Lucien Chomy
Jeudi de l'Apsyfa du 29 mars 2018
" Pourquoi le Stabat Mater de Pergolèse est-il si émouvant ? "

Introduction

Quand nous avons choisi « l'Art de famille » comme thème de travail à l'Apsyfa pour cette année, j'ai pensé au *Stabat Mater de Pergolèse* et à Didier Anzieu. Le premier mouvement du Stabat Mater est un chef-d'œuvre. Depuis sa sortie en 1736 et jusqu'à aujourd'hui il n'a pas cessé d'être joué. On compte un nombre très important d'enregistrements.
Il me touche et je voulais en connaître la raison. De quoi est donc faite cette émotion ?
J'ai pensé à Didier Anzieu parce que j'avais en tête une scène évoquée par lui dans plusieurs écrits. Visitant une exposition de Francis Bacon, il y avait été tellement ébranlé qu'il n'était pas resté. Il avait ensuite écrit « le corps de l'œuvre ». C'est cette recherche d'Anzieu qui m'a incité à creuser pour comprendre ce qu'une œuvre d'art était capable de mettre en mouvement pour nous et qui nous échappait pourtant.

Il y a au moins deux voies qui mènent à l'art, pour la psychanalyse, toutes deux empruntées par Freud à des moments différents : celle du « Souvenir d'enfance » de Léonard de Vinci et celle du « Moïse » de Michel-Ange. Dans un premier texte, Freud se sert d'une œuvre de Léonard de Vinci pour mettre à jour des formations inconscientes du peintre, présentes mais masquées dans l'œuvre et tellement à l'œuvre malgré lui, dans son travail de peintre, qu'elles l'empêchaient fréquemment d'achever ses tableaux. Par ailleurs, Freud part de lui-même et se demande ce qui le pousse à toujours revenir à Rome et à contempler cette statue de Moïse de Michel-Ange. Il cherche alors, observe et détaille la sculpture, il tente de comprendre ce qu'a voulu y exprimer l'artiste pour laisser émerger ce qui le touche et la signification pour lui-même du message de l'artiste.
C'est de cette façon que D. Anzieu est mobilisé. Cela ne signifie pas qu'il fasse l'économie de s'intéresser à l'artiste, au contraire, c'est plutôt qu'atteint par les tableaux de Bacon, il ne peut plus que chercher d'où provient son trouble et ce à quoi il renvoie. Il s'agit de transcrire les ressentis, les éprouvés, les émotions et d'en faire une expérience psychanalytique.
Quel ressenti dans l'écoute? De quoi peut-il bien s'agir avec le Stabat Mater dolorosa?

« La mère se tenait debout, douloureuse… »

C'est un poème du XIIIème siècle de Jacopone da Todi, adressé à Marie, mère du Christ, qui assiste au calvaire et à la mort de son fils. Il s'agit donc d'une mère qui perd son enfant, la plus indescriptible et insupportable des douleurs. Pour désigner les enfants sans parents nous avons le mot orphelin, mais il n'y a pas de mot pour nommer les mères (ou les pères) qui n'ont plus leur enfant. C'est

un fantasme persécuteur. Cette mort est scénarisée mais ne trouve pas à s'exprimer. Jacopone parvient à en faire une douleur, une épreuve humaine que Marie exprime.
La douleur de Marie représente au-delà de ce qu'elle raconte, elle est devenue pour le monde chrétien depuis le Moyen Âge l'emblème de la douleur intime des hommes.
Mais aujourd'hui comme d'ailleurs au Moyen Âge plus personne ne comprend le latin, alors par quel mécanisme Pergolèse nous touche-t-il ?
Est-ce la force du message ou la puissance de sa musique ?

Vinteuil

Dans l'œuvre de Proust « A la Recherche du temps perdu », la sonate de Vinteuil, si célèbre pour ce qu'elle réussit à exprimer de la musique, n'a pas le même effet sur Swann ou sur Mme Verdurin et ils sont pourtant, tous les deux, durement touchés par elle. Tandis que la petite phrase de la sonate rappelle toujours à Swann chacun des états de son amour pour Odette (la petite Ode), elle rend Mme Verdurin malade, cette musique provoque ses pleurs sans qu'elle y donne un sens. Quand ses pleurs l'enrhument, elle prétend y reconnaître une grande œuvre. Ce serait risible si Mme Verdurin, tout au long de l'oeuvre, aussi ridiculement prétentieuse qu'elle puisse paraître, ne prouvait pas au final sa clairvoyance, car elle ne se trompe jamais sur la valeur des artistes nombreux qu'elle invite dans son « petit cercle » et qui sont les modèles d'inspiration de Proust l'écrivain. Swann non plus ne se trompe jamais, lui le lettré, le cultivé, mais il abandonnera ses savoirs pour se laisser prendre par *« la petite phrase »* de la sonate, qui condense sa transformation et son accès possible à « la vraie vie », celle des épreuves des hommes, même funestes. Tous deux si différents reconnaissent cette sonate comme une œuvre en ce qu'elle les saisi. Elle contient une partie d'eux-mêmes, inconnue d'eux, et elle leur en donne un accès dans l'émotion.

D'autres mélodies moins fameuses profanes ou sacrées ont aussi le pouvoir d'émouvoir indifféremment les mélomanes ou les barbares. Les réalisateurs de films le savent bien lorsqu'ils nous conduisent à ressentir plus sûrement en musique les aléas, les transformations et les humeurs de leurs personnages. La musique donne le ton et nous prépare à ce qui va advenir.

Aurait-elle le pouvoir d'imposer son humeur et de recouvrir un événement familier?

Fillette

Je me souviens avoir observé une fillette d'à peine un an :
Elle était tranquillement installée dans les bras de sa mère, occupée à regarder, à toucher et à détailler les légumes colorés, tomates, oignons, poivrons et concombres que ses parents s'apprêtaient à cuisiner. L'un d'eux avait mis des

chansons en fond sonore, sans trop s'attarder sur le choix de celles-ci. Aux premières notes d'un nouvel air un peu plus triste et un peu plus nostalgique que le précédent, son petit visage se déforma pour se vider, notes après notes, de son élan joyeux. Sa tête devenue trop lourde s'appuya sur l'épaule de sa mère. Son regard éteint avait comme effacé les beaux légumes pour n'être plus nulle part. Tristes et vagues, ses yeux débordaient lentement de larmes. Elle subissait passivement cette sorte d'inondation sans avoir opposé le moindre mouvement ou le moindre barrage pour y échapper. Rapidement alertés, ses parents l'avait débarrassée de la musique, mais son humeur, elle, mit plus de temps pour se défaire de l'empreinte de cette soudaine tristesse sans objet apparent.
Cette chanson avait donc eu sur ce tout petit, qui l'entendait pour la première fois peut-être, le pouvoir surprenant d'imposer ses propres affects au détriment de l'intérêt pour les objets stimulants et investis joyeusement en famille.
Alors quelques questions surviennent :

- Certaines mélodies, dont on pourrait isoler et étudier les caractéristiques particulières, ont-elles en elles-mêmes la possibilité de provoquer la tristesse, la confusion ou la colère, par exemple?
- Quel est le niveau d'élaboration de ces éléments qui circulent vers le psychisme de cet enfant pour provoquer son nouvel état ? Sur la grille de Bion, qui trie les registres de pensées, où se trouvent les éléments musicaux ? Pensée sensori-motrice ? Pensée du rêve ? Pensée opératoire ? Lien de connaissance ?
- Ces éléments musicaux participent-ils à la transmission des « objets bruts » décrits par Evelyn Granjon, ces objets partagés par la famille et transmis entre générations sans transformation, sans explication et sans commentaire, transportant avec eux leur cortège d'empêchement, de trouble et d'angoisse mais aussi de talent et d'élan ?
- Aucun présupposé de la part de l'enfant, en est-on si sûr ? L'humeur qui présidait silencieusement au choix de musique des parents est-il si neutre pour les enfants ? Cette chanson contiendrait-elle une conflictualité, comme par exemple l'expression d'une angoisse de séparation, conflictualité qui serait commune à l'enfant et aux parents mais encore trop difficile à élaborer parce que perçue différemment? Elle serait latente et refoulée ou confuse chez les parents mais très ou trop présente pour l'enfant dont elle menacerait à tout moment de rompre l'entendement ?
- Par ailleurs cette musique qui toucha la fillette était portée par la voix, par le chant. Est-ce une dimension supplémentaire qui accentuerait sa capacité à déborder des défenses d'un jeune enfant ?

Nadège

Un autre chemin emprunté par la musique : je me souviens d'une jeune patiente, Nadège, soignée à l'hôpital de jour il y a longtemps et qui avait montré un rapport très étonnant à la musique.

Elle avait peut-être six ou sept ans à l'époque. Elle avait peu connu sa mère, partie errante dans une autre vie, mais qui, avant cela, était venue une fois à l'hôpital de jour, alors que Nadège était plus petite, l'équipe s'en souvenait. Nadège, elle, n'en parlait jamais. Elle était élevée par ses grands-parents maternels et l'on n'avait pas de trace de son père, qui ne savait peut-être pas qu'il était père.
Nadège s'isolait dans des contemplations d'objets lumineux et mouvants, comme le mouvement des feuilles à travers une fenêtre, ou le pullulement de poussières dans un rayon de soleil. Elle cherchait les trépidations, les vibrations, le pur mouvement sans objet. Dans le bus, elle pouvait déloger les personnes assises sur un siège précis de la banquette du fond, pour profiter des vibrations du ventilateur qui s'y ressentaient comme nulle part ailleurs. Dans ces moments, ces perceptions semblaient la surprendre et imprimaient sur son visage une expression d'étonnement pur, sans affect. Cette expression sur son visage était devenue l'un des caractères de son identité : elle ressemblait à un chercheur obstiné mais d'une très grande naïveté, continuellement surpris du résultat concret de ses recherches. Quand je l'ai connue, elle était déjà en soin depuis quelque temps et avait acquis un langage. Elle parlait pour ce qui lui importait et répondait aux questions avec distance. En revanche, elle posait fréquemment des questions qui pouvaient être indiscrètes et dérangeantes. Le vieillissement la préoccupait concrètement : les rides étaient-elles définitives ? Avec l'âge la peau devenait-elle élastique, jusqu'à quel point ? Il n'y avait pas de réponses verbales qui permettaient de clore ses interrogations : elle cherchait des réponses en tâtant son interlocuteur. Ses recherches obstinées nous troublaient et nous mettaient mal à l'aise, et chacun d'entre nous cherchait, de son côté et en équipe, à lui fournir des idées qui la soutiennent et qui détournent ses assauts. Elle obtenait de multiples réponses (pas toujours cohérentes malgré nos efforts) à ses questions récurrentes.

L'immobilité, la répétition, l'empêchement psychique marquent l'inscription dans la pathologie. Nadège et l'équipe, nous cherchions confusément à mettre du mouvement, un élan, un décalage, mais nous ne trouvions pas.

J'imagine qu'elle avait posé une sorte d'équation qui la menait d'une qualité de la peau concrètement perçue à un décompte angoissant de la durée de la vie. Je pense qu'elle cherchait ainsi à résoudre une énigme qui devait concerner la survenue de la mort, la disparition des êtres, l'écoulement du temps, quelque chose comme *trouver une forme pour contenir l'épreuve de l'absence, de la disparition*.
Ainsi Nadège s'intéressait-t-elle beaucoup aux visages. Elle les observait ou plutôt d'abord, elle les contemplait.

Un soignant jouait fréquemment au piano des airs gais et entraînants dans la salle commune. Les morceaux qu'il jouait étaient bien connus de tous. Ils étaient comme de petits hymnes qui coloraient notre ambiance. Un jour qu'il achevait son récital et se levait, Nadège s'est assise et a reproduit à l'identique le morceau qu'il terminait à peine, fausses notes comprises. Je dis « un jour », mais en fait je ne me souviens pas de ce jour. Je sais que je ne l'ai pas vue apprendre. Je ne l'ai pas vue déchiffrer ni répéter ou assembler des séquences ou décortiquer

successivement main droite puis main gauche. Elle a surpris tout le monde. Elle avait été comme captée par la musique. Elle avait saisi le piano.
Sans doute Nadège avait-elle beaucoup observé? Peut-être profitait-elle de ses importantes capacités d'absorption contemplative pour adhérer aux capacités du moi du pianiste ?
Nous lui avions alors proposé de rencontrer un musicien formé à la musicothérapie. Petit à petit leurs séances se sont structurées en séquences : le musicien jouait un morceau au piano, Nadège n'en disait rien et passait rapidement à une autre séquence pendant laquelle elle demandait au musicien de lui apprendre la guitare pour chanter « Rockvoisine », un chanteur dont elle était devenue fan. Le musicien prenait alors la guitare et tous deux déchiffraient le morceau. Nadège apprenait à placer ses mains et à jouait des accords en même temps qu'elle chantait ses chansons préférées.
A la guitare, Nadège semblait prendre sa leçon de musique à l'image de n'importe quel élève, au piano, il en allait tout autrement. La séance suivante Nadège se présentait et jouait précipitamment le morceau qu'elle avait entendu la semaine précédente. Elle jouait, les larmes aux yeux, dans une grande confusion. J'ai assisté à l'une de ces séances. Je ne me souviens plus de l'œuvre mais il me reste le bain sonore, alternativement tendre et percutant, et par-dessus tout, je me souviens de l'insupportable irruption de l'émotion dans le regard de Nadège. Elle ne jouait pas si bien que cela, mais l'urgence avec laquelle elle rendait son émotion me la montrait virtuose. A la fin du morceau elle ne voulait pas parler. Après un temps de silence le musicien jouait, à son tour, le même morceau ou la suite du morceau ou un nouveau morceau.
C'était sa manière à lui d'interpréter. Il n'a jamais forcé autrement son silence. Séance après séance, Nadège faisait sortir du piano des mélodies bouleversantes que lui avait fournies le musicien et qui auraient disparu si le musicien n'y avait pas répondu. Nadège apprenait dans la ferveur à jouer du piano pour contenir et exprimer des affects qui, jusqu'à présent, lui avaient été inaccessibles. Il y avait un échange entre eux qui poursuivait le mouvement de la musique. Elle se saisissait des mélodies qu'il lui donnait, elle y logeait ses contenus à elle et elle les lui expulsait avec vigueur. Il accueillait et il poursuivait cette sorte de lien entre eux.
Dans ce piano obéissant se tenaient des émotions qui avaient trouvé un contour, une présence, un filtre. Elles étaient devenues partageables dans ce qui était un transfert et le musicien n'en est pas mort. Elles pouvaient attendre d'être liées à l'expérience et à d'autres objets que le piano. La guitare, elle, a porté Nadège du côté vivant, du côté de la libido mais concrètement dans un autre instrument, à l'abri des contenus du piano, et elle lui a donné cet élan, cette véritable mise en mouvement psychique qui lui faisait défaut pour aboutir.
Nadège ne devint pas musicienne, elle devint cuisinière avec goût et appétit.

La musique est au présent, elle actualise ce qu'elle porte, il y a un effet de présence parce qu'elle occupe la sphère sensorielle, parce qu'elle nous capture du côté sensible. Nadège avait besoin d'une semaine pour se décaler de ce transport. Notre fillette aux légumes est prise au dépourvu. Freud lui-même s'en méfiait et refusait de se laisser prendre aux chants des sirènes. Ainsi dans une lettre à

Romain Roland, citée par P. Denis, il dit être « *fermé à la mystique tout autant qu'à la musique ».* Comme le dit Kalyane Fejtö dans son article *« L'oreille et l'esprit »,* il ne voulait pas de *« cette jouissance inexplicable et vécue passivement, rapport irrationnel à un objet évanescent (…), et il critique la tentation de l'immédiateté inhérente à la sensation en invoquant le caractère nécessairement médiat de tout acte de connaissance».* Pourtant ce dont Freud se méfie, Nadège a su l'apprivoiser en se collant à son piano d'abord le temps de le maîtriser, et en y logeant un décalage dans le temps, peut-être pour justement dominer cet effet de présence.
Dans son article sur le Moïse de Michel-Ange, Freud affirme son incapacité à jouir d'une œuvre d'art sans comprendre le pourquoi de cette jouissance, signalant à ce propos sa difficulté toute particulière avec l'art musical. Il soutient que l'élucidation du contenu ou du sens de l'œuvre d'art doit lui permettre de résoudre l'énigme de l'émotion esthétique. Nous allons suivre les deux pistes, celle du sens et celle du sensible, chercher à connaître ce qui prend corps avec une œuvre musicale et ce qui fait qu'une composition musicale devient une œuvre.
Quel contenu circule dans le Stabat Mater ? (20mn)

Le poème de Jacopone da Todi

De quoi est donc faite cette émotion portée par le chant du Stabat Mater? Que nous en dit le texte qui l'inspire ?
Pour la forme littéraire, le Stabat Mater est une « séquence », un poème chanté à la messe. La séquence se loge dans un interstice de la liturgie. Son style littéraire est plus libre et s'éloigne du style classique hérité des romains. Elle est donc comme une alternative à la pensée dogmatique de l'église, sur le fond et dans la forme.

Le *Stabat Mater Dolorosa* (La mère se tenait debout, douloureuse), est un poème attribué à Jacopone de Todi, moine franciscain du XIIIème siècle.
Si ce poème est devenu l'emblème de la douleur pour les chrétiens, il a d'abord été un changement radical de point de vue.
Au Moyen Âge ce qui organise alors la foi chrétienne et qui veut organiser les hommes dans leur rapport à un processus civilisateur, c'est la rédemption, le rachat de la liberté perdue par les hommes lors du péché originel. Dieu prend corps en s'incarnant dans son fils et souffre sur la croix pour racheter les hommes. Ce sont ses souffrances physiques qui constituent l'acte rédempteur du Christ. Visibles dans toutes les églises, les douze stations du chemin de croix accompagnent les souffrances physiques de Jésus et invite le fidèle à s'y projeter. La rédemption organise le rapport à la loi et au désir collectivement. Il n'y a pas de chemin privé, individuel, pour se racheter du péché originel. La culpabilité initiale du genre humain dépasse chacun et l'englobe, elle s'appréhende avant tout par la souffrance physique. Faire pénitence, c'est souffrir dans son corps pour se délivrer du mal, c'est-à-dire se délivrer des désirs confondus aux pulsions. Le mal, lui, n'est pas en débat, il est l'affaire du malin. Il n'y a pas de lieu

à l'intérieur des hommes pour faire le tri dans les malheurs de l'humain.

Henry Normand, psychanalyste, dans son essai *« Les amours d'une mère »* analyse la démarche de Jacopone de Todi et montre comment il surprend son époque en détournant le regard des souffrances infligées à Jésus pour montrer la douleur intime de sa mère. Le poème est entièrement construit autour de la douleur, il montre une mère affligée par les souffrances et la perte de son enfant, Marie aux prises avec elle-même.

Ce passage de la souffrance à la douleur, « l'extraction de l'affect de la douleur intérieure », décrit par H. Normand, dans un monde moyenâgeux tel que nous pouvons nous le représenter aujourd'hui fait de confusion et d'instrumentalisation des esprits, un tel changement mérite que l'on s'intéresse à l'homme qui en a porté sa part, et c'est un homme surprenant par sa destinée, par les choix qu'il a fait et leur intrications avec son œuvre.

Jacopone da Todi

Jacopo Benedetti naît à Todi en Ombrie, dans les années 1230-1236, une dizaine d'années après la mort de Saint François d'Assise (1226).
Il appartient, du côté de son père, à une famille noble. Après avoir étudié le droit, il exerce la profession de procureur légal dans sa ville natale. Il est marié à Vanna di Bernardino di Guidone, de la famille des comtes de Coldimezzo.
En 1268, Jacopone se retire volontairement du monde pour entrer dans une vie faite de pénitence et de spiritualité à la suite d'un événement très personnel et tragique, qui le bouleversa et fut le catalyseur de son changement de vie et de sa conversion : la mort de Vanna, sa jeune épouse, dans un accident, lors d'une fête. La découverte d'un cilice sur son corps dévoile alors brutalement à Jacopone que Vanna s'efforçait de conjuguer une vie secrète de pénitence avec la vie mondaine et frivole qu'elle menait pour satisfaire les exigences sociales de son mari. Ce dévoilement d'une part cachée de son épouse fait fonction pour lui de révélation, il lui révèle une part ignorée de son épouse en même temps qu'il croit y trouver sa vérité.
A partir de ce moment, Jacopone mènera une vie de pénitence, de mendicité et d'humiliations volontaires. Inspiré par François d'Assise, il suivra un chemin d'errance pendant dix ans (1269-1278), à la recherche de la spiritualité qu'il prête à son épouse et dont il était jusqu'alors dépourvu.
Jacopone choisi l'état de « Bizzoco », il porte le long capuchon des Pénitents et va de ville en ville déclamer des vérités dérangeantes que son allure de « fou de Dieu » lui permet d'énoncer. Jacopone, « le bon Jacques ».

Les « Laudi » qu'il compose sont un genre littéraire à la fois imprégné des thèmes de la mystique chrétienne et d'inspiration plus profanes. Doué d'un bagage culturel solide, d'une verve et d'une plume inspirée, Jacopone écrit aussi dans un vulgaire qu'il ne cherche pas à épurer. Il montre le corps souffrant dans sa réalité crue, mais il a aussi recours aux métaphores les plus fines et les plus savantes. Il a choisi une forme littéraire composite qui lui convient et où sa poésie va exceller.

Avant de revenir au Stabat Mater, écoutons « La Prière à Marie » de Jacopone da Todi

« Dis, ô douce Marie, combien amoureusement
Tu regardais ton petit enfant, le Christ, mon Dieu.
Après L'avoir mis au monde sans souffrance, ton premier soin,
J'en suis sûr fut de L'adorer, ô pleine de grâce !
Puis Tu L'étendis sur la paille de la crèche,
et de quelques mauvais langes L'ayant enveloppé,
Tu restas émerveillée et ravie, je le crois.
Oh ! Que de joie, que de douceur Tu ressentais à Le tenir en tes bras !
Dis-le, Marie, car peut-être conviendrait-il, par pitié du moins, de me satisfaire.
Alors, mettant des baisers sur son Visage, Tu Lui disais, n'est-ce pas : « ô mon petit enfant ! » Tantôt enfant, tantôt père et seigneur, tantôt Dieu, tantôt Jésus,
Tu Lui donnais ces noms. Ô quelle suave tendresse Tu sentais en ton cœur,
en Le prenant sur tes genoux pour Lui donner ton lait.
Que de gestes gracieux, de douceur et d'amour, charmaient tes yeux, près de l'enfant aimé.
Si parfois, dans le jour, Il s'endormait un peu, Toi voulant éveiller ce trésor de paradis,
tout doucement, tout doucement, pour ne pas Le troubler,
Tu venais appuyer tes lèvres sur sa Joue et Tu Lui disais dans un sourire maternel :
« Assez dormi, plus long sommeil te ferait mal ».
Mais tout ceci dit peu ; ce ne sont que paroles débiles
qui esquissent seulement le moindre de tes bonheurs.
Mais une pensée, semble-t-il, vient s'offrir à mon âme,
une autre de tes joies exquises ; joie telle,
que je ne sais comment ton cœur ne s'en est point fendu en éclats.
Toi, que l'éternel et souverain Père appelle sa fille,
Toi qu'on nomme l'humble servante du Seigneur,
Tu fus affectueusement saluée du nom de Mère.
A cette seule pensée le cœur se fond,
si l'on pénètre ce que renferme le doux langage de cet Amour
dont toujours hélas je m'écarte.
Va, ma chanson, vers Marie, notre chère Avocate, et à ses genoux,
prie-la pour moi, qu'elle ne me soit pas trop avare de son Fils
qui jamais ne Lui refusa, ni ne Lui refuse rien.
Dis-lui encore : « Ah, retiens, retiens pour jamais, celui qui trop souvent s'éloigna de Toi ». Amen. »
Jacopone da Todi (1228-1306)

C'est sans doute la disparition et le manque de Vanna qui lui inspirent Marie et l'enfant Jésus au sein d'une relation pleine de sensualité, très peu céleste et très humaine. Mais sa douleur semble trop forte, le deuil le consume et le fait divaguer . Comment comprendre le dernier vers : *« Ah, retiens, retiens pour*

jamais, celui qui trop souvent s'éloigna de Toi.» ? Cette phrase est pour moi comme un anneau de Moebius littéraire, je ne parviens pas à la comprendre. Quand j'en tiens un bout, l'autre m'échappe. Une part de lui serait dans un autre monde, reliés ensemble par une boucle magique, comme une solution à la douleur du deuil qui ne s'est pas résolue dans la beauté sensuelle du poème?
Et comment faire coexister ce poème de tendresse avec le Jacopone pénitent forcené, rigoriste intransigeant, qui tiendra tête au pape et sera emprisonné pour ses convictions ?

Psychiquement, l'équilibre est instable : d'un côté, le deuil de son épouse, de cet amour interrompu sans accomplissement, et de l'autre, l'incorporation de la pénitence sous forme de souffrances corporelles le conduisent à une forme de réalisation masochiste conforme au dogme mais qui le tient au bord de l'abîme. Mais c'est aussi cette si grande proximité en lui de l'amour sensuel et de la pénitence qui a sans doute fait naître pour nous, et auparavant pour ses contemporains, l'idée de la douleur. Il reste à la contenir. Il reste à lui donner corps.

Le Stabat Mater est comme le pendant de « *La prière à Marie* ». Il évoque sans détour la compassion pour la souffrance d'un être aimé, la perte, l'absence, la solitude. Ce poème révèle une douleur inexprimable d'une mère affligée par la souffrance et la perte de son enfant.

La mère se tenait debout, douloureuse,
En larmes, près de la croix
Où son fils pendait

Alors un glaive transperça
Son âme gémissante
Toute triste et dolente

Ô qu'elle était triste et affligée
Cette mère bénie
D'un seul enfant.

Dans le chagrin qui la poignait,
Cette tendre mère pleurait
Son fils mourrait sous ses yeux (1er 1/3 du poème)

Henri Normand remarque pourtant qu'un tiers seulement du poème est consacré à la douleur de Marie, assistant impuissante au calvaire de son enfant torturé.
Elle est figée, en proie aux pires affects, fragile, seule, tendre, elle est transpercée. Dans ce début du poème, Marie n'est que douleur. Pas un mot ne sort de sa bouche, seule son âme gémit, à l'intérieur. Elle n'est dans aucune relation avec son entourage. Elle est isolée, n'a le secours de personne et ne fait appel à

personne. La douleur est dedans muette. Elle est intérieure, intime, personnelle en ce qu'elle est faite du manque, de l'absence, du doute qui s'y loge. Cette douleur, Marie en incarne le lieu, interne, immobile, silencieux, fermé. Au dedans d'elle, il y a son malheur et nous en prenons conscience dans un effet de miroir, nous compatissons. Si elle fait appel, c'est à nous qu'elle s'adresse.
Le poète ne semble pas vouloir l'apaiser. Et de la même manière qu'il la prie de partager son bonheur d'allaiter, d'être mère, il veut maintenant s'accaparer sa douleur. C'est ce qui l'intéresse : Il veut récupérer sa douleur à elle pour lui-même et se détourne de Marie pour en revenir à lui:

Quel est l'homme qui ne pleurerait pas
S'il voyait la mère du christ,
Dans un tel supplice ?

Et plus loin, s'il s'adresse à elle, c'est pour qu'elle s'occupe de lui:

O mère, source de l'amour,
Fais-moi sentir la force de la douleur,
Pour que je pleure avec toi.

Fais que mon cœur s'enflamme
Dans l'amour du seigneur mon dieu :
Que je lui plaise avec toi

H. Normand n'est pas tendre avec Todi, qu'il soupçonne *« d'actualiser la douleur de la femme pour que sa douleur à lui, le poète, le croyant, l'enfant de son époque, puisse se mobiliser jusqu'à se confondre avec celle de Marie. Pleurer avec elle n'est pas l'accompagner par compassion ; c'est le souhait de pleurer comme elle, tout à fait comme elle, d'assimiler sa douleur pour la mettre en conformité avec la sienne propre, qui est aussi celle du lecteur. »…*
Et c'est bien elle, comme précédemment qui se retrouve à prier pour lui.
La fin du poème donne *« le but recherché »* qui est d'échapper à la pire des douleurs, le feu éternel et ce qu'il signifie pour l'homme, la sanction de la culpabilité et de la honte, la mise à l'écart de toute résurrection.

Pour que j'échappe aux flammes,
Par toi, Vierge, que je sois défendu,
Au jour du jugement.

H. Normand nous éclaire : « *l'appel initial à une mère inscrite dans l'humain nous avait mobilisé mais elle ne débouche sur aucun remaniement des idéaux. Le poète s'en est saisi pour la rabattre sur la souffrance de Jésus »* :

Mère sainte, daigne imprimer
Très fortement en mon cœur
Les plaies de jésus crucifié

« Ce type de traitement, nous dit H. Normand, *n'ouvrira aucun champ nouveau susceptible de mobiliser fondamentalement le rapport du croyant à la culpabilité. »*
Ce que l'on pressentait reste inachevé. La douleur n'est pas disponible pour une éventuelle élaboration.
H. Normand poursuit : *« Malheureusement, l'espace, sitôt entrouvert, se referme. Le féminin de la mère, que le poète pouvait espérer utiliser, n'y trouve pas sa place pour cause de persistance du lien entre mère et fils, qui ramène vers l'autre pôle, Jésus, et reconduit plus précisément vers l'objet de sa propre souffrance, puis vers l'objet de la souffrance du fils ».*

H. Normand ne manque pas de nous rappeler que la psychanalyse, elle, offre la possibilité d'un chemin, celui du transfert qui est une voix possible d'élaboration de la douleur et du deuil.

Mais les écritures ne prévoient aucun destin humain à Marie. L'église mettra longtemps et connaîtra de nombreuses controverses pour lui en trouver un, et finira en 1950 très embarrassée par inscrire « l'assomption » comme dogme, voyage de Marie auprès de Dieu sans vieillir, sans mourir, pur et vierge pour toujours, immuable, sans scène évangélique, c'est-à-dire encore sans représentation, extraite de l'entendement de ce commun d'où pourtant elle est issue. C'est dans cet interstice que se glisse les artistes, sans représentation, parce que ces représentations, quand elles apparaissent, sont souvent porteuses d'ambiguïté et en montrent trop quand elles veulent prouver. Marie est toujours une femme, malgré elle, même quand on voudrait qu'elle ne soit que mère : il n'y a qu'à contempler la « Piéta » de Michel -Ange, visible dans la basilique St Pierre au Vatican. Marie, aussi jeune que son fils, le retient sur ses genoux. Ils sont beaux et abandonnés à la volonté divine. Que fait cette jeune femme avec ce jeune homme sur ses genoux ? Il faut la puissance d'un dogme pour nous imposer qu'elle est sa mère. Toute représentation de Marie actualise en fait la présence de la dimension sexuelle et elle n'est tolérée que Vierge pour toujours ou mère dolente retirée de la vie amoureuse.

Mais en attendant, cette mère douloureuse, privée du féminin, extraite de sa généalogie, instrumentalisée par les idéaux religieux, acceptant silencieusement la volonté d'un père lointain, menaçant, tout puissant mais adoré, confirme le vœu secret des fils narcissiques ,« *le fils idéal mérite une mère idéale, hors du champ sexuel*. » nous dit H. Normand.

A l'écoute de ce poème, nous nous retrouvons immobilisés dans notre élan. Il n'est pas étonnant que nombre de compositeurs aient cherché à le faire décoller à nouveau, tant le projet de Marie portait d'espoirs pour les hommes. Et puisqu'une œuvre, comme nous l'a appris Anzieu, travaille aussi sans son auteur, elle continue de chercher à aboutir avec les transformations que lui font subir les artistes. Le travail de l'œuvre est aussi un travail au-delà des créateurs, d'une œuvre à l'autre à travers les époques, de l'œuvre d'un créateur à celle d'un autre.

Il écrit:

> *« La chaîne des identifications héroïques relie entre elles les générations de créateurs et proroge dans l'humanité ainsi maintenue vivante, le pouvoir de produire des œuvres. Ce pouvoir réside dans une propriété psychologique du mythe, mais aussi des autres formes de code : la propriété de travailler le créateur jusqu'à ce qu'il donne un corps à ce mythe, je préfère dire à ce code, que par son décollage il a saisi. »*
> *Anzieu, p. 48*

Le poème du Stabat Mater a, lui, inspiré de nombreux compositeurs depuis le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui : Scarlatti, Vivaldi, Pergolèse pour les Baroques, Haydn, Salieri, mais aussi Schubert, Liszt, Rossini, Dvorak, Verdi pour le XIXème siècle, et plus près de nous, le magnifique Poulenc ou Jenkins et bien d'autres.

Que s'est il passé pour Jean-Baptiste Pergolèse ?

Comme pour Todi, on sait très peu de chose fiable à son sujet. Je m'appuie sur l'ouvrage de Patrick Barbier, *« Pergolèse »*. Cherchons les éléments biographiques qui pourraient éclairer son abord du Stabat Mater.

- Jean-Baptiste est né en janvier 1710 à Jési près d'Urbino, sur la côte est de l'Italie. Sa famille est originaire de Pergola, un village proche. Son père Francesco Andrea Pergolesi épousa en 1705 la jeune Anna Victoria. Ils eurent quatre enfants, dont trois sont morts en bas âge. Seul Jean-Baptiste, le troisième, survécut.
- Il était, semble-t-il, de constitution fragile, ce qui aurait expliqué un sacrement de confirmation à seulement dix-sept mois. Ses parents étaient manifestement inquiets pour sa survie, surtout après le décès de son frère et de sa sœur aînés en bas âge. On le décrit claudiquant, peut-être atteint d'une poliomyélite ou d'un début de tuberculose.

Ces premiers éléments semblent déterminants dans la constitution de sa personnalité et de sa musique. Jean-Baptiste est né d'une mère qui a déjà perdu deux enfants. C'est une femme jeune d'un commerçant aisé et que l'on peut imaginer pour le moins triste de ces pertes et inquiète de ses capacités maternelles. La constitution fragile de Jean-Baptiste a dû mettre beaucoup de tension dans son maternage et se confondre à ses deuils répétés. Peut-être était-elle mélancolique, il y a dans ce cas tous les ingrédients pour qu'elle s'y installe.
Quelle mère Jean-Baptiste avait-il alors devant lui ? Quel regard a-t-elle posé sur lui ? Comment se protégeait-elle de la fatalité de son sort ? Était-elle empressée et sur-stimulante, portée par l'angoisse et l'urgence de se détourner de ces fantasmes mortifères qui pour elle finissaient toujours par se réaliser? Était-elle dépressive et difficilement en capacité d'avoir des échanges vivants avec ce petit enfant fragile ?

Comment tous deux, mère et fils, ont-ils transformé les angoisses catastrophiques ? Qu'ont-ils construit et installé pour survivre à ces pertes et au danger ? Quel rôle y joua le père de Jean-Baptiste ? Y avait-il une nounou ?

- Le jeune Jean-Baptiste s'est-il comporté comme un enfant de remplacement, à l'image d'un Dali, confronté à la nécessité d'être un génie pour acquérir une identité propre, pour éviter le destin funeste d'endosser l'identité du frère mort? A-t-il développé un surinvestissement narcissique?
- Ou alors s'est-il senti contraint de faire « l'animateur », « le clown », pour égayer sa mère ou échapper à sa torpeur et pour donner du mouvement à son existence ?

Pourtant Pergolèse est parvenu à se construire une unité et à se développer, semble-t-il, sans traits psychopathologiques, si ce n'est qu'il montra des aptitudes musicales précoces et que ses contemporains le décrivaient comme un virtuose du violon, c'est à dire au-delà de la normale.
Peut-être partageait-il avec Nadège ce don, cette proximité avec la musique. La musique sort du chaos, du fond sonore des bruits, on peut s'enrouler autour d'elle et y trouver un axe dans la tourmente.

Revenons à la biographie de Pergolèse.
Stimulé par son père et son entourage, Jean-Baptiste s'est entièrement dévoué à ses études musicales. Vers douze ou treize ans il parvient à intégrer comme violoniste un conservatoire de Naples, nouvelle ville phare de la musique à cette époque, avec notamment ses castrats. Il quitte donc son foyer, sa petite bourgade pour la troisième ville d'Europe.
Jean-Baptiste y est vite repéré pour ses talents exceptionnels et suivra au *« Conservatoire des pauvres de Jésus Christ »* un enseignement spécifique aux compositeurs. Il sera initié par les plus grands maîtres de l'époque.

- Cette période de l'adolescence est sûrement un moment pénible de sa vie. Malingre, séparé d'une mère probablement marquée par les deuils et qui doit le chérir, plongé dans un univers hostile dont il ignore les règles, on peut l'imaginer accroché à l'étude et à la pratique de la musique comme à une planche de salut.

Vers 1730 Pergolèse a déjà reçu beaucoup de ses maîtres et se lance dans une carrière de compositeur de musique sacrée. Il manie l'art de la polyphonie vocale et sait exprimer un livret d'opéra ou d'oratorio.
Le talent de Pergolèse s'exprime mieux dans les formes simples, épurées, compactes. Il compose des opéras mais ce n'est pas avec eux qu'il excelle.
Pendant les entractes des opéras, on a pris l'habitude de donner des « intermezzos », intermèdes comiques qui se déploient eux aussi en plusieurs actes, jouant le plus souvent sur des intrigues amoureuses, des renversements de statuts et des travestissements, comme par exemple dans « La Servante maîtresse », pétillante réalisation encore fameuse aujourd'hui, où une domestique

cherche à se faire épouser de son maître. Pergolèse y est plus libre, pas de récitatif. Ce sont des formes simples, un duo accompagné de quelques cordes. Pergolèse y montre son talent pour les mélodies, ses dons pour les arrangements simples et surprenants où il donne à des personnages comiques des partitions séduisantes. P. Barbier remarque qu'*« il est paradoxal pour nous, auditeurs modernes, que « La servante maîtresse » donnée comme simple intermède, ait obtenu dès sa création (et obtient encore de nos jours) une gloire bien supérieure à celle de l'opéra héroïque qui lui servait d'écrin .» P. 52.*

- Jean-Baptiste Pergolèse n'est donc pas dénué de gaité et de désir et ce que les psychanalystes appellent la libido s'exprime dans sa musique, dont on peut même dire qu'elle en est un élément de personnalité. C'est une musique enlevée, pleine d'élan, de sincérité et sans artifice. Comme les personnages de ses intermezzos qui semblent vouloir tromper et finissent par être sincères et qui trouvent un peu de légèreté sous les contraintes d'un ordre social intransigeant. Sa musique respecte les canons de l'époque mais s'affranchit du superflu et retrouve l'essentiel, trouver des objets à la perte et aux désirs.

À la fin de 1734, *L'archiconfrérie des Chevaliers de la Vierge des douleurs* lui passa commande d'un Stabat Mater et d'un Salve Regina. Pergolèse, alors âgé de vingt-quatre ans, est en pleine gloire, on lui commande des opéras jusqu'à Rome, ses comédies musicales et ses intermèdes ont beaucoup de succès et sa musique sacrée lui vaut des mécènes influents. Pour cette commande il succédait à Scarlatti, dont la confrérie fit jouer longtemps le Stabat Mater pour les dévotions à Marie, ce dont Pergolèse fut sûrement très honoré, tant Scarlatti était un compositeur admiré et respecté de son époque.

Mais Jean-Baptiste Pergolèse, atteint depuis longtemps de tuberculose est très malade. Il va bientôt mourir et il le sait. Il se réfugie au monastère de Pouzzole pour composer à la hâte ses deux dernières œuvres. Il mourra en 1736 à l'âge de vingt-six ans, le Stabat Mater à peine achevé.

Sur le trente-septième et dernier feuillet de l'oeuvre, il a écrit *« finis laus deo »* (fin, dieu soit loué), indiquant l'état de frénésie dans lequel il travaillait contre la mort, dans la fièvre, utilisant toutes ses ressources pour poser sur sa partition les assemblages de voix qu'il se créait pour entendre la douleur de Marie.

Et que dire de l'Amen final surprenant, vif, euphorique, et triomphant, qui conclut le dernier mouvement. Je l'interprète comme un cri de victoire. Il montre à quel point Pergolèse était à ce moment confondu à son œuvre qui était aussi de la vie.

D. Anzieu précise les éléments qu'il estime nécessaire à la phase de saisissement du créateur, celle du *décollage* de l'artiste qui le différencie du créatif ordinaire.

- Le saisissement de l'artiste, nous dit D. Anzieu, passe par un état paroxystique de la conscience qui la rend précaire dans sa délimitation et aiguë dans son impression, proche du rêve, de l'état hallucinatoire. La fièvre de la tuberculose et l'imminence de la mort rendent Jean-Baptiste plus disponible à l'état de transe et d'extase. Cet état, qui rend flexibles et

imprécises les limites entre les perceptions et l'imagination, fait apparaître comme une évidence la correspondance de la musique avec l'inspiration, de la forme avec le fond.

- Autre état d'esprit nécessaire, la réalisation héroïque, grandiose de l'oeuvre. Ici c'est la recherche d'une apothéose dans une œuvre qui serait l'aboutissement de ce qu'il sait son génie. Le surinvestissement narcissique lui donne ce surplus de confiance qui permet d'oser une grande œuvre, c'est à dire une composition qui prenne le risque de changer les règles de l'exercice.
- Enfin la dernière condition, mais on pourrait sans doute en trouver d'autres, est l'inspiration procurée par la coïncidence entre la commande du Stabat Mater et sa mort imminente, la coïncidence entre le projet de créer Marie compatissante et l'absence de sa mère à son chevet, l'urgence de la créer durant sa propre agonie.

D. Anzieu nous montre comment l'état de crise aiguë, traversée par le créateur dans la transe et l'extase et accompagné de la certitude d'un destin grandiose, provoque *«un élargissement des frontières du soi qui donnent accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien (comme par exemple l'apparition du personnage principal d'un roman). Cette excroissance se développe à la périphérie du psychisme et constitue une sorte de poche marsupiale où va s'accomplir la gestation de l'œuvre. Elle dépend vraisemblablement de la réactivation de fixations symbiotiques du sujet. » p.96*

<u>première écoute</u>

Maintenant retrouver ce premier mouvement du Stabat Mater, reprendre de l'élan, revenir à la première écoute:

Même mêlé au brouhaha des bavardages d'une soirée entre amis, la plainte, longue et lancinante, parvient à émerger. Un appel appuyé mais pas un cri. Il n'y a là nulle trace de terreur ou d'urgence. C'est le chant simple et sans fioriture d'une plainte, comme pour elle-même, la plainte d'une douleur qui semble consentie, elle est soutenue, unique, ranimée sans cesse par le relais d'une autre plainte semblable et comme en double de la première mais plus fine, plus tendue, plus aigüe, plus pure et soudain autre avec sa propre plainte. Cette voix plus féminine est plus profonde et profondément triste. Elle tient l'autre voix en mouvement quand celle-ci s'éteint. Elle perce le feutre de la première voix, elle vient de loin et plonge un peu plus profondément. Sa clarté la fait plus déterminée. Les deux voix se suivent et se relancent, se donnant de la force quand elles faiblissent. Il y a un plaisir délicat et intime à les entendre s'enrouler comme des lianes, l'une à l'autre et à se laisser emporter. L'émotion transmise est à la fois pure et sobre. Si les voix s'entraînent l'une l'autre, les mélodies s'enrichissent sans jamais se répéter, passant de l'obscurité à la clarté pour s'estomper puis reprendre autrement. Tout y est concis et transparent, changeant mais uni, dépouillé et émouvant.

Selon Anzieu, les psychanalystes ont beaucoup publié sur les artistes parce qu'ils s'intéressent aux opérations de transformation et en rapprochent trois processus qui se retrouvent souvent au cœur de l'expérience psychanalytique, et en une fois : *« Tout travail opère une transformation. Le travail du rêve transforme un contenu latent en contenu manifeste, que l'élaboration secondaire modifie à son tour. Le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une 'autre scène', dramatisation (c'est-à-dire mise en image d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de mots, figuration symbolique, renversement en son contraire. Comme le travail du deuil, il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple sous forme de personnages de roman; il active des secteurs endormis de la libido, et aussi la pulsion d'autodestruction. »*
Le travail de création est une issue à la crise psychique. Anzieu y voit la possibilité pour l'artiste d'échapper à une crise de son existence. On a vu pour Todi que sa divine folie lui permettait de donner existence dans ses laudes à sa défunte Vanna. Travail du rêve et travail du deuil s'y trouvaient ainsi réunis dans un travail de création.
Pour Pergolèse aussi, le travail du rêve et le travail du deuil sont présents, ils nourrissent son inspiration et maintiennent en lui un niveau élevé de tension.
La muse qui le visite alors ne peut être que sa propre mère, mère qui assiste aux dernières heures de son fils et qui exprime littéralement de la compassion. C'est la mère qu'il a logée dans son violon, dans sa musique depuis tant d'années, comme Nadège avait mis la sienne dans le piano. Il l'a vue, cette mère au désespoir pour ses enfants, mais il ne l'a pas entendue alors. Cette voix est aussi l'accomplissement de son désir refoulé de l'avoir à lui, c'est une création aussi, parce qu'elle n'a peut-être jamais existé. De même que le temps du rêve est au présent, le travail du chant accomplit cette présence, qui prend corps par cette voix au bord de l'hallucinatoire.

Travail de l'œuvre et transformation

Dans cette recherche, pour ne pas trop se perdre et ne pas trop en perdre, suivre D. Anzieu. Faire un chemin dans l'émotion, essayer de décrire, comme une élaboration secondaire le fait avec un rêve, revenir au langage.

D'abord les cordes qui ouvrent la marche, on les suit, en attente. Les basses gravissent laborieusement la pente, un pas derrière l'autre en s'y reprenant toujours, obstinément. Les violons les hissent tristement vers un sommet qui se dérobe et s'éloigne, leur vivacité se fatigue. Une pause, on s'élance à nouveau sans relâche. Nous les suivons comme on emboîte le pas d'une procession, d'un cortège funèbre qui va durer tout ce premier mouvement en «*Ostinato »*. Enfin il y a comme une soudaine précipitation, ils hésitent, on ouvre une porte. Cet orchestre de cordes a mis en place le fond sonore, l'arrière-plan d'où va jaillir la mélodie. Une longue plainte, délicatement d'abord et de plus en plus affirmée

nous attrape. Elle est comme un fil qui s'étire et se tend, elle cherche à s'accrocher. Cette voix est étrange, sa tonalité aiguë, son timbre surprenant, irréel. Elle vient devant les cordes mais en sourdine.
Fugitive impression d'étrangeté vite recouverte par le trait pur d'une seconde voix qui vient se poser sur la première, très délicatement, cristalline et limpide, si féminine que l'on s'aperçoit alors que c'est un homme qui chante la première voix. Elle poursuit sa plainte à lui. Elle est plus nette, plus simple, plus pure aussi, plus tendue peut-être. Elle nous touche sans détour, directement. Elle est triste et douloureuse. Elle poursuit la même mélodie mais un demi-ton plus haut et pourtant on les dirait sur le même fil exactement. Cette légère dissonance ne produit pas une harmonie et elle nous fait entendre chacune des voix séparément. Elle fait écho à sa plainte et puis non, elle nous emporte. Elle ne lâche pas, elle reprend inlassablement pour faire émerger le long fil continue de son agonie. Quand son chant à lui s'éteint, la force de sa douleur à elle s'enroule autour.
La voix féminine nous occupe, elle le poursuit de sa douleur, reprend sa plainte, mais ils ne sont déjà plus côte à côte, ils sont en décalage. Ils se poussent l'un l'autre. Ils restent blottis sur la même portée un court instant, et déjà leurs mélodies s'éloignent et se différencient. Une syncope nouvelle, deux chants qui se relaient à contretemps sans aboutir, une discordance qui porte en elle leur douleur, l'éloignement, la lourdeur et l'encombrement de cette douleur qui se répand vers le bas et qui s'écoule.
Au terme de ce premier vers de trois mots qui n'en finit pas de s'étirer, lui d'abord et elle ensuite, tous les deux dessinent à l'arrière des arabesques sobres, les seules, graves et éteintes, mais elle a gardé le fil de la plainte qu'elle mène jusqu'au bout.
Un court répit et elle reprend, seule, puissante, elle continue de monter, la douleur se fait plus aiguë et la mélodie change. Avec le « Juxta cruchem lacrimosa », c'est une autre plainte devenue la sienne, et elle la lance seule, comme un appel. Longue plainte. La voix tendue vers lui, puissante et déterminée. Dès qu'elle achève, il reprend, en décalage à l'identique mais comme plus loin, un demi-ton en dessous, encore, vers l'intérieur. Pas un chant en écho, mais deux fois un chant. Lui aussi est seul. Là elle est absente. Ils se succèdent.
Et puis ils se retrouvent en harmonie sur le dernier vers, ils se parlent à eux-mêmes, refermés sur eux-mêmes. Ils achèvent cette deuxième phrase ensemble, dans un dedans commun, peut-être un peu rassurés parce qu'enfin ils ne font qu'un.
Une pause, mais pourtant non, elle poursuit, comme si elle ne s'était jamais arrêtée, un demi -ton plus haut, la ligne pure, longue et claire de son chant. Il semble venir du fond et sort enfin à la surface. Une seule note mais qui serait la suivante d'une première que nous n'avons pas entendue, qui est comme le prolongement d'un cri dont nous n'avons pas entendu le commencement parce que nous étions trop loin et d'aucun secours. C'est une note triste comme le sont les accords mineurs. Il vient s'y poser, de loin lui aussi, et très délicatement pour s'accorder dans l'harmonie cette fois-ci. Il l'enveloppe à nouveau et lui donne tout son volume. Cette plainte a maintenant un corps, un corps pour deux. Ce chant est

si simple, et il est si triste, si désolé, comme s'il s'était défait de toute parure, de tout superflu. Ils se taisent.
Le verset de trois vers est achevé, mais pourtant les cordes reviennent identiques à ce qu'elles étaient. Le chant va se répéter. Nous allons retrouver ce qui vient de s'éteindre. Mais cette fois c'est elle qui reprend plus déterminée, c'est devenu son chant. Elle l'attend, il la rejoint, pour donner de l'ampleur à sa plainte et il l'accompagne. Elle intensifie sa plainte qui nous perce et nous oblige. Comme si elle avait réveillé sa douleur, il lance le Crucem. Ils ont échangés leur fil. Le rythme est plus soutenu que la première fois. Tout est plus intense, plus à vif. Ils se séparent. On l'entend, lui, s'éloigner dedans. Elle est absente. Puis la voilà ailleurs. Et soudain, avant le troisième verset, la plainte retombe et semble s'éteindre. Silence. Puis ils reviennent, comme la première fois, nous n'avons déjà plus que la suite d'une phrase qui a débuté sans nous, dont l'entame s'est déroulée dans le silence, ce silence au milieu du chant, comme une interruption qui rend perceptible l'absence. Quand il reprend, il en a changé la tonalité et l'intensité. C'est devenu tendre, pas d'effraction, elle le laisse l'entraîner sur cette longue tenue et c'est elle qui maintenant s'accorde, elle le porte à achever sa plainte discrètement comme pour qu'il s'éteigne plus doucement.

La voix

La musique est un mouvement ordonné qui se détache du chaos. Le chant s'extrait du bruit ou des cris ou de la répétition. Le visage de la mère ressort du fond du désordre et nous montre où regarder. Et là, ce qui saisit, ce sont les voix. Elles sont le « corps de l'œuvre » de Pergolèse.
La voix c'est celle de la mère, on le sait, c'est la seule dont nous ayons eu la perception à l'intérieur de son corps, in utero, et à l'extérieur, en relais de la première à la naissance, dans ce moment d'une crise extrême portée par un cri puissant. La voix est avec le toucher la première perception. La musique de la voix précède l'acquisition de la langue. *« Primo la musica, poi le parole »* disent les italiens de l'opéra.
« *Il n'y a pas d'étanchéité de soi à l'égard du sonore, nous dit P. Quignard, le son touche illico le corps comme si le corps devant le son se présentait plus que nu : dépourvu de peau. »*

La voix, c'est la voix de la mère, elle est le premier *tout autour* identifiable, elle est reconnaissable entre toute.
L'enveloppe vocale et plus largement la voix ont fait l'objet d'un travail très instruit et abouti de Marie France Castarède, qui est aussi une élève de D. Anzieu. Il est bien dommage de ne pas avoir assez de temps pour exposer plus avant ses idées mais écoutons-la : *« La mise au monde est mise en voix : c'est le cri primal. La voix ne s'éteint que lorsque l'être humain rend son ultime souffle : c'est le dernier soupir ou silence de mort. Simple expression vocale d'une souffrance respiratoire, le premier cri du bébé va devenir, grâce à la préoccupation maternelle, une demande d'amour et de reconnaissance. Dès le second cri, rien n'est plus comme avant, car il*

s'insère alors dans un réseau de significations et d'interactions. Le premier répons de la voix maternelle prend pour l'enfant valeur de jouissance : cet objet irrémédiablement perdu devient objet de nostalgie, comme nous le retrouverons dans le chant et la musique ».

C'est bien cette nostalgie qui occupe Pergolèse et les voix donnent un corps à son inspiration.

Cette voix de Marie, Pergolèse la dessine d'abord comme en creux de l'autre, elle est une empreinte vivante qui trace fermement les contours de l'autre voix plus incertaine, prête à accueillir en elle la voix de l'autre, à la manière de poupées gigognes qui seraient toujours changeantes et toujours ajustées. Elle est comme un écho qui anticipe la voix. Ce passage par la voix accentue le lien intersubjectif, il les rend présents l'un à l'autre. Les différentes formes que prennent le chant (harmonisé, dissonant, mélodieux, monotone) et les voix à l'intérieur du chant (sexuées ou non, chorale ou solo…) décrivent une sorte de chaîne associative des scénarios imaginaires que traversent les partenaires. Est-il un fils, un amant, un semblable, celui dont il faut se séparer?

Selon qui l'interprète et qui l'écoute, ce peut être changeant. A l'origine la composition était destinée à des voix de castrats, sopranos et contraltos. Ces voix sont irreprésentables pour nous aujourd'hui, elles devaient être proprement irréelles et correspondaient sûrement assez bien au projet de Pergolèse de trouver/retrouver une attention vivante intemporelle, qu'il voulait reconnaître ou qu'il n'avait pas connue mais qu'il a osé créer, ce qui est une œuvre surnaturelle, un projet hallucinatoire.

Aujourd'hui elles sont le plus souvent confiées à des femmes, sopranos et mezzo-sopranos. Pour ma part, j'ai choisi l'interprétation d' Emma Kirkby et James Bowman, pour le contraste qu'elle offre. Une voix pure soutient une voix plus imprécise. La clarté de la voix féminine et, en regard, l'ambiguïté de la voix masculine donnent des mouvements plus amples aux trajets qu'elles font pour se séparer et se rejoindre, pour se distinguer et se faire semblables. C'est une destinée plus féminine pour Marie.

Et, pour moi, Pergolèse a fait vibrer mieux que personne cet élan de vie du féminin au cœur du maternel. Et ce faisant, il ne s'éloignait pas de son projet, de son désir. La voix de la mère ne nous parle pas seulement de nous-mêmes. Roland Havas, dans son texte *« l'enfer du musicien »* écrit : *« Cependant, cette même voix véhicule en même temps toute la corporéité de l'adulte qu'est la mère, avec son contenu inconscient et notamment sexuel, dans une période qui précède l'acquisition de la langue, même si c'est bien à travers la langue qu'elle s'exprime ».*

Et de la même manière que chaque représentation iconographique de Marie la montre femme quand elle ne serait que mère, la voix de la mère porte avec elle et malgré elle ce que J. Laplanche nomme des « signifiants énigmatiques, des contenus non-verbaux porteurs de significations sexuelles inconscientes ». *« Ce sont de tels signifiants énigmatiques, nous dit R. Havas, que véhicule la voix de la mère. Véritable métonymie du corps, cette voix est irréductiblement singulière, unique, se caractérisant par son timbre, son 'grain'».*

Elle incarne l'intériorité maternelle, mais c'est là seulement le versant exprimé par le poème, parce qu'un autre versant, celui-ci inexploré par le langage, comme l'a analysé H. Normand, comme le pressentent et le recherchent les artistes et les musiciens, est celui du féminin. Il est un intérieur lui aussi, mais il est en mouvement, il y accueille le vivant et lui donne l'élan pour lui donner force et vigueur. Parce que dans ce chant, cette voix prend aussi son envol pour elle-même.
Le Stabat Mater réalise pour moi ce prodige de contenir le sentiment de l'amour d'une mère et la présence d'une femme, entièrement femme, désirable et désirante. Et Pergolèse l'exprime avec tact et délicatesse, c'est-à-dire sans l'hystérie dérangeante qui la rendrait trop manifeste pour que l'on ose y loger notre propre désir.

Le code

D. Anzieu nous a montré le chemin pour comprendre d'où nous touchent les œuvres d'art, en suivant les artistes dans leur cheminement, d'où proviennent l'inspiration, le saisissement créateur, l'inscription de l'inspiration dans un corps. Et ce chemin devient notre propre chemin.
Sa découverte la plus surprenante mais aussi peut-être la plus éclairante pour nous est celle d'un code.

Le code employé par Pergolèse me semble fait de plusieurs particularités qu'il faudrait valider et approfondir avec un musicien accompli, ce que je ne suis pas. Mais rien n'empêche de chercher. Je ne cite que quelques observations pour essayer de rendre perceptible ce code.
La « manière » pergolésienne s'exprime à travers la grâce et la simplicité, dans les syncopes, les dissonances, la maîtrise des silences, la succession des mélodies gracieuses et simples mais renouvelées, l'absence de mélismes, l'émergence des notes tenues monotones dans l'*ostinato*.

Dans les dissonances les voix chantent la même mélodie mais avec un demi-ton d'écart, elles ne composent pas un accord harmonieux. Ce demi-ton donne l'illusion de chants parallèles, soit dans le même temps, soit en syncope. La dissonance exprime la douleur et marque aussi la singularité, on éprouve la tentative de se rejoindre parce que les chants sont semblables, mais ils restent irrémédiablement singuliers, insolubles. Ils souffrent ensemble mais leur douleur est singulière même si l'une est faite de l'autre.

Les effets de syncope, quand l'un attaque sur un temps faible de l'autre, accentuent le ressenti de fragilité. Ils donnent une sorte d'essoufflement. La gêne créée par la dissonance et la syncope nous fait éprouver un peu plus la corporéité de cette douleur, sa présence.

Ces effets de gêne sont mis en relief par des moments d'accordage à la tierce qui sont comme des retrouvailles. Ainsi, lorsque l'on quitte l'harmonie, on se retrouve seul, vraiment seul. Cet effet de rupture est ici amplifié en enchaînant immédiatement par des chants solos alternés.

A cette époque la musique était remplie d'ornements et de mélismes (tenir une syllabe sur de nombreuses notes). Pergolèse, grâce à son code, s'affranchit des fioritures et va à l'essentiel.
Il en est ainsi de ses silences. Quoi de plus puissant qu'un silence en musique ? Il confronte comme rien d'autre au néant.

On trouve aussi dans ce mouvement une grande variété de possibilités de se quitter et de se retrouver, ce qui constitue une manière de jouer.

- Chanter en solo la même phrase mélodique l'un après l'autre,
- reprendre la mélodie en décalage, elle en montant, lui en descendant, pour se retrouver ensemble en fin de mesure,
- démarrer en dissonance et se mettre en accord.
- Chanter en décalage à l'octave puis revenir dans la même tonalité.

En peu de temps et sur peu d'écarts de tons dans les mélodies, chaque voix trouve à se situer vis- à-vis de l'autre, dans des rapports changeants, que ce soit pour se donner de l'élan, pour chercher à dire alors clairement ce qui n'était que suggéré, ou encore pour aider à aboutir …

Je ne peux guère aller plus loin dans mon analyse car je n'en possède pas la compétence.
Ce qui m'intéresse, c'est le travail de l'inspiration qui s'incarne dans l'œuvre, comme les pensées latentes se figurent dans le rêve. Dans les deux cas ce travail se fait selon des mécanismes qui peuvent s'étudier et permettent de chercher avec nos patients.

Clinique d'une famille de musiciens

Je me souviens d'une famille de musiciens avec laquelle, Olga Chomy et moi-même, nous avons travaillé pendant quelques années. Ils venaient parce qu'ils avaient du mal à s'accorder. Les parents comprenaient mal leurs deux fils de trois et cinq ans. Le plus grand avait des problèmes d'élocution, le second ne s'adressait jamais à nous. Ils comprenaient mal leur rivalité fraternelle et la sorte de mépris qui circulait entre eux tous et dans les séances.
Les parents étaient catholiques pratiquants mais pas *intégristes* pour autant. Ils avaient des aspirations d'entraide et de d'instruction. Ils supportaient mal l'agressivité qui les débordait tous et auraient voulu plus de facilité et de souplesse chez leurs enfants et sans doute aussi dans leur couple.
Ils n'ont jamais apporté de rêve. Ils se méfiaient, je crois, de la libre association comme si elle aurait pu les conduire à plus de débordement encore ou à trop de dévoilement.
Ils nous ont fait beaucoup souffrir. Nous nous sentions impuissants à les libérer de leur inertie, impuissants à les extirper de la glu qui les retenait et empêchait le partage d'une rêverie.
Nous ressentions dans les séances une sorte de flux et reflux d'angoisse, passant de la violence au calme. Les enfants s'agitaient physiquement sans raison

apparente. Leurs parents ne parvenaient pas à les pacifier et finissaient par intervenir physiquement. Nous percevions alors une grande violence plus ou moins contenue. Nous avons même fantasmé des violences conjugales qui n'ont vraisemblablement jamais existé. Les parents décrivaient la violence du plus jeune, les crises du plus grand. L'un se reconnaissait dans le plus grand et l'autre dans le plus jeune et cela constituait une explication pour freiner le mouvement associatif. Jamais d'affect dépressif, de la colère et des crises.
Les enfants se disputaient l'espace sous la chaise de leur mère conçu comme une cabane, une enveloppe, la seule à leur taille. Puis l'un sur la chaise et l'autre dessous. Leur mère s'est ainsi retrouvée une fois, sans place où s'asseoir, debout les bras ballants, n'exprimant aucune émotion, impuissante et lasse, incapable de rien en dire, stupéfaite. Les enfants avaient commencé à se déshabiller, euphoriques et triomphants. Le père en avait ri et était intervenu. Nous étions dans une très grande confusion et nos commentaires pour décrire la fascination et le vide de la pensée était comme une langue étrangère pour le groupe.
Ils étaient musiciens. Le père jouait dans un groupe rock, la mère avait étudié la composition et jouait de l'alto, souvent avec sa sœur plus jeune violoniste (au son trop aigu pour elle) et d'après elle meilleure instrumentiste. Le fils aîné répondait aux attentes de sa mère et étudiait la guitare au conservatoire, le plus jeune jouait du saxophone, comme son oncle maternel décrit comme autiste. Les grands-parents n'étaient pas musiciens, seule leur génération l'était. Mme donnait de petits concerts avec M., sa sœur et son frère, dans la maison de retraite où un parent atteint d'Alzheimer étaient accueilli. Il y avait du matériel pour associer mais pas d'association.
Nous avons rapidement pensé que la musique était pour eux un mode important de communication mais aussi un marqueur de leur identité respective, un contenant de ce qu' était chacun d'eux. Mais comment s'y retrouver avec eux en séance ?
Le travail du thérapeute serait-il d'abord de se laisser toucher par la petite musique familiale immergée du brouhaha ?
Et plus encore, un peu plus loin peut-être, ce travail sera-il de trouver/créer, en co-ouvrage, dans ce néo-groupe constitué de la famille et des thérapeutes, cet assemblage qui se préoccupe d'entendre, et pourquoi pas de composer et de jouer cette petite musique commune et celle de chacun, la partager et lui laisser vivre son chemin ? Ce côté du travail éloignerait de la préoccupation à donner du sens. Mais peut-être pas en définitive. Le travail sur le contre-transfert par exemple s'en trouvera plus aisé.

Conclusion

Ce qui m'a fait penser à cette famille précisément, c'est que nous n'avons pas réussi à les entendre, un peu comme il est parfois impossible de comprendre un livre tant qu'on n'a pas trouvé le ton qui lui convient. Pas d'affects exprimés. Pas de musique dans leurs voix que nous parvenions à entendre et il semble que cela les mettait en colère. Préoccupés de trouver un sens pour s'extraire de l'angoisse nous n'étions pas disponible.

Ils ne se rendaient compte de la singularité des événements qui se déroulaient chez les psy que parce qu'ils n'avaient physiquement pas de place ou qu'ils ressentaient la violence les déborder.

Ils nous ont beaucoup raconté leurs spectacles respectifs. Et nous avons souvent imaginé en plaisantant qu'ils nous demandaient d'y assister, comme les parents vont assister à la kermesse de leur enfant. Et curieusement la situation s'est en effet présentée.

Ils avaient alors interrompu leur travail. J'écoutais un orchestre à une fête de la musique. M. s'est glissé près de moi pour me saluer et m'a informé où et quand il se produirait avec son groupe en me demandant si j'allais venir l'écouter ?... Je n'y suis pas allé, le fait que ce soit trop tard m'a permis de ne pas trop me poser de questions sur le moment. Mais à y réfléchir, je me demande aujourd'hui si ce n'était pas enfin un moyen de l'entendre, cette musique, qui toujours nous avait échappé en séance. C'est une image bien sûre, ce n'était pas le groupe familial qui se produisait alors et je n'aurais rien entendu. J'aurais au moins partagé. Mais enfin sa demande était sincère et peut-être ancienne.

Si en séance nous avions pu nous saisir de leur petite musique nous aurions peut-être pu chercher à écouter leur dissonance comme un matériel en soi, comme E Granjon décrit les objets bruts. Nous aurions peut-être pu nous laisser prendre par les alternances d'harmonies et de dessaccords, par les syncopes en groupe et les solos, par la monotonie et par le chaos. Nous étions moins sensibles alors à cette dimension, et c'est regrettable.

Ce qui ne trouve pas à se loger dans le langage cherche à se loger ailleurs, quand c'est possible. Il faut être artiste pour le réaliser et nous avons vu ce que cela comportait de conditions.

Je pense aussi à ce séminaire de Bion organisé à Paris par Salomon Resnik en 1978. Bion y expliquait aux médecins apprentis psychanalystes que, s'ils pensaient être des scientifiques, ils devaient y renoncer et convenir plutôt qu'ils étaient des artistes. Bion expliquait que les patients n'amenaient à leur psychanalyste que des restes, des débris de ce qui faisait leur vie psychique et qu'eux, les psychanalystes, avec ces déchets, devaient composer une œuvre d'art.

Discographie

Pergolesi J-B. (1736), *Stabat Mater Dolorosa, 1er tercet.*

Par Emma Kirkby & James Bowman, Dir. Christopher Hogwood (1989), Label Decca.

Et beaucoup d'autres…

Bibliographie

Anzieu D. (1981), *Le Corps de l'œuvre,* Éditions Gallimard.

Anzieu D. et Monjauze M. (1993), *Francis Bacon ou le portrait d'un homme désespécé,* Éditions Seuil/Archimbaud (2004).

Anzieu D. 2001, « L'image, le texte et la pensée. A propos du peintre Francis Bacon ». *Imaginaire & inconscient,* 2001/1, 53-62.

Barbier P. (2003), *Jean-Baptiste Pergolèse,* Éditions Fayard/Mirare.

Castarède M-F. (2001), « L'enveloppe vocale ». *Psychologie clinique et projective,* Vol 7-2001, 17-35.

Castarède M-F. (2002), « La voix tendre » . *Spirale 2002/23.* 45-51

Castarède M-F. et Konopczynski (2005), *Au commencement était la voix,* Éditions Éres.

Fejto K. (2016), « l'Oreille et l'esprit : Écoute musicale et écoute psychanalytique ». *Revue française de psychanalyse*, 2016/4 (Vol. 80), 1087-1095.

Freud S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* , Éditions Gallimard.

Freud S. (1914), « Le Moïse de Michel-Ange », *La Revue Française de psychanalyse*, Paris, (1927).

Havas R. (2017), « L'enfer du musicien », *Revue française de psychanalyse,* 2017/2 (Vol. 81) 444-450.

Normand H. (2007), *Les amours d'une mère,* Éditions de l'Olivier.

Proust M. (1913), *A la recherche du temps perdu, Editions Grasset*

Salomon RESNIK (1986), « Séminaire de W.R. Bion à Paris (10-7-78) », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, n° 5-6 1986

Todi J. *Les Laudi,* Éditions Cerf.

Zunino Estelle (2013), *Conquêtes littéraires et quêtes spirituelles : Jacopone da Todi (1230[?-1306],* Éditions PU Paris-Sorbonne.