

INTRODUCTION

Che bella voce !

*Quelqu'un ayant plumé un rossignol et
n'y ayant trouvé que fort peu de chair, dit :
« Toi, tu n'es qu'une voix, et rien d'autre. »*

PLUTARQUE

Je voudrais commencer par une histoire : au cours d'une bataille, un commandant italien ordonne à sa compagnie de soldats qui se trouvent dans les tranchées : « Soldats, à l'attaque ! » Il s'exclame d'une voix forte et claire afin de se faire entendre au milieu du tumulte, mais rien ne se passe, personne ne réagit. Le commandant se met alors en colère et crie plus fort : « Soldats, à l'attaque ! » Personne ne bouge. Et puisque dans ce genre d'histoire les choses doivent se produire trois fois pour qu'il se passe quelque chose, il hurle encore plus fort : « Soldats, à l'attaque ! » À ce moment là, il entend une réponse, une petite voix surgissant des tranchées et disant avec admiration « *Che bella voce !* » (« Quelle belle voix ! »)

Cette histoire peut nous servir de point de départ possible pour aborder le problème de la voix. À un premier niveau, il s'agit de l'histoire d'une interpellation ratée. Les soldats ne parviennent pas à se reconnaître dans la demande, dans l'appel de l'autre, l'appel du devoir, et ils n'agissent par conséquent pas. Le fait qu'ils sont italiens joue certainement un rôle dans cet échec ; comme le veut la légende, ils

agissent conformément à l'image selon laquelle ils ne sont pas les soldats les plus courageux du monde, et cette histoire n'est assurément pas un modèle de politiquement correct — elle verse dans le chauvinisme tacite et les stéréotypes nationaux. L'ordre échoue donc, les destinataires ne se reconnaissent pas dans le sens qui leur est communiqué, ils se concentrent au contraire sur le support, c'est-à-dire sur la voix. L'attention accordée à la voix entrave l'interpellation, elle empêche d'assumer le mandat symbolique, elle bloque la transmission de la mission.

Mais à un second niveau, une autre interpellation fonctionne à la place de celle qui a échoué : si les soldats ne se reconnaissent pas dans la mission qui leur incombe en tant que soldats engagés dans une bataille, ils se reconnaissent en tant que destinataires d'un autre message ; ils forment une communauté en répondant à un appel, la communauté des gens qui peuvent apprécier l'esthétique d'une belle voix — qui peuvent l'apprécier quand ce n'est guère le moment, et surtout quand ce n'est guère le moment pour ça. Donc, si à certains égards, ils agissent comme des soldats italiens stéréotypés, ils agissent également comme tels à d'autres égards, en l'occurrence comme férus d'opéra italien. Ils se constituent en communauté des « amis de l'opéra italien » (pour reprendre la phrase immortelle de *Certains l'aiment chaud*), et sont ainsi à la hauteur de leur réputation d'« experts », de peuple au goût raffiné qui a amplement exercé ses oreilles avec le *bel canto*, si bien qu'ils peuvent reconnaître une belle voix quand ils en entendent une, même au beau milieu des coups de canon.

De notre point de vue partial, les soldats ont fait ce qu'il fallait, au moins de manière embryonnaire, en ce concentrant sur la voix plutôt que sur le message — et c'est là le chemin que je propose de suivre. Bien qu'ils aient, certes, agi de la sorte pour de mauvaises raisons : ils ont été envahis par un soudain intérêt esthétique précisément au

moment où ils auraient dû passer à l'attaque, ils se sont concentrés sur la voix parce qu'ils ont trop bien saisi le sens du message. Si, pour prolonger le stéréotype, nous imaginons le commandant italien disant : « Soldats, la ville est remplie de jolies filles, vous avez une permission pour l'après-midi », alors nous pouvons peut-être douter qu'ils préférèrent le support de la voix à l'appel à l'action — leur intérêt esthétique sélectif reposait sur un « je n'entends pas bien¹ », mais agrémenté d'une spécificité : habituellement, on entend le sens et on entend par hasard la voix, on « n'entend pas bien » la voix parce qu'elle est couverte par le sens. Pourtant, outre leur penchant artistique feint, les soldats ont également raté la voix au moment même où ils l'ont isolée ; ils l'ont immédiatement transformée en objet de plaisir esthétique, un objet de vénération et de culte, le porteur d'un sens au-delà de toute signification ordinaire. En se concentrant sur la dimension esthétique de la voix, on perd cette dernière précisément parce qu'on la transforme en objet fétiche ; le plaisir esthétique obscurcit l'objet voix, que je vais essayer d'étudier.

J'essaierai de démontrer qu'à l'exception des deux usages les plus répandus de la voix — la voix comme support du sens et la voix comme source d'admiration esthétique — il existe un troisième niveau : un objet voix qui ne disparaît pas en fumée en transmettant le sens, et ne se solidifie pas en un objet de profond respect esthétique, mais qui fonctionne comme un point aveugle dans l'appel et comme une perturbation de l'appréciation esthétique. On montre sa fidélité au premier en partant à l'attaque ; on montre sa fidélité au second en allant à l'opéra. Quant à la fidélité au troisième, on doit se tourner vers la psychanalyse. Armée, opéra, psychanalyse ?

Je voudrais prendre comme seconde entrée — plus précise — dans notre problème l'un des passages les plus célèbres et les plus

souvent étudiés, la première des « Thèses sur la philosophie de l'histoire » de Walter Benjamin, le dernier texte qu'il acheva peu de temps avant sa mort en 1940.

On connaît cet automate construit de telle manière qu'il répliquait à chaque coup d'un joueur d'échec par un contre-coup qui lui assurait le gain de la partie. Une marionnette en costume turc, un narguilé à la bouche, était assis devant l'échiquier disposé sur une vaste table. Un système de miroirs donnait l'illusion de la transparence totale de la table. En vérité, un nain bossu y était tapi, maître au jeu d'échec, et dirigeait par des ficelles la main de la marionnette. On peut se représenter en philosophie une réplique de cet appareil. La marionnette se nomme « matérialisme historique » et elle gagnera toujours. Elle peut défier assurément n'importe qui si elle prend à son service la théologie qui, c'est bien connu aujourd'hui, est si petite et laide qu'elle n'ose plus se montrer².

Je suis presque embarrassé de revenir sur ce texte légendaire qui a fait l'objet d'un nombre incalculable d'interprétations³, mais je voudrais l'utiliser comme prolégomènes à une théorie de la voix. Il faut en convenir, le lien n'est nullement évident.

Benjamin se sert de cette histoire comme si elle était largement connue, et en effet, elle était devenue populaire au moins à partir de 1836, époque à laquelle Edgar Allan Poe écrivit son étrange récit, « Le joueur d'échecs de Maelzel⁴ ». L'histoire de Poe est en réalité un article de journalisme d'investigation associé aux « ratiocinations » d'un détective à la Dupin — quand Johann Nepomuk Maelzel effectua sa tournée américaine avec le prétendu automate joueur d'échecs dans les années 1830, Poe se donna la peine d'assister à un grand nombre de représentations, notant méticuleusement toutes les bizarreries qu'il voyait, avec l'objectif de montrer, par une observation empirique et un

raisonnement déductif, qu'il ne pouvait pas s'agir d'une machine pensante comme on le prétendait, mais que c'était clairement une arnaque. Il devait y avoir un fantôme dans cette machine, un fantôme sous la forme d'un humain, d'un nain joueur d'échecs⁵.

Qu'est-ce que Walter Benjamin voulait exactement signifier par cette étrange parabole ou métaphore (si c'en est une)? Si on laisse de côté le matérialisme historique et la théologie, un mystère demeure : comment une marionnette peut-elle s'assurer les services de celui qui la fait fonctionner, qui tire littéralement ses ficelles? La marionnette semble être contrôlée par le bossu, mais dans un deuxième temps, elle est dotée de sa propre intentionnalité; elle est censée tirer elle-même les ficelles de son maître, s'assurer ses services à ses propres fins. La métaphore elle-même, comme l'automate, semble être redoublée, mais peut-être doit-on chercher le secret de cette nature double dans un redoublement littéral.

L'automate joueur d'échecs a été construit en 1769 par un certain Wolfgang von Kempelen, un employé de la cour autrichienne⁶, pour l'impératrice Maria Theresa (bien entendu). Il était constitué d'une marionnette turque tenant un narguilé dans une main et jouant les coups de l'autre, et d'une boîte renfermant un système complexe de miroirs, de trappes et de mécanismes qui permettaient au soi-disant bossu de se déplacer et de rester invisible tandis que l'intérieur de la machine était exposé au public avant que ne commence la partie. L'automate acquit une grande notoriété; il battit nombre de concurrents célèbres (parmi lesquels Napoléon, au cours d'une célèbre partie qui fut consignée, bien que le compte-rendu soit douteux — Napoléon avait la réputation d'être un joueur d'échecs redoutable, mais cette partie ne lui fit pas honneur : escapades en solo avec la reine, négligence de la défense — il allait ainsi tout droit vers Waterloo). À la mort de Kempelen en 1804, l'automate fut récupéré par Maelzel, qui l'emporta

dans une grande tournée américaine. La prétention de Maelzel à la renommée historique reposait, outre cela, sur la construction du premier métronome, en 1816 — la première personne à l'utiliser pour indiquer le tempo fut Beethoven dans sa 8^e Symphonie (1817), une connexion qui n'avait rien d'une coïncidence puisque Maelzel fabriqua également les prothèses auditives de Beethoven — il y a donc un rapport immédiat à la voix.

Mais Kempelen, le constructeur rendu célèbre par cette invention, n'avait pas pour principale préoccupation l'automate joueur d'échecs. Il avait une autre grande obsession, bien plus ambitieuse : construire une machine parlante, une machine qui pourrait imiter la parole humaine. C'était un projet qui suscitait une vive curiosité au XVIII^e siècle : en 1748, La Mettrie suggéra que Vaucanson, le grand constructeur d'automates, essayât de construire un *parleur*^{*7} ; et Leonhard Euler, le plus grand mathématicien du siècle, attira l'attention sur un sérieux problème de physique : comment construire une machine qui pourrait imiter les productions acoustiques de la bouche humaine⁸ ? La bouche, la langue, les cordes vocales, les dents — comment expliquer que cette simple panoplie puisse produire une grande variété de sons spécifiques d'une complexité et d'une particularité telles qu'aucune machine acoustique ne pouvait les imiter ? Euler lui-même nourrissait le rêve de construire un piano ou un orgue sur lequel chaque touche représenterait un des sons du langage, si bien que l'on pourrait parler en appuyant sur la succession des touches, comme si on jouait du piano.

L'Académie royale des sciences de Saint-Petersbourg émit un prix en 1780 visant à récompenser la personne qui réussirait à construire une machine pouvant reproduire les voyelles, en expliquant leurs propriétés physiques. Un grand nombre de personnes s'essayèrent à cette tâche ardue⁹, parmi lesquelles Kempelen, qui construisit *die*

Sprech-Maschine (qu'on peut encore voir aujourd'hui au Deutsches Museum de Munich, et qui est toujours en état de marche). La machine était composée d'une boîte en bois qui était reliée d'un côté à des soufflets (ressemblant à des cornemuses) servant de « poumons », et de l'autre côté à un estomac en caoutchouc qui faisait office de « bouche », et qui devait être modulé à la main tout en « parlant ». La boîte abritait un ensemble de valves et de ventricules qui devaient être mus par l'autre main, et avec un peu de pratique, on pouvait produire des sons stupéfiants. Voici ce qu'écrivit un témoin en 1784 :

Vous ne pourrez croire, mon cher ami, à quel point nous fûmes tous saisis d'un sentiment magique lorsque nous entendîmes pour la première fois une voix humaine et un discours humain qui ne provenaient de toute évidence pas d'une bouche humaine. Nous nous regardions les uns les autres dans le silence et la consternation et nous avions tous la chair de poule provoquée par l'horreur que nous ressentîmes dans les premiers moments¹⁰.

En 1791¹¹, Kempelen décrivit méticuleusement son invention dans un livre, *Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine* (« Le mécanisme de la parole humaine à travers la description d'une machine parlante »). Le livre établissait les principes théoriques et les lignes directrices pour une réalisation pratique. Cependant, quelle que fut la multitude de détails qui décrivaient la chose pour quiconque voulait l'étudier, la machine continuait néanmoins de produire des effets que l'on ne peut désigner que par l'expression freudienne d'« inquiétante étrangeté ». Il y a une inquiétante étrangeté dans l'écart qui permet à une machine, par des moyens purement mécaniques, de produire quelque chose d'aussi spécifiquement humain que la voix et la parole. On a l'impression que l'effet pourrait s'émanciper de son origine mécanique et se mettre à

fonctionner comme un surplus — en fait, comme le fantôme dans la machine ; comme s'il y avait un effet sans cause véritable, un effet dépassant sa cause explicable — et il s'agit là de l'une des étranges propriétés de la voix sur laquelle je reviendrai.

Les pouvoirs imitatifs de la machine étaient limités. Elle ne pouvait pas « parler » allemand ; apparemment, le français, l'italien et le latin étaient bien plus faciles. Nous avons quelques exemples de son vocabulaire : « Vous êtes mon ami — je vous aime de tout mon cœur — *Leopoldus Secundus — Romanorum Imperator — Semper Augustus* — papa, maman, ma femme, mon mari, le roi, allons à Paris¹² », et ainsi de suite. Si on nous présentait cela comme une liste d'associations libres, que ferions-nous de l'inconscient de la machine ? Ce discours a assurément deux fonctions de base : la déclaration d'amour et l'éloge du prince, toutes deux d'autant plus convaincantes que l'appareil parlant anonyme produit mécaniquement l'affection impliquée dans la forme du discours en question. Le vocabulaire minimal a pour but de manifester l'attitude du dévouement ; la voix de la machine est utilisée pour déclarer sa soumission, que ce soit à l'être aimé ou au dirigeant de l'époque. On a l'impression que la voix pourrait subjectiver la machine, comme s'il y avait un effet d'exposition — quelque chose se trouve exposé, une intériorité insondable de la machine irréductible à son fonctionnement mécanique, et le premier usage de la subjectivité serait de se jeter à la merci de l'Autre, quelque chose que l'on peut mieux faire avec la voix, ou qu'on ne peut faire qu'avec sa propre voix. Cela transforme immédiatement la voix en un élément essentiel — la voix en tant que promesse, déclaration, don, appel, mais ici produite mécaniquement, impersonnellement, engendrant ainsi une certaine perplexité et mettant en lumière le lien curieux entre la subjectivité et la voix.

Nous arrivons ici à l'élément essentiel de cette histoire. Dans les

années 1780 Kempelen partit en tournée dans les principales villes européennes. Il présentait souvent une double attraction : d'un côté la machine parlante, de l'autre l'automate joueur d'échecs. L'enchaînement des deux est crucial. La machine parlante était utilisée comme une introduction à l'autre merveille, et présentait son pendant, son avant-goût pour ainsi dire, comme s'il y avait un double dispositif, une double créature composée de la machine parlante et de la machine pensante comme les deux moitiés platoniciennes du même être. La différence entre les deux était ostentatoire et didactique : en premier lieu, l'automate joueur d'échecs était construit en sorte de paraître aussi humain que possible — il feignait d'être plongé dans une profonde réflexion, il levait des yeux, et ainsi de suite — tandis que la machine parlante était aussi mécanique que possible : elle n'essayait pas de dissimuler sa nature mécanique ; au contraire, elle l'exhibait de manière ostensible. Son principal attrait résidait dans l'énigme suivante : comment une chose si profondément non-humaine pouvait-elle produire des effets humains ? La machine pensante anthropomorphique était contrebalancée par la machine parlante non-anthropomorphique.

Deuxièmement, Kempelen finit par admettre que l'automate joueur d'échecs était basé sur une astuce, mais une astuce qu'il ne souhaitait pas révéler (et il emporta son secret dans sa tombe). Tandis que la machine parlante n'était pas une arnaque, c'était un mécanisme que tout le monde pouvait librement inspecter et dont les principes étaient méthodiquement expliqués dans un livre, si bien que n'importe qui pouvait en fabriquer une. Le joueur d'échecs turc était unique et enveloppé de mystère, tandis que la machine parlante était destinée à être reproduite sur la base de principes scientifiques universaux. En 1838, un certain Charles Wheatstone en construisit justement une version, en suivant les instructions de Kempelen, et cette machine

produisit une impression tellement forte sur le jeune Alexander Graham Bell que ses propres recherches sur cette machine le menèrent en fin de compte à rien moins que l'invention du téléphone¹³.

Troisièmement, le lien entre les deux machines renfermait une dimension téléologique. Il s'agit dans un premier temps de téléologie au sens faible du terme : la machine parlante était présentée comme l'introduction de la machine pensante, la première rendant ainsi possible la seconde, la rendant acceptable, lui donnant un air de crédibilité ; car si la première était décrite comme réelle, la seconde était présentée comme une possibilité, mais une possibilité reposant sur un stratagème. Mais il y avait aussi une téléologie au sens fort du terme : la seconde machine apparaissait comme la réalisation de la promesse offerte par la première. Une perspective était ouverte dans laquelle la machine pensante n'était qu'une extension de la machine parlante, si bien que la machine parlante, présentée en premier, atteindrait son *telos* dans la machine pensante, ou même mieux, si bien qu'il y avait une transition quasi-hégélienne entre les deux machines du « en soi » au « pour soi » — ce que la machine parlante était « en soi » devait être réalisé « pour soi » dans la machine pensante. On pourrait voir dans cet enchaînement une défense de l'idée selon laquelle la parole et la voix présentent le mécanisme caché de la pensée, quelque chose qui doit précéder la pensée comme processus purement mécanique et quelque chose que la pensée doit cacher sous le déguisement de l'anthropomorphisme. La pensée est comme la marionnette anthropomorphique dissimulant la vraie marionnette, c'est-à-dire la marionnette parlante ; si bien que le secret dissimulé par la marionnette turque, le narguilé et tout le reste, n'était pas le prétendu nain humain en son sein, son génie homuncule, mais plutôt la machine parlante, la machine vocale qui précédait l'automate et était exposée au regard de tous. C'était là le véritable homuncule tirant les ficelles

de la machine pensante. La première machine était le secret de la seconde, et la seconde, la marionnette anthropomorphique, devait prendre à son service la première pour pouvoir gagner.

Nous sommes face à un paradoxe : le nain à l'intérieur de la marionnette s'avère lui-même être une autre marionnette, la marionnette mécanique à l'intérieur de la marionnette anthropomorphique, et le secret de la machine pensante est lui-même insensé, c'est juste un mécanisme émettant une voix, mais produisant par là même l'effet le plus humain, un effet d'« intériorité ». L'idée n'est pas simplement que la machine est le vrai secret de la pensée, car il y a déjà un certain clivage dans la première machine : elle s'efforce de produire la parole, des mots dotés de sens et des phrases minimales, mais en fait, elle produit en même temps la voix dépassant la parole et le sens, la voix comme excès, et c'était là la raison de la fascination qu'elle engendrait : le sens était difficile à décoder étant donné la mauvaise qualité de reproduction¹⁴, mais la voix était ce que tout le monde saisissait immédiatement et elle inspirait généralement une admiration mêlée d'appréhension, précisément en raison de l'impression d'humanité fondamentale qu'elle donnait. Pourtant, cet effet-voix était produit non par une causalité mécanique continue, mais par un mystérieux saut dans la causalité, une rupture, une causalité boitante, un excès de l'effet-voix sur sa cause, là où la voix en venait à occuper l'espace d'une brèche, un lien manquant, un écart dans la connexion causale. Lacan, avec son don incomparable pour les formules, dit : « Il n'y a de cause que de ce qui cloche¹⁵ ». La cause apparaît uniquement au moment d'une anicroche dans la causalité, un saut, une causalité perturbée — et c'est précisément là où Lacan situait l'objet, l'objet-cause. Mais nous pouvons peut-être aussi y voir le levier de la pensée, par opposition à la mascarade anthropomorphique de la pensée. Voici une idée intéressante de Giorgio Agamben : « La recherche de la voix dans le

langage, c'est cela la pensée¹⁶ » — la recherche de ce qui excède le langage et la signification.

Nous pourrions, pour l'objectif que nous visons, déformer ou transformer la thèse de Benjamin : *si la marionnette appelée matérialisme historique veut gagner, elle devrait prendre à son service la voix*. D'où le besoin d'une théorie de la voix, de l'objet voix, la voix comme l'une des « incarnations » de ce que Lacan appelait l'« objet petit *a* ».

Table

Introduction	<i>Che bella voce !</i>	7
Chapitre 1	Linguistique de la voix	19
Chapitre 2	Métaphysique de la voix	45
Chapitre 3	« Physique » de la voix	75
Chapitre 4	Éthique de la voix	105
Chapitre 5	Politique de la voix	131
Chapitre 6	Les voix de Freud	157
Chapitre 7	Les voix de Kafka	203
Notes		233