

Pouvoir de la voix et voix du pouvoir

Michel Poizat

Barcelone 6 Juin 2002, Institut Français de Barcelone

« Sire, votre voix, c'est moi ». Tels sont les mots que le scénariste du film *Le Roi danse* place dans la bouche de Lully s'adressant à Louis XIV. On ne peut mieux introduire le sujet sur le quel je voudrais vous entretenir ce soir sur les liens étranges qui unissent exercice du pouvoir politique et art lyrique, que j'appellerai plus globalement le lyrisme, et sur les liens qui, plus généralement, unissent voix et pouvoir, selon la dialectique formulée dans l'intitulé de cette conférence et dont je vais tenter de vous présenter quelques uns des tenants et des aboutissants : la voix du pouvoir politique, s'appuyant sur le pouvoir de la voix.

Je voudrais tout d'abord vous présenter quelques constats car si une fois énoncé, ce lien entre pouvoir et lyrisme peu paraître une évidence, cette idée est très loin d'être spontanément acceptée. Le premier de ces constats concerne le nombre remarquable de souverains exerçant eux-mêmes l'art lyrique : il n'est que d'évoquer tous les princes troubadours dont Richard Cœur-de-lion est le plus connu, ou Guillaume IX d'Aquitaine. Ce lien n'est pas lié à une culture ou une époque puisqu'on le retrouve par exemple dans la Chine antique impériale où la composition musicale était un privilège de l'empereur. Seul l'empereur avait le droit de composer de la musique, et chaque empereur se caractérisait par une modalité spécifique de composition. Hormis l'art poétique ou l'art d'écriture, aucun autre art n'est davantage lié à l'exercice du pouvoir politique que l'art lyrique ou musical (et j'englobe la danse dans l'art lyrique, on verra pourquoi). Les rois peintres sont rarissimes. Parmi les rois de France seul Louis XIII avait une certaine réputation pour son coup de crayon. Je ne connais pas de roi sculpteur.

Mais il y a d'autres modalités du lien entre politique et lyrisme. Celle qui caractérise par exemple l'importance de l'hymne autour duquel une nation va se rassembler. Et le débat tout à fait d'actualité en France sur la Marseillaise, illustre parfaitement combien sont puissants les enjeux mobilisés autour de cette forme lyrique qu'est le chant de l'hymne. Il y a bien sûr enfin cette place tout à fait

privilegiée de la voix dans les manifestations politiques qui mettent en scène ceux qu'on appelle des « tribuns » politiques.

C'est précisément par ce phénomène du tribun que je souhaiterais aborder les fondements du rapport entre pouvoir politique et art lyrique car Il y a dans l'oralité politique, chez ceux qui y excellent, et qu'on désigne du nom de « tribun », une façon de mobiliser les enjeux de la voix qui n'est pas sans se rapprocher très étroitement des modalités par lesquelles l'artiste lyrique, celles qu'on nomme « divas », les mobilisent également. L'analyse de la comparaison de ces deux situations en apparence très dissemblables va nous aider à repérer la place et l'enjeu de la voix comme telle par rapport au langage, au signifiant et au signifié, et aux conséquences qui peuvent en découler du fait de cette focalisation sur la dimension de la voix comme telle et non plus sur celle du discours.

Pour aborder cette question je vais me référer à un autre film qui met en scène de façon particulièrement remarquable la problématique dont je voudrais vous entretenir : *Le Dictateur* de Charlie Chaplin.

Si l'on met de côté le préambule, permettant par le rappel du passé de situer l'action présente, les péripéties du film sont encadrées par deux scènes qui se répondent l'une à l'autre : une scène initiale, au comique grinçant, où sous le masque du dictateur Hynkel, Charlie Chaplin caricature¹ les discours d'Hitler, et la scène finale, où sous les traits du petit barbier juif substitué au dictateur par les rebondissements du film, il délivre dans une scène de meeting analogue à la précédente, un message de paix, d'humanisme et de fraternité, d'une profonde émotion. Or dans la scène initiale, c'est une fausse langue que Charlie Chaplin met dans la voix d'Hynkel, une langue sans signification mais reproduisant si bien les caractéristiques phonologiques de l'allemand, - dans la déclamation et la diction d'Hitler - que, si l'on ignore tout de cette langue, on ne s'aperçoit pas immédiatement qu'il ne s'agit pas en fait d'allemand, mais d'une caricature d'allemand. Le talent comique de Chaplin repère ainsi d'une façon singulièrement aiguë la nature strictement vocale, et non pas discursive, de ce qu'on a l'habitude d'appeler le talent oratoire d'Hitler. Par la prégnance de sa voix, Hitler pervertit le discours, la parole et sa signification, il les trahit littéralement. Ce n'est du coup pas un hasard si Chaplin

¹ A vrai dire, peut-on même parler de caricature tant la charge calque de près la réalité de ces discours telle que les images de la propagande nazie nous la restituent. ?

place son Hynkel sous le signe – dérision de la croix gammée – de la « double croix » : en anglais *to double-cross* signifie trahir.

A cette *voix* « pure », « brute » initiale, Chaplin oppose donc le *message* final, de paix et de fraternité, c'est à dire une parole dotée de sens. Mais ce que les commentaires du film ne relèvent guère, c'est la profonde ambiguïté de l'opposition voix-parole ainsi mise en scène - ambiguïté, trahissant, au passage, l'acuité des intuitions de Chaplin en la matière. Par le double procédé de l'opposition des deux scènes, et de leur similitude, Il tend à nous signifier, en effet, qu'il s'agit là de l'avvers et de l'envers d'une même réalité. Car dans la scène finale, pour proclamer son discours humaniste, le petit barbier juif recourt aux mêmes procédés oratoires (le geste mis à part) qu'Hynkel dictateur (et qu'Hitler) : début hésitant, mezzo voce, accelerando, crescendo, decrescendo...Il est remarquable au passage que pour décrire les discours d'Hitler on en vient à utiliser des termes relevant de la description musicale.

Alors, Hitler, une Diva ? La question peut sembler incongrue, voire insultante pour celles dont l'art est si élevé qu'on les déclare « divines ». Quel rapport entre la musicalité des vocalises d'une cantatrice et la raucité des « aboiements » d'Hitler ? Précisément le rapport à l'articulation langagière, illustration d'un phénomène fondamental que j'appelle **la tension entre verbe et voix, entre voix et signifiant**,

L'une des propriétés principales du chant, notamment dans l'aigu, c'est de rendre impossible l'articulation intelligible de la parole. Pour des raisons strictement acoustiques, - chaque voyelle étant caractérisée par un ensemble de fréquences en valeur absolue (formants), - au-dessus de 660 Hz, c'est à dire le mi 4, on ne peut plus distinguer les voyelles les unes des autres. Par conséquent, un chanteur a d'autant plus de chance d'être compris du public que la plus grande partie de sa tessiture (l'ensemble des fréquences qu'il peut émettre sans difficulté) est située dans la zone d'intelligibilité optimale, c'est à dire au-dessous de 312 Hz. C'est ce qui explique pourquoi on comprend beaucoup mieux une basse qu'une soprano. A cette question de la distinction des voyelles, vient se surajouter et interférer le problème de l'articulation des consonnes :

« Les consonnes résultent d'une obstruction totale ou partielle du canal vocal (compris entre le larynx et la cavité buccale). Or pour bien chanter, le canal doit être totalement dégagé. On imagine aisément le problème que pose au chanteur cette incompatibilité fondamentale entre les impératifs esthétiques et les nécessités de la linguistique. Par exemple, au cours de la production des occlusives

(consonnes telles que p, t, k, b, d, g,) où le canal vocal est momentanément fermé, les silences dus à l'interruption de la ligne mélodique introduisent dans le continuum sonore des "trous acoustiques" que le chanteur essaie instinctivement de colmater. De quelle manière ? Tout simplement en réduisant la durée et la force articulatoire des consonnes, ce qui revient à sous-articuler. »²

Autrement dit, l'art du chant est un compromis permanent entre deux exigences contradictoires : la continuité de la voix et de la ligne musicale, d'une part, la discontinuité structurelle du signifiant, d'autre part.

Cet antagonisme entre langage et chant n'avait pas échappé à Lacan justement à propos de la fonction de la consonne, tout spécialement de l'occlusive qui selon son expression « s'entend précisément de ne point s'entendre ». Prenant l'exemple de sa chienne dont il compare l'aboïement à la parole, il fait alors remarquer, non sans malice, que :

« Cette absence des occlusives dans la parole de ma chienne est justement ce qu'elle a de commun avec une activité parlante que vous connaissez bien et qui s'appelle le chant.. S'il arrive souvent que vous ne compreniez pas ce que jaspine la chanteuse, c'est justement parce qu'on ne peut chanter les occlusives [...] : en somme ma chienne chante »³

C'est sans doute ce qui (à l'inverse) autorise de dire, de certaines chanteuses, qu'elles aboient, ou qu'elles glapissent ! Dans le même registre, Berlioz vitupérait déjà « l'école du petit chien », celle des chanteuses ..

« ...dont la voix extraordinairement étendue dans le haut, leur permet à tout bout de chant des contre-mi et des contre-fa aigus semblables, pour le caractère et le plaisir qu'ils font à l'auditeur, au cri d'un king-charles dont on écrase la patte ! »⁴

Remarquons au passage comment autour de cette question du cri, de l'aboïement, ou de l'aigu du chant s'abolit la distinction entre l'humanité et l'animalité. L'indifférenciation paradisiaque entre l'humain et l'animal se paie ainsi du renoncement à la parole : Orphée par son chant communiquait avec les animaux et les anges communiquent entre eux sans l'intermédiaire de la parole.

L'art lyrique tout comme le tribun politique nous révèlent donc que émergence de la voix comme telle et émergence du sens, de la signification ne font pas bon ménage. Ce que repère bien d'ailleurs l'expression populaire à propos de l'orateur politique : « Qu'est ce qu'il parle bien ! Au fait qu'est ce qu'il a dit ? ». La question du pouvoir oratoire a été bien souvent étudiée, et depuis l'antiquité, mais pratiquement

² Nicole Scotto di Carlo « Pourquoi ne comprend-on pas les chanteurs d'opéra » in *La Recherche*, mai 1978.

³ Lacan séminaire sur l'identification du 29 novembre 1961 (non publié)

⁴ Berlioz Hector, *A travers chants*, Paris, Gründ, 1971, p. 366

toujours à partir de la rhétorique, ou de l'analyse du discours. Comme si le pouvoir d'émotion de l'opéra était étudié à partir de l'analyse des livrets. Or chacun sait bien, en matière d'opéra, comme en matière d'orateur politique, que « les paroles comptent moins que la musique ». Comme le souligne David Butler dans sa présentation du travail d'Atkinson, l'un des principaux analystes des techniques oratoires des orateurs politiques dans son ouvrage « Our masters' voices », « la voix de nos maîtres » :

« [Atkinson] nous montre comment la forme des mots, l'équilibre des phrases, le rythme de la parole peut conduire un auditoire à applaudir, presque sans égard au contenu intellectuel de ce qui est dit »⁵

Certes de bonnes argumentations, une rhétorique raffinée ne gâtent rien, mais elles ne sont pas par elles-mêmes de nature à « soulever » les foules ainsi que l'énonce Max Atkinson lui-même :

« Cela suggère que les réponses favorables de l'auditoire sont presque toujours suscitées par les politiciens eux-mêmes. Pour être sûr d'obtenir une réponse immédiate, de la durée et de l'intensité souhaitées, *comment* ils parlent importe au moins autant que ce qu'ils disent effectivement»⁶

Le pouvoir du « tribun » sur la foule ne relève pas en effet de l'art du discours, ni de la « communication », ni de celui de l'argumentation. Il relève de l'art de la voix. On rapporte à ce propos que le célèbre tribun romain Caius Gracchus, orateur hors pair, se laissait souvent emporter par son tempérament... de « tribun ». Capable de passionner la foule, il ne perdait jamais cependant le contrôle de son débit, car il recourait, dit-on, à un joueur de flûte pour ponctuer le rythme de sa parole.⁷ Ne parle-t-on pas d'ailleurs de « ténor » de la politique ? Dans cette perspective, on voit que le rapprochement entre les aboiements d'Hitler et le chant de la diva, n'est pas si scandaleux que cela. Friedelind Wagner, la petite fille de Richard, lorsqu'elle raconte les visites d'Hitler à Bayreuth repérait déjà combien, séduite par la voix, le sens des paroles prononcées par le visiteur de Bayreuth lui était indifférent. Là encore les témoignages abondent sur le contraste entre la pauvreté, la répétitivité, voire la

⁵ « He can show how forms of words, balance of sentences, rythms of speech can induce an audience to applaud, almost irrespective of the intellectual content of what is being said. » D. Butler, *ibidem* p. XII.

⁶ « They suggest that favourable audience responses are almost always prompted by the politicians themselves. If they are to be sure of obtaining an immediate response of adequate duration and intensity, *how they speak* can be seen to matter at least as much as *what they actually say*.... » *ibidem* p.84

⁷ HACQUARD G., DAUTRY J., MAISONI O., *Guide romain antique*, Hachette, 1952, p. 125. Les Gracques sont des tribuns de la plèbe restés célèbres pour avoir tenté une réforme agraire dans la Rome des années 150 av. J.C. Ils furent l'un et l'autre assassinés.

banalité du contenu des discours d'Hitler et son énonciation « de feu ». Comme le souligne Guido Knopp, réalisateur allemand d'une remarquable série de documentaires sur Hitler :

« Ni son style rhétorique, ni la logique de son discours ne permettent, à eux seuls, d'expliquer la force et la constance de son impact auprès des foules. Après avoir assisté à un meeting à Leipzig, Wilhelm Langhagel se souvient d'être ressorti de la salle avec l'impression qu'Hitler avait prononcé "un discours enflammé" [...] : "Tout le monde était particulièrement enthousiaste. J'étais moi-même emballé. Pourtant, le lendemain, lorsque j'ai lu le texte du discours que j'avais entendu la veille, je n'y ai rien trouvé de particulièrement percutant .»⁸

Otto Strasser, l'un des premiers compagnons d'Hitler qui se brouilla ensuite avec lui et dut s'exiler, témoigne lui aussi :

« Il maniait en réalité très mal les arguments puisés chez des théoriciens dont il ne comprenait pas toujours le raisonnement. Lorsqu'il voulait donner une certaine cohérence au sens de ses paroles, son discours était d'une lamentable médiocrité. En revanche, dès qu'il y renonçait et qu'il se jetait à corps perdu dans des vociférations n'exprimant que les sentiments confus de la crainte, alors il devenait l'un des grands orateurs du siècle. »⁹

Cette tension entre voix proprement dite et discours signifiant, entre voix et sens est elle aussi explicitement mise en scène à sa manière par le Film *Le roi danse* dans le conflit qu'il illustre bien entre Molière et Lully. On y repère parfaitement dans ce film comment tout d'abord Louis XIV paya tout d'abord de sa royale personne, en représentant lui-même en tant que danseur son pouvoir souverain, assignant aux divers autres danseurs du ballet figurant en fait ses sujets, leur place et leurs mouvements dont il dirigeait l'agencement, tel le soleil, - d'où entre autres raisons l'appellation de « roi soleil » - ordonnant le mouvement des planètes du système solaire. Puis lorsqu'il ne put plus lui-même, l'âge venant, incarner par sa propre personne l'ordonnement des mouvements de son pouvoir, il eut recours à travers Molière puis Lully au théâtre et à l'art lyrique comme porte-parole et porte-voix si l'on peut dire de sa volonté. Molière représentant bien entendu le sens à travers la signification profonde de ses pièces, et Lully représentant une forme plus ambiguë à travers ce qu'on a appelé la tragédie lyrique à la française, ou la dimension du lyrique se conjoint étroitement à la dimension du texte signifiant. Et l'on sait depuis les travaux de Philippe Beaussant combien Louis XIV s'impliquait lui-même dans le choix des thèmes mythologiques des opéras de Lully, ceux-ci étant presque toujours

⁸ KNOPP Guido, op. cit. p. 42

⁹ Cité par KNOPP Guido, ibidem, p. 49.

une allégorie de situations soit politiques soit personnelles, vécues par Louis XIV. Le film montre bien également comment Molière tenta lui aussi avec la comédie-ballet d'intégrer la dimension du lyrisme, mais comment aussi Lully parvint à le supplanter définitivement sur ce terrain, avec le soutien de Louis XIV d'où d'ailleurs cette phrase par laquelle j'ai commencé tout à l'heure : « Sire, votre voix, c'est moi ».

La question que nous allons nous poser maintenant, c'est d'essayer de comprendre pourquoi la voix sous de multiples aspects est aussi intrinsèquement lié au politique (il faudrait ici encore invoquer d'autres manifestations vocales telles que le slogan où la fonction de déclencheur politique occupée par l'art lyrique, telle par exemple la révolution belge de 1830 déclenchée lors de la représentation à Bruxelles le 25 août 1830 de *La Muette de Portici*, d'Esprit Auber, précisément du deuxième acte, lorsqu'au duo « amour sacré de la patrie » chanté par les deux protagonistes du drame, toute la salle puis toute la population de Bruxelles sortit dans les rues, et prit les armes contre la domination hollandaise d'Orange. Pensons également à Verdi et à la place de son œuvre dans le mouvement d'indépendance contre la domination autrichienne qui nous est relaté notamment dans le film « Senso » de Visconti. Pour tenter de répondre à cette question, il faut nous replonger aux fondements mêmes de ce qu'est la politique, et aux enjeux profonds de la voix tels que la psychanalyse permet de les repérer.

La politique, pour le dire schématiquement pourrait être sous-tendue par ce que j'appellerai un fantasme : celui de faire du corps social un corps unifié, et un corps identifié, comme tout corps, par une voix.

Depuis Jean-Jacques Rousseau on a l'habitude de considérer le social et le politique comme fondé sur un contrat régissant les relations entre les membres d'une société, de façon à en assurer la cohésion et l'harmonie. Un principe d'union est placé au cœur du contrat. Que nous dit J.J Rousseau dans le *Contrat social* :

« A l'instant, au lieu de la personne particulière de chaque contractant, cet acte d'association produit un corps moral et collectif composé d'autant de membres que l'assemblée a de voix, lequel reçoit de ce même acte son unité, son *moi* commun, sa vie et sa volonté. Cette personne publique qui se forme ainsi par l'union de toutes les autres prenait autrefois le nom de *Cité*, et prend maintenant celui de *République* ou de *corps politique*...[...] A l'égard des associés, ils prennent collectivement le nom de *Peuple*... »¹⁰

¹⁰ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du Contrat social*, GF-Flammarion, Paris, 1992, p. 40.

Cette remarque permet à elle seule de repérer trois notions clés impliquées dans notre problématique, celle de corps, aussi bien organique et individuel que social, celle voix, et celle d'union. J.J. Rousseau ne nous dit pas autre chose en fait que c'est dans l'union des voix que la voix du corps social se constitue, que la volonté de la Cité ou du Peuple désormais définie comme une entité unifiée, va s'exprimer. Ceci nous rappelle une chose trop oubliée de nos jours où la politique est trop souvent réduite à un simulacre de débats d'idées : la politique concerne le corps des hommes ; dans ses manifestations les plus élémentaires et les plus profondes, à savoir la vie et la mort. Le fondement originel de la relation de pouvoir entre le souverain et le sujet, c'est le pouvoir de vie et de mort que le souverain possède sur le sujet et que le sujet reconnaît au souverain, d'où d'ailleurs la dimension du sacré, et du sacrifice qui se trouve systématiquement conjointe à celui du pouvoir. Cela n'est d'ailleurs pas si oublié que cela puisqu'on peut voir à nouveau avec ce que Michel Foucault appelle le biopouvoir, lié au développement du discours médical et scientifique, le politique renouer avec la gestion de la vie et de la mort puisque désormais la définition même de la mort fait l'objet d'une décision politique inscrite dans la loi en vue de définir l'état de mort clinique pouvant autoriser ou non telle ou telle intervention sur le sujet. (Voir également l'actuel débat sur l'euthanasie, dont s'est emparé l'instance politique).

Or la voix est quelque chose d'elle même étroitement liée au corps. On peut même définir la voix non pas seulement comme, selon le dictionnaire Larousse, « l'ensemble des sons qui sortent de la bouche de l'homme », mais comme la part de corps impliquée dans une énonciation langagière, la part de corps qu'il faut consentir à sacrifier pour produire un énoncé signifiant, indépendamment de la modalité sensorielle de cette implication du corps : cela peut se faire par le geste mobilisant tout le corps comme dans la langue des signes des sourds-muets, d'où d'ailleurs l'étroite parenté de la danse et de l'art lyrique. Songeons également au geste du calligraphe qui magnifie le geste de l'écriture, c'est à dire de la modalité graphique de la voix qui sous-tend un énoncé de langage sous sa forme écrite. Le chant, la danse, la calligraphie ne sont donc dans la perspective où je me place ici que diverses modalités de l'art de la voix, au sens étendu où j'entends ici la voix.

C'est enfin cette implication corporelle de la voix qui permet à la psychanalyse dans les développements lacaniens des années soixante d'en faire ce qu'on appelle un objet pulsionnel, c'est à dire un objet de jouissance mobilisant dans sa quête des

ressources insoupçonnées de l'être humain. C'est ce qui permet de comprendre enfin pourquoi il y a du plaisir et je dirai même plus justement de la jouissance à chanter et à entendre chanter. C'est ce qui permet de comprendre pourquoi, pour nous recentrer sur notre sujet, se trouvent mobilisés autour du chant en commun de l'hymne des forces considérables puisant au plus profond de l'individu des motivations profondes. C'est l'effet mobilisateur bien connu de l'hymne, par exemple de la Marseillaise qui a fait dire à Carnot devant le Comité de Salut Public en 1793 : « *La Marseillaise*, a donné cent mille défenseurs à la patrie ».

Ce n'est pas le lieu de développer cette notion complexe d'objet pulsionnel. Je me contenterai simplement de rappeler que pour Freud la notion de pulsion conceptualise en quelque sorte l'interface entre l'organique et le psychique. A cet égard, la voix qui est la part de corps qu'il faut engager (sacrifier) pour émettre un énoncé de langage est parfaitement conforme à la définition que Freud donne de la pulsion. L'objet pulsionnel se construit comme objet perdu lié à une jouissance fondamentale sans cesse recherchée par le sujet. Le comportement du passionné d'opéra parle particulièrement de cette quête d'un objet perdu qu'il va n'avoir de cesse de retrouver au gré des pérégrinations de la diva ou de l'idole à laquelle il est « accroché ». Tous ceux qui sont réellement passionnés d'opéra savent à quel point la notion de « drogue » est proche de leur passion.

C'est enfin de par sa position d'objet pulsionnel que la voix s'articule à deux points fondamentaux dans la question de la pulsion : le rapport à l'autre et le rapport au langage. En effet selon Lacan la 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 son image.¹¹ *Organisme*, c'est-à-dire un corps vivant, comportant un certain nombre d'ouvertures vers le monde qui l'entoure et recevant de ce monde ce qu'il lui faut pour survivre et se développer ; mais organisme pris dans le langage, le symbolique, qui, lui, vient de l'Autre. On peut même dire qu'à cet égard la voix est paradigmatique même de l'objet pulsionnel puisque, par définition elle fonde le rapport à l'autre en tant que support du langage, et qu'elle est la part de corps organique par excellence, pris dans le langage.

¹¹ Cette définition distingue donc fondamentalement, on le voit, le concept de pulsion de celui d'instinct avec lequel on a trop souvent tendance à le confondre.

La fonction d'identification d'un corps social à travers la voix, celle de mobilisation de forces pulsionnelles puissantes suffiraient déjà sans doute à rendre compte de la place de la voix dans le domaine politique. Il est une autre fonction qui lui confère cependant une place tout à fait particulière et qui à elle seule pourrait rendre compte du fait que la voix est un outil privilégié du pouvoir politique, fonction que la langue a bien repérée en faisant du verbe « écouter » un quasi synonyme du verbe « obéir ». Ceci a déjà bien été repéré par la philosophie politique qui a énoncé tel par exemple Jean-Luc Nancy dans *L'Impératif catégorique* que « la voix est loi ». Non pas seulement le support d'énonciation de la loi mais loi en soi, commandant l'obéissance. Ceci nous amène à la notion de « ban » qui définissait chez les rois francs et germaniques l'espace de souveraineté où la voix du souverain avait force de loi et qui a donné en français « bannir » et « abandonner » et aussi « bannière » comme à l'origine, insigne de la souveraineté. En italien, le « banditore » n'est pas le « bandit », mais le crieur public, le héraut d'armes.

La question qui se pose alors est de comprendre pourquoi la voix est aussi intrinsèquement liée au commandement. Là encore c'est la notion de voix comme objet pulsionnel qui va nous aider à le comprendre à travers l'analyse du processus d'écoute qui par l'incorporation de la voix, va produire un phénomène d'identification à la voix reçue, celle du souverain en l'occurrence ou celle du maître, et donc une adhésion si je peux dire à cette voix. Je m'explique :

Prenons pour le comprendre la situation du meeting politique, notamment dans ses formes extrêmes telles que ce qu'on appelle justement les grand'messes nazies nous les ont montrées à Nuremberg. Le dispositif de ces manifestations constituent en fait en une formidable machine à extraire la voix du leader, je dis bien la voix et non les paroles, pour que le peuple rassemblé puisse se l'incorporer et la faire sienne dans l'indifférenciation de la masse afin de produire un puissant d'identification selon une double direction : verticale tout d'abord, chacun s'identifiant au leader, puis horizontale dans un deuxième temps, chaque élément s'identifiant l'un à l'autre du fait de leur identification commune au même leader. Et la voix occupe une place tout à fait privilégiée dans ce processus par la propriété qu'elle possède d'être incorporée. Freud a en effet montré comment le phénomène de l'identification constituait, je le cite : « la forme la plus précoce et la plus originaire du

lien affectif ¹²». Il repère ensuite diverses modalités d'identification : l'identification par incorporation tout d'abord dans laquelle la modalité de l'être se différencie mal de la modalité de l'avoir : on est, ou on devient l'autre, en le possédant par ingestion. Le meilleur moyen de s'approprier l'objet d'amour, de ne plus jamais risquer de le perdre, c'est en effet de l'incorporer. Processus de dévoration directement issu de la phase orale primitive, Freud le compare au rapport que le cannibale entretient avec celui qu'il dévore. C'est dans *Totem et tabou*, qu'il avait introduit cette notion précisément dans sa dimension constitutive d'un certain type de lien social : celui qui caractérise les membres d'une tribu ou d'un groupe rassemblés sous un même totem :

« Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle.[...] or, par l'acte de l'absorption ils réalisaient leur identification avec lui, s'approprièrent chacun une partie de sa force. Le repas totémique, qui est peut-être la première fête de l'humanité, serait la reproduction et comme la fête commémorative de cet acte mémorable et criminel qui a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales, restrictions morales, religions. »¹³

C'est en fait un processus du même type qui se passe dans ces situations sauf que bien entendu on ne se trouve plus dans l'ingestion orale cannibalique mais dans ce que j'appellerai l'incorporation « aural », par l'oreille, de la voix du leader. Car l'écoute relève bien en fait de l'incorporation comme l'a d'ailleurs explicitement énoncé Lacan :

« La voix, donc ne s'assimile pas, mais elle s'incorpore ; c'est là ce qui peut lui donner une fonction à modeler notre vide. »¹⁴

De fait, nombre d'expériences tout à fait communes nous le confirment : pourquoi, lorsque la voix de notre interlocuteur est brusquement troublée par le « chat » qui passe dans sa gorge, c'est nous-même qui éprouvons aussi le besoin de nous racler la gorge pour l'éclaircir ? Tout simplement parce que dans l'écoute, nous passons toujours par une phase d'identification à notre interlocuteur en incorporant sa voix, « chat » y compris, lequel dès lors fait partie de nous-même, suscitant en nous-même le réflexe de le chasser.

¹² *Massenpsychologie*

¹³ FREUD Sigmund, *Totem und Tabu*, (1912-1913) trad. *Totem et Tabou*, Payot, Paris 1983 p.163

¹⁴ Notons qu'en utilisant le terme d'incorporation pour l'identification à un trait (la voix) de la personne aimée, Lacan tend à abolir la distinction de Freud entre les deux premières formes d'identification, celle par incorporation au sens strict, et celle dite « régressive » où l'identification peut n'emprunter qu'un seul trait à la personne objet. Voir p. §14

Le meeting politique autour de l'orateur politique, du tribun, du ténor de la politique peut donc se comprendre comme une sorte de repas totémique lyrique où vont se jouer des aspects fondamentaux de la constitution du lien social par identification, par la communion dans l'écoute et donc l'obéissance à la voix du leader, du souverain du groupe social concerné. Communion qui se concrétisera ensuite par le chant en commun « d'une seule voix », par exemple d'un hymne, ou d'un slogan politique ou du nom du leader ou de toute autre formule de glorification du souverain tel que le « vive le roi » sous l'ancien régime.

Ce repérage d'un lien entre la voix et le politique n'est pas nouveau puisque déjà Aristote dès les premières lignes de sa « politique » repère l'émergence du politique dans le passage de la voix à la parole. L'homme dit-il est un « animal politique » Or la voix est le lot commun à tous les animaux pour exprimer la douleur et le plaisir, mais la parole qui est l'apanage de l'être humain, lui permet d'exprimer l'utile et le nuisible aussi bien que le juste et l'injuste :

Car l'homme se distingue des autres animaux en ce qu'il est le seul à avoir le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste, et autres notions morales. C'est la mise en commun de ces valeurs qui fait la famille et la cité.

C'est à dire la politique.

De la même façon, les rapports entre opéra et politique ont été maintes fois étudiés. Mais c'est presque toujours en termes d'instrumentalisation de l'opéra par le pouvoir politique du fait que la lourdeur et la complexité de la production d'opéra exige pratiquement le niveau d'intervention de l'appareil d'état pour le mettre en place. Et de fait, après avoir été affaire de princes, l'opéra est devenu de nos jours affaire d'états (voir à ce propos l'édifiante histoire de l'Opéra-Bastille ¹⁵). On tend souvent dès lors à faire de l'opéra un porte-parole, - un porte-voix serait plus juste - un instrument donc, du pouvoir établi. Cette idée, assez largement répandue, est simplificatrice : nous avons déjà vu comment des aspirations populaires et démocratiques avaient pu elles aussi trouver dans l'opéra le vecteur de leur émancipation.

Les perspectives dont j'ai esquissé quelques lignes ce soir nous conduisent à repérer au cœur de l'opéra, un rapport beaucoup plus étroit, véritablement structurel entre opéra et politique. On peut en effet définir l'opéra comme le lieu où la voix

¹⁵ Dans cette perspective, on lira notamment : URFALINO Philippe, *Quatre voix pour un opéra*, Paris, Métailié, 1990.

souveraine tient le spectateur, le sujet, ou le public, le peuple, dans une relation de sujétion totale, selon une relation *d'abandon*. Mais plus encore qu'une représentation du lien politique primitif, il en constitue une véritable cérémonie commémorative rituelle, le sujet y revivant littéralement, comme dans une célébration, le lien politique originaire d'abandon. Du coup, toute une série de données va prendre sa pleine signification : le fait par exemple que dans la Chine antique, la composition musicale (essentiellement lyrique) était l'apanage exclusif de l'Empereur¹⁶, anticipant ainsi pour revenir à notre point de départ les attaches particulières à la musique et à l'art lyrique de tant de souverains. Ceci donne également tout son sens à l'intensité du débat philosophique sur la question de l'opéra italien, opposé à l'opéra français, qui cliva complètement « l'intelligentsia » française, au milieu du XVIII^e siècle, à quelques années de la Révolution. Cette « Querelle des Bouffons »¹⁷ peut apparaître comme le signe d'une particulière futilité, bien française, des « intellectuels » de l'époque. Ne traduit-elle pas au contraire l'intuition des implications politiques profondes de l'opéra ?

Le phénomène musical en général, mais plus précisément l'opéra avec son habillage mythique et imaginaire, se prête, en effet, tout particulièrement à la structuration d'une identité collective sans distanciation qui peut du coup ne pas échapper au danger totalitaire, dans l'exclusion radicale de tout ce qui peut représenter l'altérité. Car le processus d'identification n'est pas sans danger : la logique propre à l'identité sociale, par définition, ne peut réunir un ensemble d'éléments que par différenciation, opposition, séparation, vis à vis d'un autre ensemble. Elle crée inéluctablement un « Autre » de « l'Un » qui se trouve constitué. Une confrontation entre l'Un et l'Autre s'en trouve fortement induite. C'est bien ce que l'on constate : L'usage de l'hymne national s'est généralisé au XIX^e siècle préparant la conflagration des nations européennes du début du XX^e. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette même époque a vu l'édification de ces justement nommés « temples » de l'art lyrique que sont, par exemple, le Palais Garnier (1875) ou le *Festspielhaus* de Bayreuth (1876)

¹⁶ Voir Ma Hiao-Ts'iun, « La musique chinoise » in *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946. pp. 438-446.

¹⁷ Ainsi nommée en raison du genre « opéra bouffe » qui étiquette *La serva padrona*, ouvrage de Pergolèse dont la production à Paris en 1752 déclencha la polémique en question. Celle-ci donna lieu à des centaines de libelles, pamphlets, et autres « placards ». voir les 2410 pages de la compilation qu'en a faite Denise Launay : *La Querelle des Bouffons*, Minkoff, 1994.

L'insistance du nazisme à s'approprier¹⁸ l'opéra comme un de ses instruments privilégiés d'identification, y trouve là sa logique profonde. C'est ce que soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy que je citerai pour conclure :

« Le national-socialisme n'a pas simplement représenté, comme le disait Benjamin, une "esthétisation de la politique" à laquelle il eût été suffisant de répondre à la manière de Brecht, par une "politisation de l'art" [...], mais une fusion de la politique et de l'art, la production du politique comme œuvre d'art. »¹⁹ .

Tout particulièrement ajouterai-je comme œuvre d'art lyrique.

¹⁸ Voir p.§10

¹⁹ LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *Le Mythe nazi*, Paris, L'aube, 1998, p. 48-49.