

# Du silence musical au son de la voix : quête d'une valeur signifiante dans *La Question humaine* de François Emmanuel

Estelle Mathey  
Université Catholique de Louvain, Belgique  
estelle.mathey@uclouvain.be



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 165-175

Reçu le 02-12-2010/Accepté le 15-02-2011

**Résumé :** *La Question humaine* de François Emmanuel réunit deux époques, le présent de l'entreprise moderne et le passé sombre de la Shoah, pour révéler l'écueil d'une langue qui se renferme dans un mécanisme d'instrumentalisation du discours. Une quête se profile alors tout au long du récit afin de rendre à la parole sa part signifiante par le relais de la musique et de la voix.

**Mots-clés :** langue neutre, musique mutique, voix, altérité

## Del silencio musical al sonido de la voz: búsqueda de un valor significativo en *La Question humaine* de François Emmanuel

**Resumen:** *La Question humaine* de François Emmanuel reúne dos épocas, la del presente de la empresa moderna y la del pasado sombrío del Holocausto, para revelar el escollo de una lengua que se encierra en un mecanismo de instrumentalización del discurso. A lo largo de todo el relato se perfila una búsqueda para devolver a la palabra su parte signifiante por medio de la música y de la voz.

**Palabras clave:** lengua neutra, música muda, voz, alteridad

## From musical silence to the sound of voice: searching for meaning in François Emmanuel's *La Question Humaine*

**Abstract:** François Emmanuel's novel *La Question humaine* joins together two ages: the present of the modern enterprise culture and the dark past of the Holocaust. The purpose is to show the stumbling blocks of a language that manipulates discourse. The story revolves around a quest to bring meaning back to words by means of music and voice.

**Keywords:** neutral language, mute music, voice, otherness

Depuis sa parution en 2000, le récit de François Emmanuel *La Question humaine* connaît une réception qui consacre à la fois le succès - il est aujourd'hui traduit dans une dizaine de langues - et la polémique - relancée encore par la sortie de l'adaptation cinématographique qu'en a faite Nicolas Klotz en 2008 -, une polémique souvent due à la confusion du véritable objet que tente de cerner le récit. Psychologue au sein de l'entreprise SC Farb, Simon se voit un jour chargé d'enquêter sur l'état mental de son

patron, Mathias Jüst, à la demande du directeur-adjoint, Karl Rose. Les confidences de l'entourage finissent progressivement par semer le doute dans le chef de Simon, aussi bien au sujet de Mathias Jüst que de Karl Rose, et par faire évoluer l'objet de ses recherches vers le passé de ces hommes, héritiers d'une Histoire refoulée. En arrière-plan de l'enquête psychologique, surgit le sombre événement de la Shoah et de l'idéologie nazie qui se mêle à l'histoire personnelle des directeurs de l'entreprise, enfants allemands portant le poids des actes engagés ou forcés de leurs parents, passé trouble qui transperce la réalité présente. C'est par le biais de lettres anonymes que se construisent des liens dérangement entre l'actuelle gestion du directeur de la SC Farb et les événements passés traumatiques qui entourent l'enfance de celui-ci. Peu à peu, l'intrigue se révèle comme n'étant pas une narration des faits historiques et d'une généalogie honteuse à cacher, mais plutôt une interrogation sur la langue qui en prend acte. Certains ont ainsi reproché à François Emmanuel cette allusion à l'Holocauste, gratuite à leurs yeux, car ils n'ont pas saisi que sa présence participe d'une remise en cause d'un dérèglement de la langue, instrumentalisée, fonctionnalisée par l'entreprise moderne, et bien avant elle, par le régime nazi organisant le génocide à partir d'un évidement du langage, un langage qui fait disparaître la victime derrière les termes techniques de l'entreprise d'extermination. Par le glissement progressif vers cette tragique époque de l'histoire où la langue témoigne de son pouvoir meurtrier, le récit éclaire de manière foudroyante le contexte contemporain des multinationales capitalistes et leur gestion de ce qu'elles appellent le *capital humain*. Notre étude présentera ce qui, à partir de la faillite du langage déshumanisé dénoncée dans l'œuvre, cherche à advenir pour retrouver la vérité et la singularité d'une expression. La matérialité sonore de la musique puis de la voix se fera ainsi le véhicule de cette singularité recherchée hors du discours aliénant, dans un jaillissement successif manifestant la puissance de leur présence au cœur du néant. Transcendant les impasses d'un discours qui se détourne de l'homme, la musique propulse la voix qui « *crie dans le désêtre* » (Vasse, 2010 : 96-100).

### Une langue remise en question

La construction du récit épouse la lente prise de conscience de Simon, évoluant à travers les rapprochements de deux époques : le passé refoulé et innommable du réel traumatique de la Shoah et le présent de l'entreprise capitaliste moderne, inaccessible de par sa trop grande proximité. Ébranlé dans sa propre fonction de psychologue, Simon manifeste une résistance à comprendre et à consentir à pareille association entre l'horreur concentrationnaire et le fonctionnement actuel de la machine capitaliste. Or le lien se révèle quand l'on constate qu'il repose sur un fonctionnement allégorique qui, par la confrontation d'époques, s'attache à dénoncer une langue marquée d'une neutralité absolue, abstraite de toute matière vive pour acquérir une valeur d'autorité, une prétention organisatrice sur l'humain. Le langage technique de l'entreprise ouvre le récit, à travers les explications de Simon sur sa fonction de psychologue : de l'importance de la « *motivation des employés au cœur du dispositif de production* » (p. 7) à la restructuration qui a consisté à « *rédui[re] le personnel de deux mille cinq cents à mille six cents unités* » (pp. 8-9), nous suivons le fil d'un discours qui s'auto-justifie dans sa gestion de la réalité économique et du *facteur* humain.

La « question humaine » qui préoccupe Mathias Jüst (pp. 32-33) apparaît comme le premier indice d'un rapprochement entre deux temporalités, rapprochement qui interroge l'usage d'un langage séparé de toute affectivité. Simon prend conscience qu'il

entre dans un processus d'associations qui pointe déjà la dissimulation exercée par le mot neutre, qui exhibe le masque jeté par la litote : « *j'eus la sensation très nette que j'avais pénétré dans la nuit d'un homme, pire : que sa nuit touchait à la mienne et que sa main refermée sur moi scellait une complicité, le partage d'une faute [...], quelque chose de sombre et d'indistinct que je rattachais bizarrement à ce qu'il [Mathias Jüst] avait appelé la question humaine* » (pp. 41-42).

Le récit plonge ensuite dans la dénonciation de l'opération d'annihilation de la langue avec la lecture de lettres anonymes, envoyées à Mathias Jüst et confiées à Simon, retranscrivant une note technique de 1942 : élaborée par des ingénieurs berlinois, celle-ci manifestait la volonté d'obtenir un meilleur rendement des camions à gaz Saurer en charge de l'élimination des juifs d'Ukraine et de Biélorussie. « *Depuis décembre 1941, [...] quatre-vingt-dix-sept mille ont été traités (verarbeitet) de façon exemplaire avec trois voitures dont le fonctionnement n'a révélé aucun défaut* » (p. 55), ainsi débute la note, éliminant le sujet de la phrase dans une formulation bancale. Plus loin, l'on désignera ce sujet sous les termes *Stücke* et *Ladung*, « *pièces* » et « *chargement* » anormalement animés dont il faut canaliser l'élan et empêcher la forte poussée exercée sur la porte refermée. Évoquant le « *temps de fonctionnement* » de l'« *opération* » et l'étape ultime du « *nettoyage du véhicule* » suivant le « *déchargement* », la langue neutre de la note trahit son action dissimulatrice par les absurdités lexicales qui apparaissent au fil du texte. Ce qui fait trou dans la représentation, « *l'annulé, l'irreprésenté de la lettre* », selon l'expression de l'écrivain lui-même (Emmanuel, 2007), nous apparaît à nous lecteurs modernes ainsi qu'à Simon dans toute son horreur, dans notre conscience avertie de la terrible réalité du génocide. Rendant aux mots techniques la part humaine évacuée, la lecture moderne s'organise comme un décodage progressif d'un usage pervers de la langue, avançant dans l'espace de la connotation, de la double lecture et de l'allusion pour faire affleurer un texte souterrain. Face au refoulement des millions de morts occultés derrière ces instructions techniques, le langage nous révèle son effroyable pouvoir d'annulation<sup>1</sup>.

L'effacement de toute subjectivité dans le discours paraît lui conférer une autonomie et l'illusion de l'objectivité. Maurice Blanchot définit ce langage neutre comme déjà soustrait à la parole :

« *Neutre vient au langage par le langage. [...] [D]isons que serait neutre celui qui n'intervient pas dans ce qu'il dit ; de même que pourrait être tenue pour neutre la parole, lorsque celle-ci se prononce sans tenir compte de celui qui la prononce ou sans tenir compte d'elle-même, comme si, parlant, elle ne parlait pas, laissant parler ce qui ne peut se dire dans ce qu'il y a à dire.* » (Blanchot, 1969 : 447)

Le lissage du neutre sur le texte amène la déconstruction du discours jusqu'à une oblitération de la parole, à la disparition de l'échange interpersonnel. Pascal Quignard y voit une des caractéristiques de l'écrit qui désolidarise les liens entre le sujet et la langue, entre manifestation d'une singularité et tendance universalisante, dans un épuisement de l'analogie :

« *Une langue s'étiole peu à peu des hommes qui la parlent afin d'étendre son pouvoir sur eux et de gagner [...] une communauté bientôt trop large pour demeurer sociale, et un espace vite trop grand pour que les voix s'y portent réellement et qu'elle puisse les rassembler d'une façon qui soit concrète. C'est l'écrit. Ainsi la langue s'isole-t-elle des hommes qui la parlent pourtant, et les isole, en eux un à un les abstrait, et entre eux les esseule, à force de*

*ressemblance les vide, et de la sorte, séparée, potentielle, abstraite, réglementant, peu à peu nationale et intensément négative, la langue a lentement porté l'abstraction de toutes parts [...]. (Quignard, 1990 : 391-392)*

Destitué de son humanité au cœur de son lieu d'expression, le langage qui se trouve dénoncé dans *La Question humaine* dévoile un semblable fonctionnement analogique de l'écriture du neutre par la subversion de sa prétention égalitaire : via un dispositif de forçage reposant sur le principe de la répétition<sup>2</sup>, la lecture des lettres mêle les termes de la note technique à ceux du vocabulaire de l'entreprise moderne en rendant ainsi obligatoire et inéluctable la transposition entre un sens apparent et un sens souterrain qui, en émergeant, condamnerait immanquablement toute équivalence.

*Ne pas entendre  
Ne pas voir  
Se laver à l'infini de la souillure humaine  
Prononcer des mots propres  
Qui ne tachent pas  
Evacuation (Aussiedlung)  
Restructuration (Umstrukturierung)  
Réinstallation (Umsiedlung)  
Reconversion (Umstellung)  
Délocalisation (Delokalisierung)  
Sélection (Selektion)  
Evacuation (Evakuierung)  
Licenciement technique (technische Entlassung)  
Solution finale de la question (Endlösung der Frage)  
La machine de mort est en marche. (p. 63)<sup>3</sup>*

L'opération de négation radicale dans laquelle est engagée la langue neutre témoigne d'un enfouissement de l'autre, du sujet « *unique et incomptable* » (Emmanuel, 2007) réifié et englobé sous ces termes instrumentalisants. Faut-il dès lors, comme le soulève la question posée par Anne-Catherine Simon dans le titre de son article consacré à *La Question humaine*, nous séparer de la langue, vivre « hors-la-langue » (Simon, 2003) ? Car la dénonciation implicite de la langue laisse dans un premier temps le personnage dans l'incompréhension et le rejet de ce qu'il prend encore pour une manœuvre de déstabilisation, un jeu pervers et malsain. La langue dénonciatrice des lettres échoue à signifier malgré la pression exercée par l'écriture. Anne-Catherine Simon observe que la langue est remise en question dans son statut même, dévoilant une incapacité à agir comme si elle « *ne pouvait pas toucher cet innommable et cet insensé pourtant sortis de la psyché humaine* » (Simon, 2003 : 135)<sup>4</sup>. La lecture des lettres révèle donc, à ce moment du récit, les impasses dans lesquelles se trouve la langue. La suite de l'œuvre surmontera les premiers écueils en reconquérant une expression via les médiums de la musique et de la voix.

### **Du mutisme au surgissement : quête d'une valeur signifiante entre musique et voix**

Le bouleversement qui frappe Simon se poursuit jusque dans ses rêves où, à de nombreuses reprises, lui apparaît la vision du quatuor que formaient autrefois Jüst et trois autres employés de l'entreprise SC Farb. Dans un hall d'usine désaffectée, l'ensemble musical

joue devant une grande porte métallique derrière laquelle on commence à entendre des coups sourds de plus en plus violents qui font taire la musique. Le rêve s'interrompt chaque fois brusquement sur la vision grandissante de la porte métallique, sous la force d'une « angoisse anticipatrice » (p. 71). L'imaginaire prend le relais du langage verbal pour approcher le refoulé d'un réel traumatique mais c'est la musique qui agira comme un catalyseur et aidera à compléter la vision manquante de la scène.

La référence musicale présente dans l'une des lettres révèle à Simon l'identité du destinataire<sup>5</sup> : Arie Neumann, ancien employé de la SC Farb et ancien membre du quatuor. La rencontre avec celui-ci ne permet toutefois pas à Simon de percevoir, à travers les mots du discours, l'intention qui a présidé au geste de Neumann. À l'accusation de Simon du caractère inhumain de ces lettres, l'homme répond affirmativement :

« Vous avez raison, convint-il, les mots sont exactement ceux-là : ce n'est pas humain. Et il ajouta à voix basse : ma seule complaisance fut de jouer avec les textes comme avec des formes sur le blanc de la page. [...] Et pourtant tout est là, enchaîna-t-il, dans le hasard terrible d'une homonymie. Puis il dit : un jeu sur le nom, un mot pour un autre, une ressemblance, c'est à ce risque-là que peut apparaître le sens. » (p. 81)

Même dans les récits que Neumann brode autour de la note technique - journée de travail ordinaire pour les officiers allemands chargés de la mission d'extermination, séance de tri à la sortie du train -, Simon ne saisit rien au delà de l'effroi que lui inspire la référence au génocide et son rapport à l'univers de l'entreprise moderne. L'échec du langage à signifier cède le pas à la puissance évocatrice de la musique lors d'un concert auquel assiste Simon. La musique épurée du *Fratres* d'Avro Pärt outrepassa l'interruption du rêve et fait advenir la vision enfouie des corps se déversant à l'ouverture de la porte métallique du camion :

« Et quand, sur fond de bourdon continu, les premières notes prirent leur essor, je vis ce que je n'avais pas pu voir, ce que je n'avais pas voulu voir, ces images soudain trop nettes de l'ouverture de la porte métallique après le basculement de la traverse, la masse noire des corps, le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, *Ladung, Ladegut*, sous l'ampoule grillagée jaunâtre, et qui glissait avec l'inclinaison lente du plancher, laissant apparaître ici une main, une jambe, là un visage écrasé, une bouche tordue, sanguinolente [...], *Flüssigkeit*, et l'ensemble de ces corps, *Stücke*, roulant flasques les uns sur les autres [...] chacun se détachant lentement de la masse avec le déplacement du poids, *Gewichtsverlagerung*, [...] toutes ces créatures, *Stücke*, qui portaient des noms, *Stücke*, dans une langue qui plus que toute autre s'est vouée à la passion sacrée des noms, des mots et des cérémonies, *Stücke*, Moïse, Moshe, Amos, Hannah, Shemel, Shemuel, *Stücke*, ma mère, mon amour, *Stücke*, Micha, Maïka, Magdalena, *Stücke*, *Stücke*, *Stücke*, [...] la mer des corps enfouis, engloutis, d'où montent les cris et les clameurs, neufs violons en discorde, trois notes stridentes. *Fratres. Noir.* » (pp. 91-92)

Les coups frappés sur la porte dans le rêve noient la musique du quatuor ; la vision des corps morts émerge comme un cri déchirant l'écran de la réalité, cri rendu par les violons du concert, jusqu'à ce que tout s'éteigne, que les sons se brisent : seul demeure au delà d'eux, l'impact de la déflagration, de la vision innommable, qui résonne dans l'ellipse de cette fin de paragraphe. Jean-François Lyotard nous aide à penser la musique dans sa dimension mutique qui peut rejoindre celle qui disparaît face à l'horreur du génocide. Dans un article intitulé « *Musique, mutique* », ce dernier envisage la musique comme déjà marquée d'une part inaudible : « La musique lutte, travaille [...] pour donner trace ou faire signe, dans l'audible, d'un geste sonore qui excède l'audible. [...] »

*Double paradoxe : d'une matière sonore d'abord qui ne s'entend pas puisqu'elle excède l'audible, et qui cependant est [...] déjà du son* » (Lyotard, 1993 : 112). Cette dimension inaudible, à la fois empreinte de sonore tout en étant retranchée, s'avère être la condition d'émergence de la musique, fondée sur le paradoxe de sa disparition<sup>6</sup> : déjà joué et pas encore advenu, l'événement musical se dresse tel un souvenir à venir. La musique serait ainsi ce silence saisi entre passé et futur, comme un événement fuyant son inscription dans le temps. De ce caractère mutique, nous retenons la part insaisissable dans l'espace-temps, hors de l'oreille et hors du présent qui rejoint l'extinction brutale du morceau et la puissance du silence qui en découle. L'effroyable réel s'engouffre dans ce mutisme musical pour témoigner de son irréprésentabilité, à l'instar du rêve de Simon qui voit mourir la musique du quatuor à l'ouverture des portes du camion et au déversement de sa « marchandise » désignée par les mots *Ladung, Ladegut*. Dans son refus de linéarité, la musique révèle celle de la langue, de la représentation langagière qui, dans ses liaisons systématiques et équivalences neutralisantes, masque le réel et engloutit toute présence humaine. La musique offre sa béance pour témoigner de l'insensé du réel, l'innommable de la langue. Elle dévoile ce qui en elle la dépasse et laisse place à ce qui déchire le silence, rompt l'indicible : les coups frappés sur la porte, le bruit hors musique, hors-champ qui fait apparaître l'entrée de l'extériorité en soi, l'absolument étranger rejeté au-dehors de soi qui force tout à coup les limites du sujet. David Le Breton définit le bruit comme « *ce qui apparaît lorsque le son environnant perd sa dimension de sens et s'impose à la manière d'une agression laissant l'individu sans défense* » (1997 : 167), ajoutant que le bruit vient immanquablement de l'autre et non pas de soi où le sens demeure dans le son produit (1997 : 168). C'est ainsi l'existence de l'autre oublié par la langue qui se manifeste, le corps enfermé dans le camion, la victime de la barbarie nazie qui fait taire la musique, brise le langage.

Poussée jusque dans ses propres limites, la musique de *La Question humaine* sert les conditions d'un dépassement d'elle-même et permet l'avènement du médium vocal. La place accordée à la musique dans l'œuvre dévoile sa fonction initiatrice dans la recherche d'une vérité de l'expression d'un réel traumatique, en pointant l'indicible, l'innommable, le refoulé de la scène qui requièrent un semblable saut interprétatif : l'écoute du morceau de Schubert *La Jeune Fille et la Mort*, la présence d'une boîte à musique dans l'un des rêves prémonitoires de Simon, et la mention des notes stridentes de la musique minimaliste de *Fratres*, entendue au concert qui ouvre à la révélation, seront les seules occurrences renvoyant à l'univers musical qui apparaît avant tout comme transmettant sa force significative et résonante à l'objet-voix dans sa mission de régénération du langage dévitalisé.

Sur ce champ de ruines, s'élève soudain la voix de Simon dans toute la force de sa substance sonore, rendant enfin la part humaine aux mots qui disent le déchargement du camion. La voix s'entend ici comme l'expression singulière du sujet, perçue dans son acte d'énonciation avant la saisie de l'énoncé qu'elle véhicule. Celle-ci s'appuie sur le son latent de l'inaudible musical et convoque le corps, comme nous le rappelle Danielle Cohen-Levinas à propos du chant (2006 : 20, 23)<sup>7</sup>. Elle est cet insaisissable qui ancre la parole dans un corps sans l'enserrer dans une terminologie désincarnée. Impalpable, elle déjoue pourtant toute prétendue transparence en assemblant en elle son origine et son horizon, ses dimensions physiques et métaphysiques. Jean-Louis Chrétien évoque la portée révélatrice de la voix nue en même temps que sa perpétuelle relance qui la destitue d'une primauté absolue, d'une possible fixité qui évacuerait sa valeur singulière :

« *Origine de tout commencement, appel béant en tout appel, elle n'est pourtant pas première. Toute voix humaine répond, toute inauguration est en souffrance et en passion sous une voix antérieure qu'elle n'entend qu'en lui répondant, qui la précède et qui l'excède. Elle ne parle qu'en écoutant, elle n'écoute qu'en répondant, et ne continue de parler que parce qu'il n'y a pas de réponse plénière ni parfaite, pas de réponse qui ne soit au plus intime d'elle-même en défaut et en retard sur ce qu'elle seule fait entendre. La voix seule dit le propre, mais il n'est de voix qu'altérée à ce qui lui donne la parole, irrémédiablement. La nudité de la voix, nous exposant corps et âme à l'être, sans retour, frappe toujours et pour toujours d'impossibilité la transparence, l'adéquation, la plénitude, la perfection, la parousie. Devancée, défaite, elle l'est en elle-même, et c'est là ce qui la fait, en toute parole, promettre, promettre ce qu'elle ne peut tenir.* » (Chrétien, 1990 : 7)

Identité qui s'affirme dans l'assimilation de ce qui l'altère, qui dit la singularité à partir d'une *con*-vocation extérieure, la valeur propre du *soi* sur le mode de *l'avec*. Elle relance la possibilité du sens par le rappel de la pluralité subjective qui la fonde. C'est « *l'apparaître-disparaître* » de la voix dont parle Denis Vasse en observant que celle-ci découvre le sens et la présence du sujet (2010 : 172-173).

« *Séparés, les mots dits ont deux faces directives contraires. Une qui nous conduit à l'extérieur de nous-même où nous savons ce que nous disons. L'autre nous indique au plus intime de nous-même un lieu où ça parle et dont nous ne savons pas ce que ça dit, un lieu qui ne peut maîtriser aucun discours, ni non plus la totalité des discours. [...] [U]n lieu qui est leur origine même [...].* » (Vasse, 2010 : 173)

Si la musique avait permis de dévoiler le pan de réel innommable, la voix vient l'habiter par son action de dire et, par son essence incarnée, fait apparaître le corps dissimulé dans le discours, « *le visage de l'autre [...], singulier, unique et incomptable* » (Emmanuel, 2007) enseveli sous les termes de la langue technique des ingénieurs allemands<sup>8</sup>. Elle tire à elle l'individu hors de l'immensité ininscriptible du réel, de l'étendue du désastre, du « *tout sans totalité qui échappe au tout organisé de la langue* », selon les termes de Pascal Quignard (Quignard, 1990 : 509)<sup>9</sup>. La voix fait entendre la chair, la matérialité de l'enveloppe corporelle à laquelle elle se frotte pour naître<sup>10</sup>. Elle ne confère vie aux mots qu'en nouant l'articulation et l'écoute de deux sujets, le même et l'autre, pour s'offrir dans la rencontre (Vasse, 2010 : 196-170). C'est sa destination qui participe à son animation : « *Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte [...] à l'état de corps animé [...]. Ce corps propre du mot n'exprime que s'il est animé [...] par l'acte d'un vouloir-dire* » (Derrida, 1967 : 91, cité par Vasse, 2010 : 170). Sans adresse, sans association de l'autre dans sa parole, la voix disparaît, ne laissant place qu'à une froide objectivité, effroyable pouvoir d'une langue uniformisante.

L'émancipation qui caractérise la voix prise dans son énonciation peut dès lors être pensée comme ce qui cherche sans cesse la confrontation afin d'exister dans la parole vraie qui, à défaut de tout dire du réel innommable, atteste au moins sa présence. Dans *La Question humaine*, la voix de Simon détachant les mots de la note technique et du texte littéraire lui-même est amenée à dire le désastre de l'anéantissement symbolique de l'homme par la langue occultant la mort réelle de milliards de personnes, à prononcer la déroute qui frappe les consciences de ceux qui doivent penser l'impensable de la fin de l'humanité. Sa voix s'élève pour exprimer la déflagration de la vision d'horreur que nous

laisse le déversement des corps, et résonne jusque dans les mots creux de l'entreprise moderne, dénoncée dans son processus de négation de l'individu, réduit à une fonction du système. Une voix saisie dans sa chair est ainsi appelée à se mouvoir dans la souffrance et à transcender les mots, à porter le poids des morts dans son acte de parole.

Claire Gillie s'attache à décrire la voix jaillissant du corps à partir des seuils et des écueils qui la constituent et la confrontent à la réalité de l'altérité. La voix se donne « à fleur de peau » pour être « à fleur de mots » : de production du corps physique, elle devient actrice du corps social (Gillie, 2008 : 1, 4). Matière sonore du corps qui *affleure*, elle se déploie au risque de sa perte pour entrer dans le lien social. Percant l'enveloppe corporelle, elle s'élanche vers l'autre comme un appel au désir de l'Autre (Gillie, 2008 : 15). Jacques Lacan envisage ainsi la voix sous la forme d'une pulsion invocante par son lien à l'autre à qui elle s'adresse : « *la voix de l'Autre* invoque le sujet, sa parole le convoque. [...] [*L*]a voix est ce réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler, elle est cet objet chu de l'organe de la parole » (Lacan, 1973-1974, cité par Gillie, 2008 : 20). Se profilent dès lors des rapports marqués par la dépossession, où les mots renvoient à la figure du grand Autre du Symbolique avant d'en revenir au sujet qui les a produits. Plus généralement, la voix absorbe chacun des interactants de la parole puisque cette dernière cède sa voix à une oreille qui « "s'abîme" dans la captation de l'écoute » (Gillie, 2008 : 16).

De la bouche de Simon, c'est la voix qui jaillit comme *réel du corps* devenu *reste* d'une parole impossible : ce reste ancré dans le réel du corps convoque le réel innommable enfoui sous la langue neutre, en le rendant présent dans l'acte de dire plutôt que dans les signifiés d'un discours qui signerait l'échec de la signification à symboliser le désastre. Durant la scène finale, Simon nous livre le flux d'images qui l'assaillent et viennent envahir la béance du rêve initial (cf. *supra* extrait pp. 91-92). Sa voix se détache du texte et rompt la logique associative du discours pour faire entendre dans sa matière sonore le sujet refoulé, la victime irréprésentée dans les terminologies de la langue technique. Seule une voix peut venir habiter ces termes en gras pointant l'indicible du mot, seule une voix peut briser la signification et sa linéarité pour faire résonner l'oubli : « le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, **Ladung, Ladegut,** [...] *le vomî, le sang, la sueur, la bave, Flüssigkeit, et l'ensemble de ces corps, Stücke, roulant [...] avec le déplacement du poids, Gewichtsverlagerung, chacun se défaisant peu à peu de l'étreinte humaine d'asphyxie* » (pp. 91-92)<sup>11</sup>. La voix de Simon qui subvertit l'opération d'annihilation de la langue dans un dépassement du discours dévoile d'elle « tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification » - tel que le rappelle Jacques-Alain Miller -, manifestant l'indicible qui l'entoure (Miller, 1989 : 180-184). La scène du rêve apparaît à Simon dès le début du concert, à l'installation des musiciens sur l'estrade, au regard soutenu d'Arie, qui font de cet instant celui d'une « désignation muette et bouleversante » (p. 91). Les premières notes ne feront qu'amorcer le jaillissement de la pulsion invocante qui viendra rompre les cloisons de la langue morte des ingénieurs allemands. La musique s'abîme devant l'horreur<sup>12</sup> de « ces images soudain trop nettes » (p. 91), d'une précision qui suspend et renverse le regard analytique, désormais incapable de symboliser la scène. La musique se déchire, le regard se fige dans la sidération et l'effroi, et la voix s'élève dans une épiphanie.

### Épiphanie de la voix

Au seuil du récit, la voix qui prononce l'oubli émerge comme vérité profonde de la parole, nue et essentielle, et non pas comme une *vérité sur*, désignant déjà autre



chose qu'elle-même. Dans sa conception de la parole prophétique, Maurice Blanchot nous rappelle que la parole vraie naît dans une incarnation du dire au profit du dit, non pas discours allégorique ou symbolique, mais « force concrète du mot, [mise] à nu [d]es choses », qui cherche une expression plus authentique que le mot (Blanchot, 1959 : 117). S'affirme ainsi le fondement transgressif de la voix qui affleure à la surface du corps, jaillit en acceptant sa perte pour s'ouvrir à l'autre. Raymond Court évoque la « scissiparité » du couple *phonè-écoute* qui, plus que d'entériner le règne d'une « présence totale » permet à la voix un « approfondissement indéfini » dans son « *ouverture à une transcendance* » (Court, 1997 : 127). La voix aménage de la sorte l'espace d'un échange qui rend à l'expression sa vérité signifiante et qui déjoue la clôture du sens de la langue neutre. Comme Alain Milon le précise pour le cri (Milon, 201 : 65), la voix dénude la parole de son enveloppe commune et des liens motivés d'une langue impersonnelle. Sa vérité demeure dans le franchissement d'une limite qui la fait exister dans un espace intermédiaire entre le corps et le sens et l'empêche de devenir une entité figée. Pour Denis Vasse, elle s'abstrait de la représentation (savoir) et de la présence unique à soi (le lieu) pour manifester la présence dans la limite (Vasse, 1974 : 179). En elle s'allient la *résonance* et le *raisonnement* et par elle, « la présence devient discours pour quelqu'un » (Vasse, 1974 : 181).

Le détachement qui fonde son authenticité aboutit enfin dans la parole de mémoire de Simon qui, dans son acte de dire, confère aux mots évidés la force de l'incarnation vocale. Subjectivité retrouvée, la voix du sujet s'ouvre à l'autre en se séparant de sa source première : ce n'est pas tant la parole de Simon qui se fait entendre que la vérité de la voix née dans l'écart qui se creuse pour accueillir le réel innommable, étranger à la symbolisation du langage, un réel qu'elle adresse à l'autre. Le récit se clôt sur le nouveau travail de Simon auprès d'enfants autistes et à travers lequel se poursuit donc la quête de ce sens qui ne naît que dans l'espacement que crée la séparation. « [C]e combat incertain, cette lutte sans cesse recommencée contre les ombres » (p. 92) prolonge ainsi, au delà de la conscientisation que forçait la note technique, la dynamique d'un sens constamment renouvelé par la présence de l'autre et libéré de l'enserrement du langage objectivant.

## Bibliographie

- Blanchot, M. 1959. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard.
- Blanchot, M. 1969. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Cavarero, A. 2007. Voix. In : *Dictionnaire du corps*. Paris : PUF, pp. 983-988.
- Cohen-Levinas, D. 2006. *La Voix au-delà du chant*. Paris : Vrin.
- Court, R. 1997. *Le Voir et la voix*. Paris : Editions du Cerf.
- Chrétien, J.-L. 1990. *La Voix nue. Phénoménologie de la promesse*. Paris : Minuit.
- Derrida, J. 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris : Galilée.
- Emmanuel, F. 2000. *La Question humaine*. Paris : Stock.
- Emmanuel, F., 2007. « Les hommes et la langue ».
- <http://www.francoisemmanuel.be/leshommes.html> (consulté le 23/01/2009)

- Gillie, C. 2008. « La voix à fleur de mots ». *Revue de musicothérapie*, vol. XXVIII/1 n° 1, pp. 60-77.  
<http://www.insistance.org/uploads/Claire%20Gillie%20bis.pdf>  
[http://www.clairegillie.com/17.C.Gillie\\_P5\\_La\\_voix\\_a\\_fleur\\_de\\_peau.4.pdf](http://www.clairegillie.com/17.C.Gillie_P5_La_voix_a_fleur_de_peau.4.pdf)  
 (pages consultées le 01/11/2010)
- Le Breton, D. 1997. *Du Silence*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. 1999. *L'Adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Liotard, J.-F. 1983. *Le Différend*. Paris : Minuit.
- Liotard, J.-F. 1993. Musique, mutique. In : *L'Idée musicale*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Merlier, B. 2009. Bruit ou Musique ? Essai de phénoménologie et taxinomie. In : *Bruit et musique*, Lyon : Publications du département Musique et Musicologie.
- Miller, J.-A. 1989. Jacques Lacan et la voix. In : *La Voix*. Paris : La Lysimaque.
- Milon, A. 2010. *La fêlure du cri : violence et écriture*. Paris : Les Belles Lettres.
- Mura-Brunel, A., Cogard, K. et al. 2002. *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan.
- Quignard, P. 1990 et 1997<sup>2</sup>. *Petits traités I*, t. IV. Paris : Maeght et Gallimard.
- Rosolato, G. 1978. *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard.
- Simon, A.-C. 2003. « Sommes-nous condamnés à vivre hors-la-langue ? ». *Pylône*, pp. 125-138.
- Vasse, D. 1974. *L'Ombilic et la voix*. Paris : Seuil.
- Vasse, D. 2010. *L'Arbre de la voix*. Paris : Bayard.

## Notes

<sup>1</sup> « [D]ans les temps de barbarie, c'est d'abord le langage qui tue, c'est le langage qui ôte à l'autre que l'on veut tuer, toute existence humaine. [...] [L]'autre alors n'est plus, il n'existe plus, il n'est plus doté du moindre mot qui le définit » (Emmanuel, 2007).

<sup>2</sup> La note technique de 1942 est ainsi soumise à différentes réécritures qui se déclinent dans cinq lettres envoyées à Jüst et dans deux lettres adressées à Simon. Émerge un dispositif palimpseste qui soumet le document original à l'invasion de termes issus du vocabulaire actuel de l'entreprise. Les livrant tantôt dans leur intégralité ou en extraits, tantôt dans une brève description, le récit rend compte de la singularité de chacune, dans un rapprochement qui unit la lecture du personnage à celle du lecteur que nous sommes. Le recours au collage, aux caractères gras, à la superposition des caractères, à la reproduction des termes allemands, accompagnant la multiplicité des variations, instaure par la répétition et l'insistance les conditions d'un forçage du sens, d'un éclatement de la logique dissimulatrice et d'une révélation ultérieure.

<sup>3</sup> Les mots allemands apparaissent en gras dans le texte original.

<sup>4</sup> Plutôt que d'y voir toutefois une condamnation définitive, Anne-Catherine Simon finit par conclure sur la liberté de la langue à rendre, dans la littérature, les tensions (Simon, 2003 : 137-138).

<sup>5</sup> La quatrième lettre est en effet retranscrite sur les portées d'une partition musicale. « Faire danser sur des portées, agencer presque ludiquement les éléments d'un tel texte, me sembla relever de la dernière des ignominies. L'émotion que je ressentis m'empêcha alors de voir ce qui pourtant crevait les yeux. J'avais en main, sans m'en apercevoir, le premier envoi qui trahissait l'expéditeur » (p. 62).

<sup>6</sup> « L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque l'inaudible » (Liotard, 1993 : 113).

<sup>7</sup> Les distinctions de voix parlée et voix chantée se rejoignent dans notre perspective pour rendre un même phénomène de construction d'une expression subjective hors du signifié du langage, ancrée dans la corporéité de l'individu.

<sup>8</sup> Dans *Le Différend*, Jean-François Lyotard considère ainsi l'impact de la Diaspora sur le langage qui tenterait de la dire, de partager son témoignage, un langage menacé d'une même dispersion. Pour lui, Auschwitz a consacré la disparition du sujet survivant, l'impossibilité de faire entendre un *nous* à côté de l'expérience singulière (Lyotard, 1983 : 145).

<sup>9</sup> Le potentiel de la voix à faire émerger le sujet dans sa corporéité propre est ainsi rappelé par Danielle Cohen-Levinas (2006 : 23) et Guy Rosolato à travers leur étude du chant : ce dernier la définit comme un médium entre les corps, elle qui unit la chair et le sens (1978 : 51).

<sup>10</sup> C'est ce que Roland Barthes nomme le « grain de la voix » (Barthes, 1982 : 241, 243), une corporéité qui demeure au delà du chant dans la parole elle-même (Cavarevo, 2007 : 987)

<sup>11</sup> Le texte traduit, dans les lettres précédentes, certains des termes techniques allemands cités ci-dessus : *Ladung* (chargement), *Ladegut* (marchandise chargée), *Stücke* (pièces). *Flüssigkeit* peut être traduit comme *liquide* et *Gewichtsverlagerung* comme *déplacement du poids*.

<sup>12</sup> Elle s'appuyait déjà sur un « bourdon continu » (p. 91), annonce du bruit signalant la future intrusion de l'Autre. Elle ne sera appelée une deuxième fois que dans son déchirement et sa disparition, à la fin de la scène : « la mer des corps enfouis, engloutis, d'où montent les cris et les clameurs, neufs violons en discorde, trois notes stridentes. *Fratres. Noir* » (p. 92).