La jouissance qui s'inscrit dans le registre réel de l'expérience psychique vient de l'Autre. Lacan, dans *Le Séminaire 20 : Encore*¹³, établit le rapport de la jouissance au Droit, prenant un terme juridique : l'usufruit. L'usufruit est la jouissance légale d'un bien dont le sujet n'a pas le titre de propriété, il peut, donc, jouir du bien, mais il n'en est pas le propriétaire. Quelque chose de semblable se passe avec la jouissance, car le sujet jouit de la voix de l'Autre, qui se détache de son corps et tombe comme un reste, un objet qui n'est pas du sujet, mais de l'Autre. « Alors, d'où part ce qui est capable, de façon non nécessaire, et non suffisante de répondre par la jouissance du corps de l'Autre ?¹⁴ »

Concernant la jouissance vocale, cette jouissance qui vient de l'Autre, paraît être fortement liée au féminin — comme dans le chant de la sirène, le chant maternel ou celui de la soprano où apparaît quelque chose de la séduction, du sexe qui réveille la jouissance. Ce n'est pas une coïncidence si dans le christianisme, le chant féminin a été objet de persécution pendant le moyen âge. Au cours de cette période, les femmes qui chantaient étaient considérées comme des sorcières, parce qu'elles évoquaient la sexualité : à travers leurs chants elles profanaient la parole — comme représentation de la loi divine —. Le chant féminin incitait à la fornication et devait être banni. À cette jouissance qu'on qualifie de vocale, on peut ajouter la jouissance féminine¹⁵. Il n'y a

¹⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975, p. 12.

¹¹ Jean-Michel Vives, « Entre sens et jouissance : les enjeux pulsionnels de la voix "hors-sexe" », *Analyse Freudienne* Presse, 16-17, 1998, p. 197.

¹² Alain Didier-Weill, *Invocações : Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*, Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999.

¹³ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975.

¹⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975, p. 11.

¹⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975.

pas de complétude dans la jouissance féminine, c'est une jouissance marquée par le manque ; qui montre « le pas-tout de la femme ». Il s'agit, donc, d'une jouissance phallique, puisque le phallus est le représentant du manque ou le représentant du « pas-tout de la femme ». Si le phallus, qui ne doit pas être confondu avec le pénis, est, d'une manière générale, le représentant du manque, et la jouissance féminine est incomplète, manquante, on peut en conclure qu'il s'agit d'une jouissance phallique. « Que tout tourne autour de la jouissance phallique, c'est précisément, ce dont l'expérience analytique témoigne, et témoigne en ceci, que la femme se définit d'une position que j'ai pointée du *pas-tout* à l'endroit de la jouissance phallique.¹⁶ » Malgré la conception de l'existence de la jouissance phallique comme masculine et la jouissance supplémentaire comme féminine, ce que Lacan indique clairement, dans ce *Séminaire*, c'est que la jouissance féminine est une jouissance phallique. La jouissance supplémentaire se réfère au supplément de phallus, c'est-à-dire, quelque chose qui essaie de suppléer le manque que le phallus représente. C'est toujours une tentative — en partie couronnée de succès, en partie non — d'ajout, d'addition, d'augmentation sur le manque que le phallus représente. Il n'y aurait pas de corrélation exacte entre la jouissance supplémentaire et la jouissance féminine. Chez les femmes, ainsi que chez les hommes, sont présentes, de manières différentes, la jouissance phallique et la jouissance sexuelle, parmi beaucoup d'autres façons de jouir qui ont été nommées par Lacan et que, malheureusement, nous ne pouvons aborder dans le cadre restreint de ce texte.

La jouissance est phallique, car elle se rapporte au phallus en tant que représentant du manque — phallus comme ce qui n'est pas un corps, mais un signifiant du corps. Le *Séminaire 20* est considéré comme le séminaire sur la jouissance ou sur la jouissance féminine, mais on peut, comme l'a fait Lacan, jouer avec son titre, *Encore*. Homophoniquement, *Encore* peut être

En corps, c'est-à-dire, une jouissance dans le corps, dans tout le corps de la femme. Comme dans la voix, la jouissance est dans le corps, ce corps qui se détache et tombe comme une voix. Dans l'édition brésilienne du séminaire cité, le titre a été traduit par « *Mais ainda* », ce qui semble être bien approprié au sens de créer une expectative de jouissance, voir la demande de la femme, pendant la relation sexuelle, quand elle veut plus.

En ce sens, on perçoit comment le chant et la jouissance vocale sont associés à la sexualité. Ce ne sont que quelques-uns des éléments explorés par l'opéra. La voix sollicite quelque chose de la sexualité dans la mesure où, à travers le cri, qui transgresse la parole et touche dans un aigu qui va au-delà des limites de la loi, est cherchée une jouissance *Encore* ou une jouissance *en corps*. L'opéra nous semble un exemple intéressant pour mettre en scène cette transgression vocale, s'agissant d'une pure jouissance vocale. Au théâtre, c'est le champ de la parole et du symbolique qui est privilégié. Il semble y avoir, au théâtre, un vouloir dire, un contenu, un message; différent en cela de l'opéra, qui essaie de mettre encore plus en scène la voix comme un acte d'énonciation sonore, où plusieurs fois, le contenu de ce qui veut se dire ou le message transmis sont à l'arrière-plan, supplantés par le chant et la jouissance. Dans l'opéra, le son de la parole est plus important que la parole elle-même.

Dans la dichotomie déjà présentée — d'un côté, la parole et le langage, de l'autre, la voix et le son —, l'opéra s'inscrit plus du côté de la voix et du son. Ce que l'on veut souligner est le fait que, quand on additionne la voix au drame, on a la possibilité de toucher le sujet par une autre voie que celle du sens : celle du son et de la musicalité. Dans l'opéra on a, au moins, un enjeu supplémentaire qui entrevoit la possibilité d'une jouissance vocale qui est au-delà de l'effet symbolique de la parole.

Par ailleurs, on peut également considérer que le contenu de la parole à l'opéra peut affaiblir

¹⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975, p. 13.

sa musicalité. Autrement dit, l'association de la parole à la musique pourrait affaiblir le pouvoir d'enchantement que la musique provoque, car la musique, de l'avis de Nietzsche¹⁷, devrait être un art complètement séparé du langage. La musique serait hors du champ du langage. Cela a été, en effet, une de ses critiques portées à l'encontre de l'œuvre de Wagner. Pour Nietzsche, l'opéra de Wagner était une diminution du pouvoir et de la puissance de la musique dans la mesure où il liait la parole à la musique. Le langage associé à la musique wagnerienne affaiblissait la nature puissante et ravissante de la musique en elle-même. Les considérations de Rosa Maria Dias soulignent que Nietzsche luttait

« [...] contre la tendance moralisatrice de la musique de Wagner, ou un autre type de musique qui ait pour objectif de vouloir dire quelque chose, 'faire parler le sentiment', ou faire passer un message de celui-ci ou de l'autre monde. Ainsi, libérée de la soumission au sens, la musique réveille la création, le pouvoir d'inventer de nouvelles possibilités de vivre et de penser¹⁸ ».

La musique n'a pas été faite pour dire quelque chose. La musique ne signifie rien en elle-même. Son pouvoir d'invocation ne se trouve pas dans le dire, mais dans ce qu'elle a de pure puissance, à savoir, sa propre sonorité. Pour Alain Didier-Weill¹⁹, la musique a quelque chose d'intraduisible, qu'on ne peut pas convertir en parole, et ce caractère intraduisible fait que l'invocation du sujet par la musique dépasse la parole.

La voix dans l'opéra met ces éléments sur scène, dans la mesure où elle réunit le drame, la voix, le corps, le langage, la jouissance et la musique. La voix à l'opéra réunit et sépare, faisant jonction et disjonction entre corps et langage. La psychanalyse intervient également sur le langage,

¹⁷ Friedrich W. Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, São Paulo, Companhia das letras, 1992.

¹⁸ Rosa Maria Dias, *Nietzsche e a Música*, São Paulo, Discurso Editorial, 2005, p. 14.

¹⁹ Alain Didier-Weill, *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995.

de manière à valoriser plus le corps et la musicalité du dire que le dire lui-même. Pour Harari : « [...] la matière pour l'analyste, le balbutiement, pas un langage structuré.²⁰ » Ou encore : « [...] avant de ce qui est dit, importe 'la musique' de ce qui est dit.²¹ » La psychanalyse n'est pas une analyse de contenu ; l'énonciation importe plus que l'énoncé. L'énoncé, fréquemment, vient fermé en syntagmes cristallisés ou en une parole planifiée, alignée, logique, qui ne travaille que pour la résistance. Prendre en compte l'énonciation, l'acte de dire, la musicalité de la parole, c'est prendre le sujet, non par le discours structuré, mais par sa chanson, par son balbutiement, par son bégaiement, par ces murmures. Pour cette raison, Lacan²² dit que le divan est le lieu où dire des bêtises, comme moyen de sortir de ce lieu de résistance du discours structuré. En outre, il a démontré que le contenu du discours n'est pas ce qui compte dans une analyse, mais le discours lui-même, dans sa musicalité, son rythme, son intensité et son intonation.

Dans une analyse, il est important que le sujet parle. De quoi ? Peu importe le contenu, car, au moment où il commence à parler, il réveille son « être de balbutiement », pour utiliser une expression de Pascal Quignard²³. Cela conduit à ce que Roberto Harari²⁴ a présenté dans son livre : *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos*, le « réel langage », une façon d'opérer avec le langage dans l'analyse, faisant sortir un réel présent dans le langage, celui qui est accessible à l'analyse, alors que le réel, lui-même, est pure impossibilité. Dans ce « réel langage », l'analyste va s'intéresser au

²⁰ Roberto Harari, *Como se chama James Joyce ? A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*, Salvador e Rio de Janeiro, Ágalma e Companhia de Freud, 2002, p. 151.

²¹ Roberto Harari, *Como se chama James Joyce ? A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*, Salvador e Rio de Janeiro, Ágalma e Companhia de Freud, 2002, p. 161.

²² Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975.

²³ Pascal Quignard, *L'être du balbutiement : Essai sur Sacher-Masoch*, Paris, Mercure de France, 1969.

²⁴ Roberto Harari, *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos*, Buenos Aires, Catálogos, 2007.

murmure de la voix et non au contenu de la parole, le dit ou l'énoncé. « On voit bien que le signifiant se réduit là à ce qu'il est, à l'équivoque, à une torsion de voix.²⁵ » Il s'agit de travailler avec la voix comme un reste du langage, dans une dimension qui est hors du sens, mais qui touche le réel, un réel qui se détache du corps. Un réel qui n'est que possible par points, sans ordre ni loi, un réel qui sonne dans le corps de la voix, un « réel langage ».

Enfin, on peut dire que la voix à l'opéra semble jouer avec les limites du possible et de l'impossible, en inscrivant dans chaque vocalisation les frontières entre la vie et la mort. Dans l'introduction du livre de Michel Schneider, *Prima Donna : opéra et inconscient*, l'opéra est présenté dans la manière suivante : « Je chante, je meurs. Je meurs en chantant. Je chante à en mourir. Voilà tout l'opéra.²⁶ » Dès sa naissance, il y a quatre siècles, avec l'*Orfeo* de Monteverdi (1607), l'opéra met la mort sur la scène, histoire d'un deuil impossible, qui à chaque fois inscrit les insignes du sexe et de la mort, dans une constante rénovation de la lamentation de la vie et de la mort. La mort et l'amour sont chantés dans les opéras menant les spectateurs dans un parcours entre splendeur et tragédie, à une aventure qui va du sublime à l'horreur, de l'enchantement à la défaillance, de la séduction au sexe, du sexe à la mort. Chantant la douleur de l'existence et de la souffrance de l'être, l'opéra met en scène la sonorité qui touche le sujet et l'invite à un voyage aux confins des gouffres de l'existence humaine, touchant la rencontre néfaste entre la vie et la mort.

Bibliographie

- BARTHES Roland, « Le grain de la voix », *Musique en jeu : psychanalyse et musique*, 09, nov/1972, pp. 57-63.
- CASTARÈDE Marie-France, *Les vocalises de la passion*, Paris, Armand Colin, 2002.
- DIAS Rosa Maria, *Nietzsche e a Música*, São Paulo, Discurso Editorial, 2005.
- DIDIER-WEILL Alain, *Invocações : Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*, Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999.
- DIDIER-WEILL Alain, *Lila et la lumière de Vermeer : la psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Éditions Denoël, 2003.
- DIDIER-WEILL Alain, *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995.
- HARARI Roberto, *Como se chama James Joyce ? A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*, Salvador e Rio de Janeiro, Ágalma e Companhia de Freud, 2002.
- HARARI Roberto, *Palabra, violencia, segregación y otros impromptus psicoanalíticos*, Buenos Aires, Catálogos, 2007.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire — Livre 20 : Encore*, [1972-1973], Paris, Seuil, 1975.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire — Livre 23 : Le sinthome*, [1975-1976], Paris, Seuil, 2005.
- NIETZSCHE Friedrich W., *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, São Paulo, Companhia das letras, 1992.
- POIZAT Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Éditions Métailié, 2001.
- QUIGNARD Pascal, *L'être du balbutiement : Essai sur Sacher-Masoch*, Paris, Mercure de France, 1969.
- SCHNEIDER Michel, *Prima Donna : opéra et inconscient*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.
- VIVÈS Jean-Michel, « Entre sens et jouissance : les enjeux pulsionnels de la voix "hors-sexe" », *Analyse Freudienne Presse*, 16-17, 1998, pp. 189-203.

²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire — Livre 23 : Le sinthome*, [1975-1976], Paris, Seuil, 2005, p. 95.

²⁶ Michel Schneider, *Prima Donna : opéra et inconscient*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 11.