

Sobre a Interferência Necessária da Voz na Lei : O Exemplo da Tragédia Antiga.

D'une Necessaire Immixtion de la Voix Dans la Loi : L'exemple de la Tragedie Antique.
About a Necessary Interference of the Voice in The Law : The Exemple of The Ancient Tragedy.

Jean-Michel Vivès ¹

Resumo

Nessa conferência, proferida especialmente pelo autor a convite da Comissão Científica do Colóquio Internacional « A Psicanálise e a Lei »¹ é abordada a estrutura da tragédia antiga retomada a partir do entendimento que dela faz Claudel, na medida em que destaca a sua dimensão essencialmente vocal. Partindo da definição dada, pelo citado poeta, da tragédia como um « long cri devant une tombe mal fermée », o autor procura dela tirar todas as consequências para pensar as questões referentes à voz e a lei naquilo que diz respeito à clínica psicanalítica. Leva ainda em consideração as contribuições de Nietzsche, acerca do nascimento da tragédia, e de Loraux que também chama a atenção para a dimensão vocal da tragédia, pondo em evidencia sua dimensão política. O tratamento dessas questões levam o autor a formular a hipótese: a instauração e a relação à lei, que é uma das questões essenciais apresentadas pela tragédia, não poderia ser pensada ao redor de sua relação à voz ?

Palavras-chave: Voz; lei; tragédia antiga; psicanálise.

Abstract

At this conference the author deals with the structure of ancient tragedy based upon the Claudel's comprehension of it, in what its essentially vocal dimension is highlighted. Based on the definition given by the named poet, the tragedy as a “cri devant une tombe long fermée evil”, the author tries to draw all the consequences of it in order to think the issues of voice and the law in what concerns the psychoanalytic clinic. He takes also into consideration the contributions of Nietzsche about the birth of tragedy, and of Loraux, that also draws attention to the vocal dimension of the tragedy and puts in evidence its political dimension. The treatment of these issues lead the author to formulate the hypothesis that the establishment and respect for the law, which is one of the key issues presented by this tragedy, could not be designed in its relationship to the voice?

Keywords: Voice; law; ancient tragedy; psychoanalysis.

Recebido em 16 de outubro de 2012
Aprovado em 22 de novembro de 2012
Publicado em 28 de dezembro de 2012

Claudél définit la tragédie antique comme : un « long cri devant une tombe mal fermée. » (Claudél, 1920, p.1323-1324). Nous pensons immédiatement ici à l'*Antigone* de Sophocle et au magnifique commentaire que Lacan a pu en faire à l'occasion du Séminaire VII sur l'éthique de la psychanalyse (Lacan, 1959-1960/1986). Mais ce n'est pas sur ces développements que je voudrais aujourd'hui revenir, mais sur la structure même de la tragédie antique telle que Claudél nous permet de l'appréhender : un cri concomitant à l'instauration des enjeux législatifs.

A partir de cette citation, je m'attacherai à articuler à partir du dispositif proposé par la tragédie antique, les enjeux de la voix et de la loi. En effet, en mettant en avant la question du cri, qui plus est long, Claudél rappelle la dimension essentiellement vocale de la tragédie antique. Nous savons depuis les travaux de Lacan que la voix comme objet de la pulsion invocante peut se trouver exemplarifiée par le cri ou par ce qui en est le plus proche, le silence des abîmes. Il est intéressant de repérer ici que cette dimension vocale est abordée par un poète, lui-même auteur d'œuvres théâtrales et non par les théoriciens, anthropologues ou historiens de la tragédie grecque. Si nous suivons les remarques de Freud et de Lacan qui répètent à plusieurs moments de leur œuvre que l'artiste précède le psychanalyste (Freud, 1907/2007, p.39-126), il convient de prendre la définition de Claudél au sérieux et de tenter d'en déduire toutes les conséquences.

Certes, si tous les travaux depuis *La naissance de la tragédie* de Nietzsche (1872/1991) mettent en évidence la dimension essentielle du chœur et donc de la voix dans sa dimension de chant, il aura fallu néanmoins, attendre les récents travaux de Nicole Loraux pour que les implications de la dimension proprement vocale de la tragédie soient mise en évidence. Je fais ici référence à son ouvrage : *La voix endeuillée*. (Loraux, 1999). Il est d'ailleurs tout à fait

étonnant que Nicole Loraux ne cite pas la phrase de Claudél tant ses thèses semblent rencontrer celles du poète. Ainsi conclut-elle son essai sur la tragédie grecque : « par l'évocation du deuil, contre la prescription de l'oubli par la cité, elle (la tragédie) bouleversera le spectateur, elle incitera à dépasser son appartenance à la communauté civique pour saisir son appartenance, plus essentielle encore, à la race des mortels. Car tel est bien à jamais le dernier mot de ce que chante, au spectateur plus qu'aux citoyens, la voix endeuillée de la tragédie ». (Loraux, 1999, p.137) Nous retrouvons ici, comme dans la citation de Claudél, l'articulation de la voix et du deuil. Cette interprétation nous intéresse particulièrement en ce qu'elle nous permet de compléter les très intéressants travaux de Vernant et Vidal-Naquet faisant de la tragédie essentiellement une manifestation de la *polis* grecque et plus particulièrement athénienne. (Vernant ; Vidal-Naquet, 1972) Or comme nous le rappelle Agamben (1997, p.15) : « Ce n'est pas un hasard si *La Politique* situe le lieu propre de la « polis » dans le passage de la voix au langage ». La tragédie ne serait plus alors seulement la mise en acte de ce passage mais également et peut-être de façon plus fondamentale encore, la commémoration devant les sujets assemblés de ce passage de la voix à la parole, tout en tentant de maintenir un contact, par delà le Logos, avec la chose vocale.

Cela me conduit à proposer l'hypothèse suivante : l'instauration et le rapport à la Loi qui est un des enjeux essentiels présenté par la tragédie ne saurait être pensés en dehors de leur rapport à la voix.

C'est d'ailleurs ce que l'*Orestie* d'Eschyle qui raconte comment l'on passe d'une justice de vengeance à une justice de droit illustre parfaitement. En Grèce ancienne et en particulier dans l'*Orestie*, la vengeance se présente comme justicière. Le vengeur est étymologiquement celui qui « veille sur l'honneur », une valeur essentielle pour les grecs, liée à la dimension sociale

de chacun selon son statut. Lorsque l'ordre social est transgressé - en particulier par un meurtre - il y a exigence d'un «châtiment» réparateur, équivalent au crime, qui restaure la trame sociale et reconstitue les repères collectifs. L'acte vengeur concerne donc autant la collectivité que l'individu. Il peut être sous-tendu par une passion vengeresse ou n'être exécuté que comme un devoir envers les autres et imposé par eux. C'est ce qu'Eschyle montre dans les deux premières pièces de sa trilogie.

Dans la première tragédie, *Agamemnon*, l'auteur met en scène Clytemnestre, épouse d'Agamemnon, roi de Mycènes qui a sacrifié leur fille Iphigénie pour que les vents soient favorables au combattants Achéens partant en guerre contre Troie. Pour Clytemnestre, l'assassinat de son époux est un acte vengeur vécu comme une « renaissance ». Elle n'a pas accepté le sacrifice de sa fille Iphigénie par son époux pour un enjeu politique dérisoire : récupérer la belle Hélène enlevée par le troyen Paris et cause de la sanglante guerre de Troie. Pour Clytemnestre, ce qui était présenté comme un sacrifice nécessaire est un «crime» qu'elle semble être la seule à dénoncer. Face au Chœur des vieillards qui lui reproche l'assassinat odieux de son époux elle ose décrire sa jouissance au moment du meurtre :

« Le bouillonnement vif du sang
qu'il rejette
m'asperge d'une noire rosée sanglante
qui ne m'est chère pas moins qu'aux
germes de bourgeons
les brillantes ondées du ciel ». (Eschyle, 1967a, p.311)

Image terrible de renaissance liée à la pulsion de mort, qui lui donne le sentiment d'une juste vengeance. Cependant, même si elle assume complètement son acte, elle pense également qu'elle n'a fait qu'obéir à une loi qui la dépasse et que le Chœur appelle la loi de Zeus, c'est-à-dire la loi de la Justice :

« Qui frappe est frappé, qui tue expie » (Eschyle, 1967a, p.317)

Cette logique se rencontrera encore dans la seconde pièce de la trilogie. Ainsi, le Coryphée affirme :

Qu'au langage de haine, un langage
de haine
réplique », la Justice le crie,
elle exige le dû. » (...)
c'est la loi que les gouttes de sang
Versées sur le sol exigent
Un autre sang. Le meurtre réclame
L'Erinys qui, en vengeant les premiers morts,
Ajoute au crime un autre crime
(Eschyle, 1967c, p.343)

Nous sommes clairement ici du côté de loi du talion : « œil pour œil, sang pour sang... ». Les protagonistes du drame perçoivent parfaitement la dimension sans issue de ce type de justice et après avoir évoqué tous les crimes qui se sont commis en chaîne dans la terrible famille des Atrides, le Chœur ajoute, appelant de ses vœux une solution qui viendrait enfin mettre un terme à cet enchaînement de meurtres qui ne semble pas devoir connaître de fin : « qui extirpera de cette maison le maudit germe? » (Eschyle, 1967d, p.317) . En même temps, il annonce, au nom de cette loi divine, que se lèvera un vengeur d'Agamemnon, qui fera payer cher leur crime à Clytemnestre et à son amant Egisthe.

Ce vengeur, nous le voyons apparaître dans les *Choéphores*, la deuxième pièce de la trilogie. C'est Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre qui revient d'exil. Ce qui le choque particulièrement est la manière dont son père a été mis à mort par sa mère au sortir du bain.

Clytemnestre :

J'ai agi de façon, je ne le nierai pas,
qu'il ne pût fuir ni écarter la mort.
Je l'encerle comme un poisson,
avec un filet

sans issue, fatal trésor d'un vêtement.

Et par deux fois je frappe, il geint deux fois,

Il laisse aller ses membres à terre. Je lui assène

le troisième coup en offrande votive au Zeus des enfers, le sauveur des morts. (Eschyle, 1967e, p.311.)

Pour Oreste, cette mort n'est pas digne d'un héros de la guerre de Troie et c'est pour restituer au mort sa dignité, qu'il envisage de venger son père. Mais Oreste, qui a vécu loin du palais et de ses horreurs, n'est pas mû par une passion vengeresse. Il faut que sa sœur Electre et le Chœur des femmes qui l'accompagne lui racontent tous les affronts faits au père, tous les mauvais traitements et humiliations subis par Electre, pour susciter en lui l'indignation nécessaire au passage à l'acte. Le Chœur décrit ce processus :

Oui, que cette parole entre dans tes oreilles

et chemine, calme, jusqu'à ton cœur.

Voilà ce qui fut. Et ta colère

saura le reste. Il faut aller

combattre avec une colère inflexible. (Eschyle, 1967c, p.343.)

Rappelons que la colère, pour Aristote (2007) est une passion indispensable chez le citoyen, face à l'injustice. Pour acquiescer ce cœur inflexible qu'il n'a pas encore, il invoque les mânes de son père. Il demande à ce dernier d'envoyer la Justice combattre avec les siens. Face aux réticences d'Oreste à tuer sa mère, le Chœur fait encore pression en demandant à Oreste de se dévouer pour les siens : les morts et les vivants. Il l'invite ainsi à supprimer ce couple tyrannique qui a usurpé le pouvoir. Pour Clytemnestre, assassiner son époux a été une libération de sa haine, dans un acte ruminé et rêvé depuis longtemps. Pour Oreste, la perspective de tuer sa mère est

comme un devoir qui requiert du courage afin de sauvegarder la mémoire et l'honneur de son père, et de sauver cette maison en péril. Il y a là comme une obligation morale de vengeance justicière. Pour surmonter ses dernières hésitations, son ami Pylade devra lui rappeler l'oracle d'Apollon et la foi de ses serments. Après son acte, Oreste demande alors au Dieu Soleil de témoigner qu'il était bien dans son droit, en tuant sa mère. Dans le même temps, il se prépare à fuir la Cité, étant déjà poursuivi par les déesses de la vengeance, les terribles Erinyes attisées par les mânes de Clytemnestre qui le poursuivent de leurs hurlements.

Le Coryphée :

Quels phantasmes t'agitent, toi le plus cher à ton père ?

tiens bon, ne crains rien après une telle victoire.

Oreste :

Ce ne sont pas des phantasmes, ces tourments :

voici visibles les chiennes vengeresses de ma mère. (...)

Vous ne les voyez pas, mais moi, je les vois.

Je suis traqué, je ne puis demeurer davantage. (Eschyle, 1967f, p. 367-368.)

Voici le justicier Oreste en prise avec les terribles Erinyes. Divinités anciennes, elles non sont pas soumises à Zeus et habitent le monde du dessous. Malgré leur ascendance divine, les dieux olympiens éprouvent une profonde répulsion pour ces êtres qu'ils ne font que tolérer. Elles personnifient la malédiction lancée par quelqu'un et sont chargées de punir les crimes pendant la vie de leur auteur, leur champ d'action étant illimité, si l'auteur du crime décède, elles le poursuivront jusque dans le monde souterrain. Justes mais sans merci, aucune prière ni sacrifice ne peut les émouvoir, ni les empêcher d'accomplir leur tâche. El-

les refusent les circonstances atténuantes et punissent toutes les offenses contre la société et à la nature tels que le parjure, la violation des rites de l'hospitalité et surtout les crimes ou l'homicide contre la famille. Elles sont les « seules vraies juticières » comme elles se nomment. (Eschyle, 1967f, p.385.)

La question posée dans *Les Euménides*, dernier volet de la trilogie de l'*Orestie* est : comment faire cesser ce cycle de la vengeance qui engendre, dans sa logique de réparation, crime sur crime ?

Nous retrouvons Oreste dans le temple d'Apollon, à Delphes : ce dieu le protège de la furie des Erinyes. L'affrontement essentiel dans cette tragédie se situe entre les dieux. D'un côté les Erinyes, qu'Apollon décrit comme des vieilles filles fatiguées et repoussantes, nées des Ténèbres et qui se repaissent de toutes les horreurs. De l'autre côté, Apollon, ce jeune dieu solaire que les Erinyes accusent de fouler au pied les antiques et vénérables divinités qu'elles représentent. La tâche des Erinyes étant de poursuivre sans relâche les mortels que leur folie a précipités dans le crime, jusqu'à ce qu'ils descendent sous terre. Nul besoin d'enquête : le sang appelle le sang.

Ce conflit entre dieux anciens et dieux nouveaux, va être arbitré par Athéna. Cependant, la déesse considère l'enjeu trop important pour porter, seule, la responsabilité de le trancher. Elle décide de créer un tribunal, en choisissant les 12 meilleurs citoyens qui, après avoir recueilli témoignages et preuves, voteront de manière démocratique. Les Erinyes voient tout de suite le danger de cette innovation. Elles ont peur de perdre leur pouvoir et fustigent ces lois nouvelles qui vont désormais - affirment-elles - laisser les crimes impunis. Pour elles, seule la crainte du châtement irrépressible peut assurer la Justice dans les cœurs. Cependant, elles acceptent, à contrecœur, de participer au procès. Il s'agit de comparer la gravité des deux crimes. Pour les Erinyes,

le meurtre d'une mère, commis par Oreste, en s'en prenant aux liens de sang les plus profonds est impardonnable. Pour Apollon, la mise à mort ignominieuse d'Agamemnon, héros de la guerre de Troie est un double crime : Clytemnestre a tué un époux mais aussi un père. Apollon valorise le lien sacré entre époux et épouse et affirme que, pour les enfants, le père est plus important que la mère. L'argument? C'est le mâle qui engendre l'enfant dans une mère qui serait simple souche passive et qui n'est pas toujours indispensable. La preuve? Athéna est née de Zeus, sans mère... La déesse prévient d'ailleurs qu'elle est « tout à fait pour le père » (Eschyle, 1967h, p.400.) et c'est son vote qui va départager les deux camps et acquitter Oreste.

Mais, Athéna ne se contente pas d'instituer les principes d'une Justice démocratique, avec un tribunal qui constitue un tiers neutre qu'elle veut incorruptible, vénérable et impitoyable, un tribunal dans lequel chacun peut argumenter, écouter et entendre l'autre ; après le procès, elle joue le rôle de médiatrice pour éviter qu'il y ait un vainqueur et un vaincu. Elle tente alors de persuader les Erinyes : elles n'ont pas été vaincues ni humiliées. C'est le suffrage qui a décidé.

Croyez-moi, ne gémissiez pas si fort.

Vous n'êtes pas vaincues: l'égal partage des votes

fut pour la vérité, non pour ton déshonneur. » (Eschyle, 1967h, p.402.)

Les Erinyes, pleines de rancœur, refusent d'abord toute négociation. Athéna leur propose alors un nouveau rôle : devenir des Euménides, c'est-à-dire des divinités bienfaisantes, honorées au moment des mariages et des naissances. Plutôt que d'être poussées par l'instinct de mort, elle leur offre d'être au service de la pulsion de vie. Elle leur abandonne seulement les impies qu'elle leur propose d'exterminer com-

me le bon jardinier le fait des mauvaises herbes. Finalement, les Erinyes s'avouent convaincues par la douce persuasion d'Athéna. Et la déesse peut conclure :

Je chéris la Persuasion
dont l'œil surveillant ma langue et
ma bouche
contre le refus sauvage.
Zeus orateur à triomphé
et notre bon combat
est vainqueur pour toujours (Es-
chyle, 1967h, p.408.)

Nous voici passés d'une justice de violence, de type vendetta, à une justice de médiation.

Il est néanmoins un élément sur lequel je voudrais attirer votre attention et qui a peu retenu celle des commentateurs : il s'agit de l'appartenance énigmatique du cri au moment où les terribles Erinyes se transforment en bienveillantes Euménides.

Voici le dernier vers de la pièce attribué au chœur et donc chanté : « Et vous (Les Euménides), maintenant, que votre cri réponde à nos voix. » (*Hululement*) (Eschyle, 1967h, p.410.)

L'étymologie du mot hululer nous renvoie à l'action de hurler. Au moment même où s'élève la loi de la parole, le cri est appelé. Voilà qui pourrait sembler surprenant, voire incompréhensible, à ceux qui ont pris, un peu trop rapidement, l'habitude de penser le rapport entre loi et voix comme un rapport d'exclusion. Cet exemple nous conduit et au-delà nous oblige à penser une immixtion de la voix dans la loi.

Pour cela, je propose de revenir une fois encore sur les développements freudiens concernant l'émergence de l'état de société, pour repérer en quoi le modèle de la tragédie nous permet d'en effectuer une nouvelle lecture.

À « l'origine », l'humanité aurait été organisée sous la forme d'une horde sur laquelle régnait un aïeul tyrannique qui jouissait de toutes les femmes et en interdisait

l'accès à tous les autres hommes, ses fils. Figure obscène du père de la horde, incarnation de la jouissance absolue, imposant aux autres une loi dont lui-même s'est exclu. L'interdit qui pèse sur les fils - tu ne jouiras pas - a pour effet de désigner le lieu et l'objet de la jouissance, amenant par là même les fils à désirer et à tenter de s'emparer de l'objet du désir. Et ce qui devait arriver arriva. Un jour les fils exclus de la jouissance s'unirent, tuèrent le père et le mangèrent. En cherchant à s'approprier les attributs de la toute-puissance du tyran, les fils réalisent une identification que Freud (1921/1991) qualifie d'identification par incorporation.

Qu'ils aient aussi consommé celui qu'ils avaient tué, cela s'entend s'agissant de sauvages cannibales, nous dit Freud (1912-1913/1998) :

« Le père primitif violent avait été certainement le modèle envié et redouté de tout un chacun dans la troupe des frères. Dès lors, ils parvenaient dans l'acte de consommer, à l'identification avec lui, tout un chacun s'appropriant une partie de sa force ». (p.361)

La médiation du repas cannibalique évoquée par Freud est fondamentale. En cherchant à s'approprier les attributs de la toute-puissance du tyran, la bande des frères réalise une identification dont Freud décrira ultérieurement le processus en 1921 dans *Psychologie des masses et analyse du moi*. Il s'agit de l'identification de première espèce, nommée identification par incorporation. La voix, même si elle n'est pas traitée de façon explicite par Freud me semble participer de ce phénomène de façon essentielle. En effet, la voix met ici, comme nous allons nous attacher à le montrer, en jeu une forme d'identification au père qui, comme nous le permet de comprendre Freud, n'est pas toute symbolique mais inclut une dimension réelle, ce que pointe le terme d'incorporation. Il ne s'agit plus, dans les

termes du mythe du père tué, mais du père dévoré cru. Il ne s'agit pas seulement d'un trait signifiant, mais d'un objet : la voix.

Dans *Totem et Tabou*, Freud (1912-1913/1998) introduit la voix au moins en deux occurrences. La première est celle où il parle de l'imitation de la voix de l'animal totemique :

Le clan qui dans une occasion solennelle tue son animal totem d'une manière cruelle et le consomme cru, sang, chair et os; pour la circonstance les compagnons de tribu sont déguisés à la ressemblance du totem, l'imitent par les sons et les mouvements, comme s'ils voulaient insister sur son identité qui est aussi la leur. (p. 359.)

Ici Freud insiste sur l'identification qui passerait en partie par une imitation d'essence vocale. Les frères chantent, ou imitent vocalement l'animal mis à mort pour se reconnaître fils de... Ils donnent de la voix, après l'avoir incorporée. En effet, l'audition n'est pas un processus fondamentalement différent de l'ingestion, et constitue lui aussi, une forme d'incorporation. Nous repérons là la naissance du circuit de la pulsion invocante : après avoir reçu la voix de l'Autre, le sujet la lui restitue dans l'invocation, bouclant ainsi le circuit de la pulsion. Le sujet se fait ici entendre de l'Autre, ce qui est impossible au psychotique soumis qu'il est à la voix de l'Autre et parfois même au névrosé, soumis lui aux féroces injonctions du surmoi, le père mort continuant alors à empoisonner le sujet de ses vociférations.

La seconde nous intéresse tout particulièrement car elle se rencontre au moment où Freud associe le héros tragique au père archaïque mourant. Pourquoi le héros de la tragédie doit-il souffrir, demande Freud ? « Il doit souffrir parce qu'il est le père originaire, le héros de cette grande tragédie originaire, qui trouve ici une répétition tendancieuse, et la culpabilité tragique est

celle qu'il doit prendre sur lui pour délivrer le chœur du fardeau de sa culpabilité ». (Freud, 1912-1913/ 1998, p. 376.)

Ici la voix n'est pas directement citée mais implicitement comprise. En effet, chacun sait, que la tragédie antique était en partie chantée. Le chœur - la troupe des frères si nous suivons l'hypothèse freudienne - chante chaque fois qu'il intervient. Le héros seulement à certains moments : au plus profond du malheur - au moment de son assassinat donc, si encore une fois nous suivons Freud. Le chant serait alors une forme sublimée du rôle du père mourant. La troupe des frères, le chœur, chanterait alors pour commémorer cet instant. Nous retrouverions ici la première occurrence de la voix dans le texte freudien où, par l'imitation du cri ou du chant de l'animal totemique, les frères se reconnaissent fils de... Les fils, en chantant, s'identifieraient à l'animal totem, mais également en rappelant, par le chant, le cri d'agonie, ils signifient au père qu'il est mort. On pourrait également, en suivant cette hypothèse, résoudre le paradoxe de la présence du chant chez le héros dans les instants de déréliction. En effet, le chant n'est que la modulation du cri. Il commémore et voile le cri du père agonisant. (Vives, 1999 ; 2012.) Le cri, et sa forme adoucie, le chant seraient donc directement articulés à la question de la Loi.

Après le meurtre, la voie est enfin libre. Or, loin de se laisser aller au déchaînement de la jouissance qui pourrait dans le contexte qui nous intéresse par un cri, les frères y renoncent et instaurent la loi pour la réguler : l'interdit du meurtre, l'interdit de l'inceste auquel je rajouterai l'interdit d'une pure jouissance vocale. La voix sera à partir de là voilée par la parole ou ne pourra faire retour sous la forme du cri que dans l'espace du rite où sont apparition sert à la commémoration. Le pacte conclu à l'occasion du meurtre du père, que Freud positionne comme base de la société et du

lien social, traduit alors la volonté de refouler ce meurtre, ce qui échoue, puisque le père mort est « rappelé » sous la forme du totem et de ses attributs vocaux, qui présente le père assassiné, attestant ainsi qu'il est bien mort, et ne reviendra pas.

Le chant endeuillé de la tragédie, « le long cri devant une tombe mal fermée » serait ainsi l'attribut vocal du totem. La voix tragique viendrait alors s'inscrire comme un rite de commémoration du meurtre primitif, la voix serait un reste du père archaïque. Dans le processus d'identification par incorporation, c'est donc aussi une incorporation de la voix du père qui est réalisée. C'est ce que réalise d'ailleurs Moïse lorsque redescendu du Sinaï il fond le veau d'or le mélange à de l'eau qu'il fait boire au peuple idolâtre. La voix est ici porteuse de ce reste de jouissance absolue et l'incorporer, c'est participer de ce qu'il en reste. Étrangement nous repérons ici que l'instauration de la loi s'appuie sur la nécessaire incorporation du support de la jouissance (veau d'or ou père archaïque).

La voix incorporée ici est paternelle, mais non le père du Nom-du-Père, en tant qu'il supporte l'autorité symbolique, mais la figure obscène du père-la-jouissance d'avant l'Oedipe, incarnation mythique de la Chose innommable. Cette voix serait celle que la tragédie ferait exister sans pour autant la rendre présente. Le dispositif tragique serait alors à comprendre comme la situation sociale où un groupe commémore sans savoir ce qu'il fait, se donne la représentation de cet instant mythique où la voix du père retentit et se tut à jamais.

Nous voyons ici se nouer les deux faces de la voix : la face jouissante persécutrice et la face pacifiante législatrice. La voix est, à travers le dispositif tragique, à la fois trace du meurtre et de ce qui en découle : le renoncement à la jouissance absolue. Elle devient de ce fait, le support de la loi pacifiante. Autrement dit, elle est contemporaine du geste fondateur de la Loi et par

là-même occupe la place de l'origine. Ce qui me paraît fondamental ici est l'association du son - le cri - et de l'instauration de la loi dans le meurtre. Ce meurtre fait que l'origine de la loi est impensable en ce que son fonctionnement suppose l'oubli de son origine. C'est la narration fantasmatique des origines qui vient combler le vide de cet impensable. (Sibony, 1992) La loi exige ce supplément vocal qui tient lieu d'origine. En son absence, le vide au cœur de l'édifice juridique apparaîtrait, le rendant par là-même inopérant, car son efficacité tient à ce que nous le percevons comme toujours déjà là. La voix endeuillée tragique est une articulation entre l'expression mythique directe de la substance vivante pré-symbolique et la parole articulée. Nicole Loraux me semble particulièrement bien le montrer. L'auteur soutient que le cri plaintif, dissimulé par le logos, opère un puissant retour dans le texte tragique. Ainsi on rencontre de nombreuses interjections. Interjection qui dans sa dimension effractive - l'interjection est selon une heureuse formule de Quillet, « comme un cri jeté entre les mots d'une phrase » - prend acte de la rencontre d'un réel qui disloque la parole. En condamnant le thrène (chant de deuil) dans la *République*, Platon rejette « un chant qui, loin d'inciter les citoyens à la bravoure, est par lui-même, comme celui de Cassandre, une « blessure à entendre », parce qu'il « mord » l'auditeur au tréfonds de sa chair ». (Loraux, 1999, p. 92) Dans la tragédie, cela se repère dans la répétition sans fin de l'interjection aiaï - intraduisible comme l'est la musique - par où la douleur est censée s'exprimer en toute immédiateté, sans médiation de la langue articulée. Nous sommes ici au plus proche du chant, plainte nue, deuil mué en pure émission vocale. Nous trouvons ici une interjection vocalique. La voix vient alors en lieu et place du geste par lequel la substance de vie, en se retirant a ouvert la voie à la loi symbolique. Nous ne sommes plus ici seulement dans une oscillation entre parole légiféran-

te et voix hors la loi, ici la voix dans son excès même sert l'instauration de la parole articulée. Cette immixtion de la voix dans la loi peut être pensée à partir de la figure topologique de la bande de Möbius³ qui permet de penser les dimensions de continuité et de retournement qu'entretiennent voix et loi. Ce point de vacuité au cœur de même de la Loi introduite par la dimension de jouissance vocale pourrait être pensé à partir du « traumatisme »⁴, trou structural du réel dans le symbolique. Traumatisme structurant qui permettrait à la loi symbolique d'exister et d'insister.

Ceci nous introduit à la différence posée par Lacan entre éthique et morale. L'éthique est ce qui détermine un certain nombre de jugements sur l'acte où un sujet se détermine, où il a à s'éprouver comme certain de ce qu'il advient de lui. Nous avons à distinguer l'éthique et la morale. La morale est un savoir, un système de règles variables, contingent lié à l'état du *socius*. Elle permet d'évaluer non pas l'acte mais les conduites et nous avons à distinguer l'acte de l'activité. Un acte est ce qui change le statut d'un sujet, ce qui le change symboliquement, fait effet de vérité, trou dans le savoir que ce savoir ne maîtrise pas. L'acte est en dehors de ce que tout savoir prescrit, c'est toujours un engagement, un pari. Nul savoir-faire, nul vade-mecum, nul « outil technique » au niveau de l'acte. L'acte où se détermine un sujet, en face d'un autre sujet, n'advient que s'il s'expose en dépit de ses savoir-faire, prend le risque de se tenir au bord des savoirs qui l'assurent. Il ne faut pas opposer éthique et savoirs car ils sont indispensables pour délimiter le lieu de l'acte, cerner ce lieu du réel d'où peut surgir une vérité.

Bref, l'acte est création, rupture. Ce qui fait acte pour Pierre n'est pas ce qui fait acte pour Paul. L'acte est toujours singulier. Il advient non pas contre le savoir ou contre

la loi mais malgré la loi et en dépit du savoir. Le silence est du côté de l'acte. L'éthique est silencieuse, la morale bavarde.

C'est ici que nous retrouvons la tragédie : le cri du père blessé à mort ne s'éteint pas, et son cri se fait entendre encore dans la voix endeuillée de la tragédie, reste vocal de ce meurtre. La trace d'une voix où subsiste la jouissance du père est nécessaire pour faire de lui l'origine de la parole pour que la Loi et le désir prennent la place de la jouissance. Cette voix, reste et rappel du rôle paternel, ne disparaît pas une fois la loi instaurée : elle est nécessaire comme supplément irréductible de la loi.

Par le chant, la loi devient énonciation, la rendant ainsi opérante. Le lyrisme prolonge l'action et l'éclaire d'un sens Autre. Le dit se transforme alors en dire. Sans cette dimension de jouissance liée à la voix, la loi reste lettre morte. C'est le reste du geste fondateur de la loi qui lui permet d'ek-sister. Hors de cette vocalisation, la loi devient un écrit inefficace, une lettre morte, un commandement au sens surmoïque et non plus une parole de vie subjectivante. En fait, la loi nécessite en elle ce point de jouissance introduit par la voix en ce qu'il permet de positionner au cœur même de la loi la dimension du hors-sens et donc un point de vacuité où le sujet a à advenir comme sujet de la loi et non comme objet de la loi.

Dire que la loi se supporte d'une dimension de jouissance que nous situons ici dans le travail de la voix, c'est dire qu'elle est trouée et toujours inaccomplie. En effet, la loi est transmise à l'infans en tant qu'hantée par un paradoxe : d'une part, est transmise une loi symbolique fondée sur les scansionnements propres au langage, d'autre part, et en même temps, agit une mise à mal, une subversion de cette loi. En effet, la pure continuité produite par la voix de la mère à laquelle l'infans a d'abord été confronté, mais aussi la pure continuité du cri de l'infans - la différenciation entre la

voix de l'infans et celle de la mère est ici vaine - toujours agissante au cœur même de la parole tend à abolir la discontinuité qui transmet l'intelligibilité du sens. Ce travail de « sape » rend impossible une loi qui s'accomplirait une fois pour toute et permet à partir du trou réel qu'elle introduit dans le symbolique le travail de sublimation qui visera à donner une forme à ce vide.

Nous pouvons penser une telle « immixtion » de la voix dans la loi à partir de ce « trou médian » postulé par Alain Didier-Weill, qui met en continuité le réel « rebelle » au symbolique (mais dont le « non », « l'effraction structurante », est au service d'un « oui »), et le symbolique trouant le réel ; vide médian qui, instaurant une « tiercité » entre le trou du symbolique dans le réel (meurtre) et le trou du réel dans le symbolique (cri de la jouissance assassinée), permet leur mise en continuité moebienne. L'immixtion de la jouissance dans la loi même qui la rend impossible ou interdite (l'interdit majeur, celui de l'inceste, interdit sans énoncé, n'étant qu'un nom de l'impossible) a de nombreuses conséquences, de deux ordres, selon que voix et loi s'y lient ou s'y délient.

Dans le premier cas, la loi peut exister ailleurs que dans son énoncé, dans une énonciation qui lui confère son altérité qui n'est pas une transcendance. Le « point de jouissance » et de non-sens au cœur de la loi laisse place à un indéterminé, dans lequel le sujet peut constituer son désir, se faire sujet et non objet de la loi. Pour le peuple juif, cette énonciation s'effectuera en une « vocalisation » sans cesse reprise de la lettre de la loi qui en permet l'interprétation toujours en train de se faire et la transmission. Ce qui me conduit à affirmer que sans la voix, la loi ne pourrait que rester lettre morte.

Concomitante de l'origine, la trace de la voix du père est ce qui s'en fait le « tenant-lieu », là où cette origine reste impensable : en cela elle évite le vide juridique, l'arbitraire et la tautologie du « la loi est la

loi ». Cette trace de la voix du père, dans la mesure où y « subsiste sa jouissance », se retournant et se reversant en origine de la parole, à cette jouissance pourra se substituer la loi qui enchaîne le désir lui-même mû par la jouissance perdue, ce qui place le père au cœur de la loi. Enfin, ce reste ou trace de voix de la jouissance du père a à trouver son homologue dans le sujet : trace d'une jouissance première, absolue, et en même temps support du langage dont la fonction est précisément de séparer le sujet de cette jouissance, la voix est ce reste perdu par le sujet, par et pour le langage, cet objet (a), ce morceau de corps, cette part de jouissance, dont il doit se séparer, faire le sacrifice et qu'il doit faire chuter, à la fois pour se séparer de l'Autre premier, Autre de jouissance, et se lier à l'Autre de la loi, faire alliance avec lui.

Cependant, de ce que l'entrée dans la loi exige le renoncement à la jouissance qui la fonde, le rapport du sujet avec la loi ne pourra qu'être marqué d'ambivalence : haine de cette loi qui empêche de jouir... Tous les enjeux pulsionnels de la voix risquent alors de se réactiver lorsque le sujet prend la parole. L'idéalisation de la voix – surtout de la voix maternelle, ce premier Autre de jouissance pour le sujet, s'élèvera alors comme une défense érigée par le sujet contre cette jouissance, une « formation réactionnelle ».

Dans le second cas, lorsque l'immixtion se fait déliaison, que ce soit dans la voix de l'Autre ou dans sa réception par le sujet, lorsque la voix se dissocie de la loi, elle ne peut que laisser le sujet livré aux injonctions folles du surmoi, surmoi obscène « héritier vif » du père primitif : « Sans la loi, la voix n'est que jouissance mortifère ». Ce n'est que par le désir de l'Autre, c'est-à-dire par sa voix, que la loi peut parvenir au sujet, avec ce double risque que « l'ouïe se ferme au sens » (refoulement par le moi), et qu'alors le sujet reste « suspendu » à un désir énigmatique, Che vuoi ?, dont les signifiants lui font défaut,

ou que « l'ouïe se ferme à la voix » (forclusion du sujet), et qu'alors le sujet ne puisse que tomber sous le coup d'une loi-toute, sans altérité ni vocalité (dont la voix lui reviendra détachée, par bris, sous forme d'hallucinations), soumis à une loi folle qui jouit de lui, loi sans voix, non incarnée, que ne porte aucun désir.

NOTAS:

¹ La bande de Möbius peut être illustrée par une ceinture que l'on aurait fermée après lui avoir fait subir une demi torsion. A partir de là cette bande possède la propriété de n'avoir qu'une seule face et qu'un seul bord. Lacan a utilisé cette figure pour « sortir » des oppositions trop tranchées entre, par exemple, intérieur et extérieur.

¹ Néologisme proposé par J. Lacan à l'occasion de son séminaire du 19/02/1974, *Les non dupes errent*, inédit.

REFERÊNCIAS

- Agamben G. (1997) *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris: Seuil.
- Aristote, *Rhétorique, Livre II, De ceux qui excitent la colère ; des gens en colère ; des motifs de colère*. Paris: Flammarion, 2007.
- Claudiel P. (1967) *Théâtre, Les Choéphores, Essai de mise en scène et notes diverses*, Tome 1, Paris: Gallimard, NRF, Coll. La Pléiade. (Original de 1920).
- Eschyle. (1967a) Agamemnon. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 1389- 1392) . Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967b) Agamemnon. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 1562.) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967c) Les Choéphores. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 309-311 et 400-404.) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967d) Agamemnon. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 1565.) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967e) Agamemnon. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 1380- 1387) . Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967f) Les Choéphores. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 1051-1062.) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade. 1967
- Eschyle. (1967g) Les Euménides. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 312) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Eschyle. (1967h) Les Euménides. In. *Tragiques Grecs, Eschyle, Sophocle*. (Vol. 738.) Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la pléiade.
- Freud S. (1991) Psychologie des masses et analyse du moi. In. *Oeuvres complètes*. (Vol. XVI) Paris: P.U.F. (Original de 1921).
- Freud S. (2007) Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen. In. *Oeuvres Complètes*, Tome VIII, Paris: P.U.F. (Original de 1907).
- Freud S. Totem et tabou. In. *Oeuvres complètes*. (Vol. XI) Paris: P.U.F., 1998. (Original de 1912-1913).
- Lacan J. (1986) *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil. (Original de 1959-1960).
- Lacan J. (inédit) *Le Séminaire: Les non dupes errent*. (Leçon du 9 avril) (original de 1974).
- Loroux N. (1999) *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard.

Nietzsche F. (1991) *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*. Paris: Christian Bourgeois. (Original de 1872).

Sibony D. (1992) *Les trois monothéismes*. Paris: Seuil.

Vernant J.-P ; Vidal-Naquet P. (1972) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro.

Vernant J.-P.; Vidal-Naquet P., (1986) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris: La Découverte.

Vives J.-M. (2012) *La Voix sur le divan*. Paris: Aubier.

Vives J.-M., (1999) La voix du père ou le chant de l'émasculin. *In Trames*. n° 28, pp.41-48. Nice.

¹ Professor da Université de Nice Sophia-Antipolis. Membro de Membro de l'association "Insistance – Art, Psychanalyse, Politique". . Endereço: 7, Rue de La Esperance. 75013. Paris. e-mail:

vives.jean-michel@wanadoo.fr

² Colóquio promovido pelo Corpo Freudiano Escola de Psicanálise em parceria com o Mestrado em Psicologia da UFC.

³ La bande de Möbius peut être illustrée par une ceinture que l'on aurait fermée après lui avoir fait subir une demi torsion. A partir de là cette bande possède la propriété de n'avoir qu'une seule face et qu'un seul bord. Lacan a utilisé cette figure pour « sortir » des oppositions trop tranchées entre, par exemple, intérieur et extérieur.

⁴ Néologisme proposé par J. Lacan à l'occasion de son séminaire du 19/02/1974, *Les non dupes errent*, inédit.