

LES VOCALISES DE LA PASSION

Marie-France Castarède

in Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski , *Au commencement était la voix*

ERES | *La vie de l'enfant*

2005
pages 129 à 135

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/au-commencement-etait-la-voix---page-129.htm>

Pour citer cet article :

Castarède Marie-France, « Les vocalises de la passion », *in* Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski , *Au commencement était la voix*
ERES « La vie de l'enfant », 2005 p. 129-135.

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marie-France Castarède

LES VOCALISES DE LA PASSION

Par sa dépendance à l'organique, à travers le souffle, le sphincter glottique et les résonateurs, la voix est tributaire du corps et des affects, affects primaires antérieurs à la représentation, ceux dont André Green (1973, p. 212) montre qu'ils sont liés au corps de la mère :

« Les affects originaires sont liés au corps de la mère comme les affects secondaires sont liés à la Loi du père. Ainsi l'affect est toujours pris entre corps et Loi, entre la loi du corps et le corps de la Loi. »

Pour moi, il existe une hiérarchie des arts qui est fonction de la qualité et de la précocité du narcissisme impliqué. Proche de la sphère maternelle et des toutes premières ébauches du narcissisme est la musique ; la voix maternelle n'est-elle pas, avant le visage, le tout premier référent du monde psychique de l'enfant ? Intonative et musicale est sa voix qui constitue le premier signifiant offert au bébé, dès sa vie intra-utérine : Suzanne Maiello, psychanalyste, parle d'un « premier objet sonore ». La *pulsion invocante*, pour reprendre une expression de Jacques Lacan, constitue, selon lui, « l'expérience la plus proche de l'inconscient ».

L'opéra se situe à mi-chemin entre la musique symphonique et le théâtre, alors que la mélodie (ou le *Lied*) se situe à mi-chemin entre la musique de chambre et la poésie. Leur terreau commun, c'est la « sonate maternelle » (Quignard, 1996).

« La vocation à devenir humain nous est, à l'origine, transmise par une voix qui ne nous passe pas la parole sans nous passer en même temps sa

musique : la musique de cette "sonate maternelle" est reçue par le nourrisson comme un chant qui, d'emblée, transmet une double vocation : entends-tu la continuité musicale de mes voyelles et/ou la discontinuité signifiante de mes consonnes ? » Didier-Weill, 1998, p. 11).

Le dilemme du bébé est là : il sera séduit par la musique si la mère a choisi de l'aider à résoudre son dilemme dans le sens de l'*aria* ; ou il sera séduit par les phonèmes si la mère a choisi de l'aider à résoudre son dilemme dans le sens du récitatif. L'opéra a été confronté, dès sa naissance, à ce double registre : le *prima la voce*, du côté de l'air (*aria* en italien) et de la mélodie, le *parlar cantando*, du côté du récitatif et du discours. Le bébé choisira selon sa préférence l'un ou l'autre de ces chemins et apprendra le langage si, comme il est attendu, sa mère lui en a progressivement donné le goût. Il entrera, par son entremise, dans la communauté des humains, sous l'égide de la loi paternelle à l'œuvre dans la transmission de la langue. Mais il gardera la nostalgie de cette musique maternelle, nostalgie dont Victor Hugo dit qu'elle n'est pas tristesse mais souvenir.

Dans l'histoire, la coupure entre parole récitée, parole chantée et musique ne s'est établie que fort tard. D'une part, ce n'est qu'à partir de la Renaissance que musique vocale et musique concertante se développent séparément, la première donnant naissance aux cantates, oratorios et opéras, la seconde ouvrant la voix aux grandes œuvres symphoniques ; d'autre part, la poésie et le théâtre apprennent peu à peu à cette époque à se passer de l'accompagnement musical pour s'intellectualiser de plus en plus.

LA MÉLODIE OU LE LIED

La musique vocale est l'expression artistique et sublimée de ce qu'était la communication avant l'instauration du langage. Dans la mélodie (ou *Lied* en allemand), la voix humaine est le lieu privilégié du double sonore, de l'unisson et de la différence, du même et de l'autre. Il y a une relation d'amour avec l'image qui se perd, puis se retrouve, qui vous manque puis qui revient :

« Le monde du chant romantique, c'est le monde amoureux, le monde que le sujet amoureux a dans la tête, un seul être aimé, mais tout un peuple de figures. Les figures ne sont pas des personnages, mais de petits tableaux, dont chacun est fait, tour à tour d'un souvenir, d'un paysage, d'une marche, d'une humeur, de n'importe quoi qui soit le départ d'une blessure, d'une nostalgie, d'un bonheur » (Roland Barthes, 1982, p. 257).

Dans le lied, qui est ce soliloque chanté constitué d'une voix qui se parle à elle-même, il y a la présence introjectée de la mère qui a fondé le narcissisme heureux. Il représente la nostalgie du retour à l'objet primordial féminin, à cet état fusionnel hors du temps, nostalgie qui persiste dans le fond et le tréfonds de l'âme humaine.

L'OPÉRA

Quant à l'opéra, il nous raconte des histoires de famille. Roland Barthes le remarque :

« Dans notre société occidentale, à travers les quatre registres vocaux de l'opéra, c'est l'Œdipe qui triomphe : toute la famille est là, père, mère, fille et garçon, symboliquement projetés, quels que soient les détours de l'anecdote et les substitutions de rôles, dans la basse, le contralto, le soprano et le ténor » (Barthes, 1982, p. 254).

Affranchi des références religieuses, l'opéra devient progressivement le théâtre des passions humaines. Aux siècles du baroque, il met en scène et en musique l'indétermination sexuelle qui règne chez ses héros, à l'instar des dieux de l'Antiquité, grâce aux voix de castrats. Plus tard, aux XVIII^e et XIX^e siècles, les limites psychosexuelles des personnages sont nettement indiquées et une classification des voix s'impose avec une gamme très étendue des tessitures. L'opéra nous livre alors des histoires qui nous touchent parce qu'elles suscitent en nous des identifications possibles. Les personnages, à travers leurs voix, n'échangent pas des idées, mais des affects et des émotions. Certains de leurs plus beaux chants sont marqués du sceau des retrouvailles avec les premiers objets d'amour perdus, dans une atmosphère de passion. Les airs sont magnifiés dans une continuité vocale qui rappelle la mélodie maternelle, où l'émotion prime sur le sens des mots.

À l'opéra, la passion amoureuse peut se déployer, car le féminin y constitue la figure de proue. Winnicott identifie le féminin à l'être : il décrit le « féminin pur »... « Être » signifie « être le sein », « être le phallus » et pas seulement « l'avoir » ou « désirer l'avoir »... C'est au moment où nous avons perdu ce « féminin » fusionnel que nous devenons « sujet ». Mais nous en gardons toute notre vie la nostalgie. La voix de la mère est d'abord « fusionnée » à celle de son bébé. Elle lui parle avec des inflexions musicales appropriées (*motherese*) : on les recense à l'identique dans toutes les cultures du monde, même s'il existe quelques nuances particulières, offertes en don de musique (affects) avant que de parole (mots).

Dans la passion amoureuse, quelque chose d'inespéré, à quoi l'on avait renoncé, devient possible, se profile à l'horizon du désir : le monde pulsionnel de l'enfance se remet en mouvement. Il y a une vocation de la femme à soutenir la passion, car l'amour primordial qu'elle a éprouvé pour sa mère lui donne une « addiction » spéciale pour la rencontre passionnelle. En effet, tout commence pour la femme, non pas avec l'homme, ni même avec le père, mais avec la mère, dans la jouissance réciproque des corps, dès la naissance. Elle peut conserver, plus longtemps que l'homme, des traces sensorielles prélangagières très intenses du lien avec la mère. Le garçon va rapidement substituer, à la mère de la jouissance, la mère œdipienne, là où la fille va trouver des raisons plus tardives de la quitter pour s'attacher au père : celui-ci va d'ailleurs hériter de tout le poids de l'amour maternel, dont il restera toujours un ersatz.

La passion signe le retour au Tout maternel, car la femme, au-delà de l'homme désiré, s'adresse au Tout Amour du début de la vie, dans lequel elle s'immerge avec son partenaire comme dans les eaux primordiales. Chez l'homme, la régression à l'état passionnel est plus aventureuse, car il doit se défaire des attributs phalliques du pouvoir : c'est la femme qui l'exhorte à s'en dessaisir et à répondre à sa demande d'amour. C'est souvent lui qui rompt le premier le cercle magique de la passion, afin de retrouver sa suprématie virile. Nous le remarquons à travers certaines figures emblématiques des héros d'opéra, par exemple Énée quittant Didon, la reine de Carthage, pour réaliser ses ambitions romaines.

Même bien refoulée, la symbiose maternelle hante l'inconscient masculin, comme l'inconscient féminin. L'attrait ou la défense contre ce retour originaire trouve sa plus belle illustration dans la musique lyrique, notamment l'opéra.

L'opéra, au plus près de l'inconscient, montre très bien le féminin dans l'homme et sa rencontre avec le féminin de la femme. La passion amoureuse, chantée à l'opéra, exalte cette fusion retrouvée : la femme n'y est pas mère d'enfants réels (ou secondairement), mais amante, à savoir mère de son amant. La voix chantée lève les barrières du refoulement et distend l'emprise du Surmoi.

Le couple prend forme dans l'inconscient lorsque les deux amants arrivent ensemble à conjurer par leur amour réciproque la perte de l'objet perdu. La conjugaison d'aimer et d'être aimé est le miracle de la passion :

« Aimer l'amour, c'est à la fois aimer l'amour dont j'aime l'autre et aimer l'amour dont je suis aimé, puisque c'est l'un et l'autre qui font, en se rencontrant, l'union de l'aimant et de l'aimé. »

La fidélité, dans cette perspective, n'est pas morale : elle est existentielle. L'autre manque à l'existence, alors même qu'il l'avait soutenue. Ce n'est plus tant l'autre qui est objet de la nostalgie que la situation même où s'est révélée cette soudaine complétude avec l'objet. L'amour est un hasard nécessaire.

WAGNER (1813-1883) : TRISTAN ET ISOLDE

Wagner, à 41 ans, interrompt son travail de composition sur *L'anneau du Nibelung* qu'il avait mené jusqu'au deuxième acte de *Siegfried*, pour se consacrer entièrement à *Tristan* (1859) qu'il considérait comme un hymne à l'amour absolu. Cette interruption de la composition du *Ring*, qui allait durer dix ans, représente un profond changement dans son orientation : sa liaison avec Mathilde Wesendonck (1852-1857) avait constitué pour lui une expérience émotionnelle fondamentale. En guise d'illustration pour mon propos sur la musique, premier des arts, du côté du maternel, Wagner affirme dans *Opéra et Drame* (tomes IV et V de ses œuvres en prose) : « La Musique est Femme ». Dans un autre texte, *Communication à mes amis* (1851, tome VI), il écrit :

« Mais alors, j'avais complètement appris la langue de la musique ; je la possédais maintenant comme une langue *maternelle*... Ce que peut exprimer la langue musicale est fait uniquement de sentiments et d'impressions : elle exprime surtout dans une plénitude absolue le contenu sentimental de la langue purement humaine, dégagée de notre langue verbale qui est devenue un simple organe de l'entendement... Ce que je voyais, je ne le regardais plus maintenant que selon le génie de la musique, non de cette musique dont les précisions formelles m'eussent encore retenu prisonnier quant à l'expression, mais de *cette musique que j'avais entièrement en moi, dans laquelle je m'exprimais comme dans une langue maternelle*¹. »

Il est vrai que l'on peut sentir et comprendre un opéra alors même que la langue dans laquelle il est chanté nous est étrangère, ce qui est impossible au théâtre. Il y a bien une langue maternelle, commune à tous les auditeurs, qui est celle des affects originaires, au plus près du corps, du cri, de la violence affective. Plus tard, en 1883, deux jours avant sa mort, Wagner rédige son dernier écrit inachevé sur la terrasse du palais Vendramin à Venise : « Sur l'élément féminin dans l'être humain. » Son héros, Tristan, participe éminemment de ce féminin dans l'homme.

1. C'est moi qui souligne.

Tristan et Isolde exemplifie magnifiquement la passion amoureuse et sa composante féminine, en illustrant scéniquement et musicalement les interactions visuelles et sonores de la Femme-Mère et de son Amant-Enfant. Dans la passion, l'amant choisit une femme qui lui renvoie l'image aimée par sa propre mère et investie par elle comme « phallus imaginaire ». Le désir de l'homme n'y est que la réplique du désir maternel. La Femme-Mère devient *miroir visuel* (Winnicott) : la nomination amoureuse réciproque entre Tristan (ténor) et Isolde (soprano) s'établit au 1^{er} acte par le regard ; elle est aussi *miroir sonore* (Anzieu, Castarède) avec l'illustration magistrale du duo d'amour du 2^e acte. L'Autre est la figure de la complétude absolue, illustrant le féminin pur de Winnicott (1975, p. 112) :

« Je voudrais montrer l'importance vitale de cette première expérience où le sein, c'est le soi et le soi, c'est le sein, en tant qu'il inaugure toutes les expériences d'identification qui vont suivre. »

Tristan *est* Isolde, puisque le petit mot « *et* », en allemand « *und* », doit s'abolir dans la mort. Le duo dissonant va se résoudre dans l'accord en face de la mort d'Isolde (3^e acte et fin de l'opéra). C'est la Femme-Mère qui préside à la mort et aux retrouvailles qu'elle accomplit : c'est elle qui chante l'amour à côté du corps de son Amant-Enfant. Le féminin maternel, par sa voix, soutient la régression passionnelle.

Dans ces pages musicales sublimes, la mort n'apparaît pas comme la figure maternelle phallique et destructrice mais, conformément à l'inspiration des poètes romantiques allemands, comme le retour bienheureux à la fusion originaire. Novalis écrit :

« C'est dans la mort que l'Amour est le plus doux. Pour l'homme qui aime, la Mort est une nuit nuptiale » (*Hymnes à la nuit*).

Le silence de la mort est moins rupture que liaison, comme dans la musique. Monde du jour, monde des limites, monde de la nuit, monde de l'illimité, telle est la mythologie romantique qui accrédite l'idée d'une fatalité mortelle de la passion. Mythique est l'amour de Tristan et Isolde où Denis de Rougemont voit « l'étymologie de nos passions » (*L'amour et l'Occident*).

EN GUISE DE CONCLUSION

La chanson, le chant, la musique vocale, l'opéra, mais aussi la poésie, le théâtre et même la littérature sont des formes artistiques où se retrouve le registre de la voix. Dans ces différentes expériences culturelles, la voix est chargée de la nostalgie de la toute première enfance où le son prenait le pas sur le sens. L'art apparaît comme l'instrument privilégié d'une

réintégration des couches successives et étagées de notre expérience psychique, sans laquelle l'homme risque de perdre ses racines vitales. L'homme ne sait renoncer à rien, ni au jeu de son enfance, ni à ses désirs jamais comblés. L'art est un substitut aux désirs originaires car le manque, la perte, l'absence de sens sont originaires. La voix, magnifiée par la musique, plonge ses racines dans la couche la plus primitive et la plus précoce de notre psyché, registre du fusionnel et du symbiotique. On est enveloppé, bercé par la voix. La mélodie de Henri Duparc (1848-1933) sur un poème de Jean Lahor, *Chanson triste*, évoque l'étreinte, pour Roland Barthes (1977, p. 121) :

« Le geste de *l'étreinte amoureuse* semble accomplir, un temps, pour le sujet, le rêve d'union totale avec l'être aimé... C'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère [...]. Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit. Rien ne s'épuise, rien ne se veut, tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés. »