



HAL
open science

Chant individuel et chant choral

Marie-France Castarède

► **To cite this version:**

Marie-France Castarède. Chant individuel et chant choral. Revue française de musicothérapie, Association française de musicothérapie, 2008, 28 (1), pp.43-48. hal-03433334

HAL Id: hal-03433334

<https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-03433334>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chant individuel et chant choral

Marie-France Castarède

Psychanalyste membre de la Société Psychanalytique de Paris. Professeur de Psychopathologie à l'Université de Besançon, 30-32 rue Mégevand - 25000 Besançon

Le chant témoigne, à l'intérieur du domaine de la parole humaine, de ce qui est de l'ordre de l'appel. C'est à travers le chant que l'adresse à l'autre se fait incantatoire, comme aux premiers temps de la vie. Dans l'opéra, c'est l'intersubjectivité qui est reconstituée à travers les quatre registres vocaux, basse, contralto, soprano et ténor, alors que le lied est un soliloque où le sujet se parle à lui-même. Dans le chant choral, c'est le groupe qui s'élanche pour célébrer, sous la direction du chef-Père, les retrouvailles avec la Mère-musique, dans un accordage affectif qui est retransmis au public.

chant, mélodie, opéra, lied, groupe-chœur

musique, groupe, sujet, psychanalyse appliquée

43-48

15 mars 2008

Ayant lu tout dernièrement le beau livre d'André Tubeuf, critique et musicologue bien connu des amateurs de musique et de chant, *L'offrande musicale*, je le cite en guise d'introduction : « Le chant est le chemin le plus droit, le plus plein, le plus court. L'émotion pourrait nous y égarer, nous bouleverser : au contraire, nous voici au seuil d'une révélation. (...) La voix est notre corps et elle est aussi notre âme. »¹ Dans la musique coexistent la musique vocale et la musique instrumentale. Mais on peut dire que le geste vocal est le geste proprement musical. Rousseau écrivait déjà : « Il paraît que la musique a été l'un des premiers arts... Il est très vraisemblable que la musique vocale a été trouvée avant l'instrumentale... »² « La mélodie est le fait premier et général », remarque Nietzsche³. Gilles Deleuze ne dit rien d'autre quand il affirme : « La ritournelle, elle est le contenu de la musique... La musique est une déterritorialisation de la voix. »⁴

Chant individuel / chant solo

Au commencement était la voix, tel était le titre d'un colloque organisé par moi à Besançon ces dernières années (novembre 2003)⁵. Je dirai ce matin, pour être plus précise, *Au commencement teat le chant*. Musicale et chantante est la voix de la mère, aux tout premiers temps de la vie. Gilles Deleuze, encore lui, écrit : « *Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. (...) Sa chanson est*

¹ Tubeuf A. (2007), *L'offrande musicale*, Paris, Laffont, pp.7 et 13.

² Rousseau J.J. (1767), *Dictionnaire de la musique*, cité par le *Dictionnaire Robert*, vol.4, article Musique, p.553

³ Nietzsche F. (1982), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, p.47

⁴ Deleuze G. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, p.368-371

⁵ Castarède M.F. et Konopczynski G. (2005), *Au commencement était la voix*, Ramonville St Agne, Erès.

comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos (...) La musique est précisément l'affaire d'une ritournelle. § L'homme primitif, comme le bébé, a trouvé pour s'adresser à son entourage, bien avant de lui parler : l'expression vocale, la musique de la voix.

Dans le Nô, drame lyrique japonais, la pure continuité du mouvement vocal nous est donnée : le *mélòs* s'y déploie sans se fixer sur des degrés définis et les rapports sonores restent indéterminés car aucune échelle ne vient imposer son cadre au libre élan de la voix. De même la musique indienne et la musique arabo-islamique offrent cette image de la continuité musicale primitive à travers des pas étroits et resserrés, de fines nuances et des quarts de ton. La mélodie musicale se calque sur la continuité vocale qui est un chant spontané.

Dans la musique occidentale, la mélodie constitue le langage de l'émotion, là où l'harmonie constitue celui de la pensée musicale. Cette dernière est écriture ; la mélodie est voix. On peut donc avancer avec Guy Rosolato, psychanalyste, je le cite : « La voix maternelle est le premier modèle d'un plaisir auditif et la musique trouve ses racines et sa nostalgie dans une atmosphère originelle. »⁷

Le chant soliste peut aller jusqu'à nous *enchanter* comme l'évoque Jean Starobinski dans son bel ouvrage, *Les enchanteresses*.⁸

L'opéra

Comme Jean-Michel Vivès le rappelait, le rêve des castrats fut assurément, par rois, princes, mécènes et maîtres de chapelle interposés, de réaliser l'androgynie mythique, en s'appropriant la voix féminine. La voix devenait non seulement l'équivalent du pénis mutilé mais, beaucoup mieux, la puissance phallique envoûtante et séductrice de la mère originaire.

Interdits en France par les encyclopédistes, Voltaire et Diderot, les castrats eurent encore le temps d'inspirer Gluck, Mozart et Rossini. Mais, après leur règne et l'indifférenciation sexuelle, le temps vient, à la période romantique, de la reconnaissance des sexes et des générations. Avec Wagner et Verdi les registres s'affirment : le ténor viril et jeune, qui alterne avec le baryton et la basse plus puissants et plus âgés, à côté des personnages féminins, la soprano jeune et belle qui dialogue avec la mezzo ou la contralto au timbre plus grave : « Dans notre société occidentale, écrit R. Barthes, 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 des rôles, dans la basse, le contralto, le soprano, et le ténor. »⁹ Aux castrats, succèdent donc les *divas* (du latin *déeses*)...

Isabelle Colbran, épouse de Rossini, est capable de vocaliser du *la grave au contreré*. La Malibran, morte prématurément à 28 ans, sa sœur Pauline Viardot et La Pasta, admirée de Stendhal, (il habitait au 47 rue de Richelieu, alors qu'elle était au 63 de la même rue), restent les modèles des grandes sopranos dramatiques.

Musset, dans ses célèbres *Stances à la Malibran* (1836), déclame :

⁶ Deleuze G. *ibid.*, p.382.

⁷ Rosolato G. (1978), *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, p.37.

⁸ Starobinski J. (2005), *Les enchanteresses*, Paris, Le Seuil.

⁹ Barthes R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, p.254.

« C'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive
Que nulle autre après toi ne nous rendra jamais. »

Cecilia Bartoli, *diva* d'aujourd'hui, lui rend hommage dans son exposition itinérante.

Proche de nous, elle a laissé un immense souvenir aux amateurs du beau chant : Kathleen Ferrier, *contralto* anglaise (1912-1953), nous trouble en assumant l'autre ambiguïté, à savoir la tessiture la plus grave pour une voix féminine. Le poète, Yves Bonnefoy, lui rend hommage :

« Je célèbre la voix mêlée de couleur grise
Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu
Comme si au-delà de toute forme pure
Tremblât un autre chant et le seul absolu. »

(Écoutons un lied de Mahler, extrait des *Kindertotenlieder*, chanté par K. Ferrier).¹⁰

Maria Callas (1923-1977), autre *prima donna*, dont on vient de célébrer le trentième anniversaire de la mort (16 septembre 1977), a suscité d'innombrables émissions radiophoniques et télévisées, ainsi que de nouveaux livres..

Les castrats ont certes connu un succès dont on n'a pas idée aujourd'hui. Pourtant, à l'heure de la mondialisation et des communications par Internet, la médiatisation va bon train, plus pour les chanteurs de variétés mais quelques grands solistes de la musique classique en bénéficient. En lisant le n° de décembre de *Diapason*,¹¹ je tombe sur l'article *Natalie Dessay, La métamorphose*. Cette chanteuse française de 43 ans vient de connaître un immense succès aux USA, devenant une *diva* internationale. Elle a fait un triomphe en ouvrant la saison du Met (Metropolitan opera de New York) dans le rôle de *Lucia di Lammermoor* (1835), opéra de Donizetti (1797-1848). Sa photo, hagarde et échevelée, se profilait sur tous les abribus de la ville, les stations du métro, les cabines téléphoniques etc. Elle n'en revient pas elle-même, si l'on en croit ses confidences au journaliste qui l'interview. Elle est aujourd'hui réclamée par tous les grands chefs et les metteurs en scène d'opéra....

Avec l'apparition de la *diva*, la voix s'émancipe, s'élanche dans les hauteurs et fait entendre une pure continuité du son musical, ce qu'on appelle le *legato* qui nous procure tous les enchantements. La voix abolit alors l'intelligibilité du sens pour ne transmettre que la jouissance conférée par la musicalité, délestée du joug de la parole. A l'opposé, la voix de basse, scandant les consonnes dans sa tessiture grave, nous rappelle l'ordre de la loi. D'un côté, nous nous abandonnons à l'extase paradisiaque, de l'autre, nous entendons l'autorité paternelle et ses injonctions surmoïques.

La voix est un enjeu phallique : les *divas*, après les castrats, incarnent le fantasme de la mère toute-puissante, fantasme que les hommes ont toujours demandé aux femmes d'expier. Aujourd'hui, les voix masculines et féminines ont parfois du mal à se distinguer. Il me semble que Claire Gillie m'avait fait remarquer qu'une certaine indifférenciation des tessitures se manifestait dans nos sociétés. Les historiens

¹⁰ Mahler G., *Off denk'ich, sie sind nur ausgegangen*, *Kindertotenlieder*, Kathleen Ferrier, avec le Wiener Philharmoniker, direction Bruno Walter.

¹¹ Natalie Dessay, *La Métamorphose*, propos recueillis par Ivan A. Alexandre, *Diapason*, n° 553, décembre 2007,

remarquent que le rêve hermaphrodite apparaît dans les périodes de transition où les sociétés se cherchent....

Mais à côté des divas, qu'en est-il des voix masculines et de leur pouvoir d'attraction ? On a fêté le 30^{ème} anniversaire de la mort de Maria Callas, mais toute l'Italie et les amateurs de chant lyrique ont pleuré en septembre 2007 la mort de Pavarotti, l'enfant chéri de Modène. Caruso, Chaliapine, Georges Thill, pour ceux qui ont disparu, Placido Domingo, Jon Vickers, Roberto Alagna, Philippe Jarrousky, Matthias Goerne, pour ceux qui nous charment encore sont de très grands chanteurs¹². Néanmoins, ils n'ont pas tout à fait le même pouvoir de fascination que leurs consœurs. La voix de la femme, la Mère, est le premier objet d'amour de l'enfant –fille ou garçon– comme nous l'a très bien montré Freud, à travers le fameux complexe d'Œdipe. A cause de cette préséance originaire, dès la vie fœtale, son pouvoir fantasmatique est plus grand et plus profond que celui de la voix masculine.

Le lied

Barthes pense que c'est le lied qui s'est substitué à l'art hermaphrodite des castrats : « Il y a un fait historique qui n'est peut-être pas insignifiant : c'est précisément lorsque les castrats disparaissent de l'Europe musicale que le lied romantique apparaît et jette tout de suite son plus brillant éclat : à la créature publiquement châtrée succède un sujet humain complexe, dont la castration imaginaire va s'intérioriser. »¹³ Le monde du chant romantique, c'est le monde amoureux que le sujet a dans la tête : les figures ne sont pas des personnages, mais de petits tableaux, dont chacun est fait, tour à tour, d'un souvenir, d'une ballade, d'une humeur, d'un paysage.. Le *lied* est un soliloque chanté constitué d'une voix qui se parle à elle-même. Le *lied* oublie le partage des voix indispensable à l'opéra. Il s'exprime à travers un corps unifié, rassemblé, androgyne qui est le corps du chanteur ou de la chanteuse. En disant *lied*, nous nous référons *de facto* à la musique germanique (allemande et autrichienne) et à ses plus grands compositeurs : Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Mahler, Wolf, Strauss... mais nous n'oublions pas les autres mélodistes à travers l'Europe : russes, anglais, espagnols, italiens. Quant à la France, elle a donné de très grands mélodistes : Berlioz, Fauré, Debussy, Duparc, Ravel, Poulenc... Les magnifiques interprètes du *lied* sont trop nombreux pour être tous nommés. Nous pensons à Elisabeth Schwarzkopf, Régine Crespin, Margaret Price, Felicity Lott, Susan Graham, Dietrich Fischer-Diskau, Hughes Cuenod, Matthias Goerne, Thomas Hampson, pour n'en citer que quelques uns.

Roland Barthes nous a bien fait saisir, à travers la mélodie, les retrouvailles avec l'objet maternel. Il intitule un des chapitres de *Fragments d'un discours amoureux* : « Dans le calme aimant de tes bras » d'après la *Chanson triste* de Duparc, sur un poème de Jean Lahor. Il écrit : « Hors l'accouplement (au diable alors l'Imaginaire), il y a cette autre étreinte, qui est un entrelacement immobile : nous sommes enchantés, ensorcelés : nous sommes dans le sommeil, sans dormir ; nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment des histoires

¹² Ma liste est loin d'être exhaustive et il faut m'en excuser...

¹³ Barthes R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, p.234.

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 car ils sont définitivement comblés. »¹⁴

(Écoutons : *Dans le calme aimant de tes bras* avec José van Dam et mon ami Maciej Pikulski au piano)¹⁵

Chant choral

Après le chant solo, le chant dans le chœur, c'est-à-dire dans le groupe-chœur.

« Sous mille variantes au cours de l'histoire des idées, le groupe a été imaginé comme ce lieu fabuleux où tous les désirs seraient satisfaits : l'Utopia de Thomas More, l'Abbaye de Thélème de Rabelais, le Phalanstère de Fourier, les copains de Jules Romains... » D. Anzieu¹⁶

« *Le chœur est le modèle réduit de la société idéale* » Michel Serres, Interview par Claude Maupommé, France-Musique, le 28-03-81.

Aux trois illusions décrites par Freud, –religieuse, idéologique et artistique–, Didier Anzieu en ajoute une quatrième : l'illusion groupale. Sans me vanter, je lui fais découvrir, puisque j'ai eu la chance d'être dirigée par lui pour ma thèse d'Etat sur la voix, une variante de l'illusion groupale : *l'illusion chorale*. Si le rêve est une illusion individuelle, le groupe-chœur peut être décrit comme un rêve collectif, accomplissement du désir refoulé d'appartenir à une famille idéale d'où seraient provisoirement exclus les conflits. La musique est un bon objet maternel avec lequel le chef-Père célèbre les retrouvailles dans l'unité et l'entente des « enfants chanteurs et musiciens ».

En effet, la musique est un objet symbolique, un objet « leurre », à mi-chemin entre libido objectale et libido narcissique que l'on peut assimiler au bon objet de Melanie Klein. Elle est le lieu d'un affrontement réussi entre Eros et Thanatos. Dans le chœur d'aujourd'hui, comme dans le chœur grec antique, nous chantons le désarroi, l'angoisse, l'épouvante, la colère, aussi bien que la joie ou l'allégresse, mais la musique permet, au gré des affects du compositeur, la transmutation réussie des affects négatifs. Par exemple, Verdi, après le cri déchirant de la soprano, ce hurlement désespéré, termine son *Requiem* par une prière en do majeur.

Ce rêve collectif du groupe prend sa forme la plus parfaite lors des concerts, où l'euphorie unit tous les membres du chœur aux musiciens sous la direction (pour ne pas dire la baguette) du chef : celle-ci a une traduction corporelle, grâce à l'unisson des voix et au contact physique des choristes serrés les uns contre les autres ; dans le chœur se développe un pré-Moi corporel qui s'apparente à ce que D. Anzieu a appelé le Moi-Peau.

Ainsi, l'illusion chorale permet de s'approcher d'un retour toujours espéré à la fusion avec le *bon objet*, en le préservant de l'ambivalence. L'illusion groupale s'assortit d'un rapport particulier au chef : « Il est celui qui active l'ancien désir d'union du Moi et de l'Idéal. Il est le promoteur de l'illusion (...) celui par qui elle s'accomplira. »¹⁷ Le chef de chœur, comme le chef d'orchestre, est une figure

¹⁴ Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, p.121.

¹⁵ Duparc H., *Chanson triste*, *Les Mélodies*, chantées par José van Dam, accompagné au piano par Maciej Pikulski.

¹⁶ Anzieu D. (1978), *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.

¹⁷ Chasseguet-Smirgel J. (1975), *L'Idéal du Moi*, Paris, Tchou, p.95.

paternelle qui, loin de séparer fantasmatiquement l'enfant de sa mère, l'y ramène pour une alliance heureuse et comblée. Il y a là, sur le plan culturel, des occasions extraordinaires pour les musiciens et les chanteurs, d'abord, pour le public, ensuite, de vivre ensemble cette plongée bienfaisante au sein de la musique, mère imaginaire, avec le *sentiment océanique* qui l'accompagne, celui dont Freud se méfiait tant (dans sa correspondance avec Romain Rolland).. Cette régression est balisée par toutes les règles culturelles et techniques qui s'appliquent au concert : justesse, tempi, nuances, toutes indications données par la partition, privilège de la musique occidentale.

En ce sens, le chœur est bien une société idéale : les différences liées à la langue, à la nationalité, au milieu social, à la hiérarchie professionnelle s'estompent au profit d'une solidarité égalitaire. Le groupe-chœur se nourrit de l'illusion groupale et ne fonctionne que grâce à elle, contrairement aux groupes réels où l'illusion groupale, si toutefois elle a existé, ne peut mener qu'à une phase incontournable de désillusion. Seiji Ozawa, arrivant en kimono et en sandales, ne sachant pas dire un mot de français, a su immédiatement établir le contact le plus juste et le plus raffiné pour travailler avec le chœur de l'orchestre de Paris¹⁸ la partition de l'oratorio Elias de Mendelssohn.

Pour la pratique du chant choral, il est indispensable d'avoir, par ailleurs, la pratique du chant individuel, c'est-à-dire de la leçon de chant. Autrement dit, il faut avoir assuré sa voix dans sa spécificité individuelle, avant de l'accorder à celle des autres. Le travail de la leçon de chant s'effectue dans un contexte qui n'est pas uniquement technique, mais aussi relationnel, voire transférentiel. Apprendre à chanter, c'est apprendre à jouer avec ses vocalisations, à les maîtriser, les affiner, les colorer, comme dans un babillage hautement sophistiqué. Il faut cultiver le souffle, la détente, le sourire, la rondeur, le legato et la projection vocale, c'est-à-dire l'adresse vers l'autre.

Il y a plusieurs types de chœurs : chœurs d'enfants, chœur d'adolescents et chœur d'adultes. Le chœur d'enfants en Angleterre –la maîtrise– était surtout un chœur de garçons : « all male cast », raconte Dominique Fernandez dans *La Rose des Tudors*¹⁹...En France, dans le film *Les choristes*, qui connut un immense succès, il s'agit encore d'un chœur de garçons, dont le soliste s'appelle Jean-Baptiste Maunier. Il existe aussi des chœurs d'enfants mixtes, filles et garçons réunis, je pense aux chœurs dirigés par Francis Bardot. Mais, le grand événement, pour chacun des deux sexes, après la période de latence, sera la mue, phénomène pubertaire.

Grâce à Philippe Gutton, psychanalyste, nous avons appris à mieux distinguer le *pubertaire* et l'*adolescents*. Avec le pubertaire, on parle du biologique de la puberté qui réactive les éprouvés oedipiens infantiles et le conflit oedipien. L'*adolescents* constitue une élaboration du matériau pubertaire et de la violence qui accompagne ce dernier. Qu'en est-il du point de vue de la mue ? La voix, figure des mouvements du corps, est arrimée au registre pulsionnel. C'est cette base pulsionnelle qui va trouver de nouveaux moyens d'expression chez le garçon, au moment de son entrée en puberté. La mue fait apparaître une nouvelle gamme de sons qui semblent

¹⁸ J'ai eu la chance de faire partie des chœurs de l'orchestre de Paris depuis leur fondation en 1975 par Daniel Barenboim jusqu'à la mort de notre bien-aimé chef de chœur, Arthur Oldham, le 4 mai 2003.

¹⁹ Fernandez D. (1976), *La rose des Tudors*, Paris, Julliard.

appartenir, de par leur caractère guttural, strident et désordonné, au registre du bruit plus qu'à celui de la mélodicité. De par son caractère bruyant, la mue permet d'entendre ce qui d'habitude est éclipsé par le sens, notamment à la période de latence où tout l'effort scolaire tourne autour de la maîtrise langagière. Ce combat furieux pour la voix nous montre le chemin que doit accomplir l'adolescent pour accompagner psychiquement la génitalisation de son corps. Le combat se livre, selon François Marty qui a remarquablement donné le point de vue du garçon, entre les dieux Dionysos –dieu de la transgression–, doté de l'*aulos*, instrument proche de la nature non-domestiquée et Apollon –dieu de l'ordre–, doté de la lyre, instrument aux qualités rythmiques et harmoniques. De ce point de vue, Dionysos serait le dieu du *pubertaire* et Apollon le dieu de l'*adolescens*. Au moment de l'entrée en puberté, il y a une sorte de régression dans l'usage des mots, d'abord onomatopées, avant de devenir nouvelle langue, argot, verlan.

On trouve la mue vocale aussi chez la jeune fille au moment de l'adolescence, mais beaucoup moins prononcée que chez le garçon. Par rapport à la gamme, le garçon va baisser à peu près d'un octave, là où la fille perdra quelques notes. Chez le garçon, il y a perte de la voix d'enfance, car il doit, comme nous l'avons expliqué à propos de l'œdipe, renoncer à sa mère pour se tourner vers le modèle paternel. Petit garçon, c'est fantasmatiquement qu'il doit effectuer ce renoncement. A l'adolescence, où les émois incestueux ressurgissent dans toute leur violence, le renoncement doit être effectif et définitif. Le jeune homme quitte le monde de l'enfance et le giron maternel pour se lancer à la conquête du monde, sur les traces de son père : « Tu deviendras un homme, mon fils ! »

Le travail choral avec les adolescents, notamment difficiles, peut se révéler d'une extraordinaire richesse. En apprenant à maîtriser sa voix, à la travailler dans sa tessiture propre, l'adolescent apprend tout à la fois à se mieux connaître et à s'accorder aux autres pour obtenir une beauté sonore, loin du bruit et de ses déchaînements.

Quant à la chorale avec des adultes, même amateurs, à condition qu'ils soient, comme je l'ai exprimé tout à l'heure, dirigés par un chef compétent et bon, il est l'occasion de joies extraordinaires. Les pupitres sont diversifiés, à l'instar des fines classifications des voix : sopranos 1 et 2, altos 1 et 2, ténors 1 et 2, basses 1 et 2. *L'accordage affectif* (au sens que lui donne Daniel Stern) est au service d'une tâche qui demande travail assidu et compétence. Processus primaires et processus secondaires sont indissolublement liés. L'expression affective collective s'inscrit dans le code et la pensée musicale du compositeur. La réussite d'un concert dépend de l'alliage de l'excellence musicale et de l'union affective. Le groupe doit réaliser les exigences de l'Idéal du Moi.

Le chef d'orchestre aimé et admiré est celui qui sait investir la force de ses affects derrière la représentation musicale et faire surgir ceux des autres musiciens et chanteurs dans une large circulation qui tend à l'échange et au don. Carlo-Maria Giulini, le grand chef d'orchestre italien, aujourd'hui décédé, s'exprime : « Ce que je peux dire, avec une totale sincérité, c'est que je n'ai aucune ambition sinon celle de faire de la musique, le mieux possible. Ce que je fais, je le fais par amour. Un immense amour. Ce que je vous dis là, il faut le croire, parce que c'est ce que

j'éprouve au plus profond de moi-même. »²⁰ Dans un concert, plus la quantité d'affects libidinaux échangés est grande, plus l'euphorie ressentie par les musiciens, les chanteurs et le public est sensible.

(Écoutons le dernier mouvement *In Paradisum* pour chœur du *Requiem* de Gabriel Fauré dirigé par Carlo Maria Giulini)²¹

Indispensable dans notre monde de plus en plus envahi par la technologie, la musique nous procure le bonheur de la liberté imaginaire et de la communion affective partagée. Guidé par le chef de chœur et le chef d'orchestre, le groupe s'épanouit dans la fusion des voix et offre à la société un miroir sonore où elle peut contempler, sans les rides grinçantes de ses querelles, l'image d'une unité restaurée.

Anzieu D. (1978), *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.

Barthes R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil.

BARTHES R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil.

CASTARÈDE M.F. (1987), *La voix et ses sortilèges*, Préface de Didier Anzieu, Paris, Les Belles Lettres, 2004, 4^{ème} éd.

CASTARÈDE M.F. (1989), *Le miroir sonore, Essai sur le chœur*, Préface de Carlo-Maria Giulini, Lyon, Césura.

CASTARÈDE M.F. (2002), *Les vocalises de la passion, Psychanalyse de l'opéra*, Préface de Serge Lebovici, Paris, Armand Colin.

CASTARÈDE M.F. et KONOPCZYNSKI G. (2005), *Au commencement était la voix*, Préface d'André Green, Ramonville St Agne, Erès.

CHASSEGUET-SMIRGEL J. (1975), *L'Idéal du Moi*, Paris, Tchou.

DELEUZE G. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit.

ROSOLATO G. (1978), *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard.

TUBEUF A. (2007), *L'offrande musicale*, Paris, Laffont.

Descripteur Thesaurus SantéPsy

PSYCHOLOGIE/ART

MUSIQUE/CHANT/SUJET/GROUPE/OPERA/
PSYCHANALYSE APPLIQUEE

²⁰ Castarède M.F. (1989) *Le miroir sonore, Essai sur le chœur*, Préface de Carlo-Maria Giulini, Lyon, Césura.

²¹ Fauré G., In *paradisum, Requiem*, Phil-harmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, dirigé par Carlo-Maria Giulini.