

# Les amours d'une mère

**penser/rêver**

COLLECTION DIRIGÉE PAR

MICHEL GRIBINSKI

Pierre Bergounioux

*Où est le passé*

Entretien avec Michel Gribinski

Theodor W. Adorno

*La psychanalyse révisée*

traduit de l'allemand par Jacques Le Rider

*suivi de*

Jacques Le Rider

*L'allié incommode*

Henri Normand

*Les amours d'une mère*

HENRI NORMAND

Les amours  
d'une mère

penser/rêver

ÉDITIONS DE L'OLIVIER

ISBN 978.2.87929.900.6

© Éditions de l'Olivier, 2007

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle

## Avant-propos

Soit trois femmes: la douloureuse, la glorieuse, l'amoureuse. Trois femmes, comme des Heures ou des Moires chrétiennes et maternelles? Ou, peut-être, la même personne, une mère, au fil de trois accomplissements. Du moins ces trois mères, ou ces trois « moments » de la même, se tiennent-elles. C'est un ensemble.

On sait, on croit savoir ce qui les tient – la douleur – et on croit savoir *pour qui* elles sont ainsi instituées et tenues, aux yeux de qui. Les enfants, en effet, sans doute d'abord les fils, y ont avantage. On le verra: cet avantage est singulier. On sait moins quelles formes, quels chemins prend la douleur qui les lie si bien. Et quelle action exerce ce lien. Si l'une perdait sa qualité, les deux autres seraient-elles amoindries? Par exemple la glorieuse moins divinisée, l'amoureuse moins humaine, si la douloureuse sortait de son affliction immobile? En tout cas, quand on voit l'une, les deux autres ne sont pas loin.

Une différence pourtant, entre elles : l'amoureuse a une sexualité de femme. D'ailleurs, elle vient ici du récit laïc d'un écrivain, Stefan Zweig. Les deux autres sont des Vierges mères : la *Dolorosa*, due à l'inspiration d'un poète médiéval, Iacopone da Todi ; la *Gloriosa*, élaborée depuis le concile d'Éphèse par les siècles qui la poussent irrésistiblement, en vérité, vers la déification.

– Alors quoi ? Pas de sexualité chez la Douleoureuse ? ni chez la Glorieuse que l'on voit aisément comme l'assomption, si l'on peut dire, des deux autres ? Qui croira cela ?

– Soit. Quelque chose, au loin. Une sexualité éloignée. Mais rien qui prenne les devants, envahisse tout, règle la conduite, la dérègle. Rien : du moins dans le regard des enfants, car quel enfant voudrait se doter d'une mère *et* sexuelle *et* glorieuse ? Ils ont assez à faire avec la souffrance, la sienne, la leur. Et avec son silence. Car elle se tait, et il est bien possible qu'elle n'ait rien à dire, rien à leur dire qui leur conviendrait. C'est que l'essentiel, on le lui a déjà fait dire, encore et toujours : qu'elle vous aime. On le sait. On le croit. Or elle, elle ne parle, en silence, qu'à son propre père.

On l'a remarqué : depuis que les enfants sont là, elle n'est plus trois mais une. C'est parce qu'elle m'aime, pensent les enfants. Mais non. C'est le père, son père, qui l'a unifiée, et c'est à lui seul que parlent les trois en une.

Cette femme, ces femmes, on ne sait plus, m'ont touché. À cause, d'abord, de la souffrance des fils, ou plutôt *du* fils, celui de la Douleuse, qui n'arrive à rien avec cette mère-là, et n'en obtient rien. C'est ainsi : le fils souffre, mais c'est la mère qui – pour cette raison ? – me touche. Ensuite me touche l'erreur des fils qui construisent une illusion en instituant une mère glorieuse : elle les met à l'abri de toute déception. La *Mater Gloriosa* ne m'émeut guère, mais ses fils, oui, et leur illusion. Quant à la mère plus proche, l'amoureuse, ici tirée de la nouvelle de Zweig, je me retrouve, je crois bien, en elle, et dans l'homme qui l'a tenue dans ses bras, plusieurs fois, sans la reconnaître, et dans leur fils mort. Tout d'un coup, c'est moi qui suis trois...





## I

### Si la mère reste douloureuse

La mère se tenait debout douloureuse. *Stabat*: elle se tenait debout, ou elle se tenait immobile, ou elle se tenait solidement et sans s'effondrer, selon les sens que le dictionnaire donne au verbe *stare*, se tenir ferme comme un roc, comme une statue, une armée, faire face; se tenir aux côtés, être avec, épouser un parti. *Stabat mater dolorosa*: les mots, incipit d'un poème du XIII<sup>e</sup> siècle, sont devenus emblème de douleur dans le monde catholique. Ils exaltent la douleur de Marie qui assiste à l'agonie de son fils, silencieuse, entourée des Saintes Femmes et de l'apôtre Jean le bien-aimé. Sa présence est attestée par les Écritures: une brève remarque, un verset dans l'Évangile de Jean (XIX, 25-27), très courte et unique mention (rien dans les Synoptiques), non descriptive. Ni douleur ni manifestation d'un sentiment: simplement, la présence de cette femme, debout, immobile, que l'on imagine muette, auprès de la Croix – en à peine quelques mots.

Mais le statut de cette représentation acquiert une importance considérable au fil des siècles, avec la piété populaire et l'enrichissement du corpus dogmatique de l'institution ecclésiale. Elle deviendra *Mater Dolorosa* avec le poème, qui lui assure un succès foudroyant dans la culture chrétienne populaire, mais aussi dans l'art sacré. Floraisons de retables qui, pour la plupart, attribuent une place de choix à la Vierge Douleuse ; peintures et musique sacrées (on dit à présent : le « *Stabat Mater* » – de Pergolèse, Vivaldi, de Haydn, de Scarlatti, etc. Les compositeurs furent plus de cinq cents, dont une centaine dans la discographie).

Le tertiaire franciscain à la vie mouvementée, Iacopone da Todi (1230-1306), italien et mystique, est (serait) l'auteur du *Stabat Mater*, écrit en latin populaire<sup>1</sup>. Le poème est consacré à la douleur de Marie et non à sa présence. Alors que, jusque-là, l'attention se focalisait sur

1. Le *Stabat Mater*, texte-poème médiéval de vingt strophes de trois vers est attribué, sans certitude aucune, à Iacopone da Todi, originaire de la province d'Ombrie en Italie. La version citée ici en latin est la plus répandue. La traduction en regard en fait valoir le *sens propre*, dont s'éloignent les traductions liturgiques courantes.

Iacopone da Todi entra dans l'ordre des Franciscains après la mort de sa femme. Son opposition au pape Boniface VIII et sa signature du manifeste de Lunghessa (1297) lui valurent d'être excommunié et emprisonné, avant d'être, à la fin de sa vie, réintégré dans l'Église par Benoît XI. Il est l'auteur de laudes d'inspiration religieuse (la question n'est pas résolue de savoir si les laudes sont à l'origine du théâtre sacré italien ou si, à l'inverse, elles en proviennent).

l'épicentre de la mise en scène – souffrance et mort de Jésus sur la Croix –, le franciscain apporte à l'ensemble un éclairage neuf, en donnant à cette femme une vie intérieure et un univers affectif, dans l'après-coup lointain du très bref passage des Écritures. L'intelligence du poète, porte-parole d'un thème assurément parvenu à maturation, s'en saisit comme d'un fruit mûr : il atteint la douleur de l'homme, la douleur des hommes. Doit-on penser que les contemporains du poète commençaient à éprouver autrement la souffrance, à séparer la douleur d'une souffrance référée à celle de Jésus et à ne plus pouvoir contenir la douleur à l'intérieur de l'enveloppe de la souffrance ? La référence de la souffrance à celle du crucifié fut peut-être jusque-là un mode d'emploi de son « usage ». Avec la douleur advient probablement un nouvel état d'âme en attente de représentation.

Car c'est bien elle, la douleur, qui constitue la force vive, pulsionnelle, organisatrice de l'œuvre. Des modifications dans son économie et son autoperception present l'homme occidental et chrétien de lui trouver une solution. S'agissait-il du retour d'un refoulé, jusqu'alors recouvert par la solution chrétienne faite d'angoisse et de culpabilité, à laquelle il fallait trouver une issue « thérapeutique » ? S'agissait-il au contraire de modifications dans l'appareil psychique, qui l'autorisaient à percevoir de nouveaux éléments ? Les vieilles solutions s'usent et ces nouveaux affects, en se précisant, sollicitent le

changement. L'appel à la figure maternelle muette que Todi trouve, en quelque sorte, au sein d'une scène qui lui est familière, lui laisse entrevoir un espoir de soulagement. Perçoit-il plus ou moins confusément déjà que souffrance et douleur n'ont pas les mêmes conséquences pour l'«appareil de l'âme» (c'est le cas où jamais d'employer l'expression freudienne) et son devenir? Sait-il, expérience des siècles passés, que la souffrance peut se résoudre dans une forme d'appel à l'«autre» (ou l'«Autre»: expression d'inspiration chrétienne, elle aussi)? Commencerait-il à savoir que cet espoir peut s'épuiser en laissant place à un nouvel état, la douleur, plus personnel et plus intime, plus narcissique dirions-nous aujourd'hui? La douleur appelle d'autres recours et suscite singulièrement la mobilisation et l'autonomie d'un soi-même qui, à la fin du Moyen Âge, n'est pas encore de mise.

L'époque de la rédaction du poème de Iacopone da Todi privilégie la solution religieuse, et l'incapacité de l'homme à gérer sa propre douleur l'entraîne à utiliser Marie, à s'emparer de *sa* douleur, à l'inscrire dans un ensemble nouveau, le Dolorisme, jusqu'au jour où, bien des siècles plus tard, la «topique» religieuse, collective, laissera la place à une «topique» personnelle, laïque.

Je dois faire ici une parenthèse. Mon usage du mot «topique» est en effet un peu différent de celui qu'on fait de ce mot depuis Freud. Freud a défini la topique

comme une théorie des lieux psychiques. Ici, la topique désignera une organisation mentale particulière, en ce qu'elle est complètement dépendante des idéaux. Ainsi, de ce point de vue, la société chrétienne du Moyen Âge est-elle, en elle-même, une topique. Une autre particularité du sens que je donne au mot est que l'organisation qu'il désigne est mobilisable, à certaines conditions.

L'heure de la mobilisation psychique personnelle et des variations transférentielles qui l'enrichissent est encore loin, et le poème manifeste plutôt l'enrichissement et le renforcement de la topique religieuse. C'est en cela qu'*a contrario* elle est intéressante. Le religieux reste une sorte de marqueur des évolutions et des positions psychiques des hommes et de leurs modifications.

L'histoire du poème devient démonstration de sa nécessité, et la manière dont le christianisme va s'en saisir prend place dans le culte marial qui va s'étendant et s'enrichissant dans l'aire catholique. Les strophes écrites pour un usage local, celui de la communauté des servites de Marie, s'intègrent progressivement à l'intérieur d'une fête locale de cette congrégation : la fête des Sept Douleurs de la Vierge Marie, qui repose elle-même sur une remarque faite à la Vierge au moment de la Présentation de son fils au Temple. Un vieillard, Siméon, lui aurait annoncé qu'un glaive de douleur traverserait sa poitrine. Et, depuis ce moment, sept douleurs ont été répertoriées dans sa vie. La sixième, la *Dolorosa*, est représentée par la

mort de son fils sur la Croix et la septième, la *Pietà*, par sa prise en charge à sa descente de la Croix. L'ampleur que connaît le culte conduira le pape Pie VII à l'intégrer aux célébrations de l'Église universelle en 1814 : la fête des Sept Douleurs est, depuis lors, célébrée chaque 15 septembre.

Son succès religieux trahit comme toujours l'existence d'autres strates à d'autres niveaux. Que se passe-t-il? L'œuvre relate une forme de tragédie personnelle et intimiste pour une mère qui assiste impuissante au supplice et à la mort de son fils unique. Elle n'a aucun recours. Le poète lui attribue les affects de la pire des douleurs et tente de les traduire en mots simples et descriptifs, sans lui accorder la moindre expression verbale personnelle. La mère reste remarquablement silencieuse, totalement *dolorosa*. En cela, elle ne déroge pas à la maigre place que lui accorde la scène des Évangiles. En revanche, le poète l'observe précisément, cliniquement – en fait, il s'observe lui-même : il note son caractère inconsolable, la défaillance, les gémissements, les larmes qui sont celles, strictement humaines, de tout être affligé. Sa peine est sans limites. Un univers s'effondre, le spectacle est désespéré, désespérant.

<i>Stabat mater dolorosa</i>	<i>La mère restait là, douloureuse</i>
<i>Juxta crucem lacrimosa</i>	<i>À côté de la croix, en pleurs,</i>
<i>Dum pendeat filius.</i>	<i>Où son fils pendait.</i>

<i>Cujus animam gementem</i>	<i>Un glaive transperça</i>
<i>Contristatam et dolentem</i>	<i>Son âme gémissante</i>
<i>Pertransivit gladius.</i>	<i>Contristée et dolente.</i>

Le premier tiers du poème, qui comporte vingt strophes, dit la désespérance et la solitude. La souffrance est dépassée, son usage est insuffisant. On pénètre dans un autre univers.

<i>O quam tristis et afflicta</i>	<i>Ô qu'elle fut triste et affligée</i>
<i>Fuit illa benedicta</i>	<i>Cette mère bénie</i>
<i>Mater unigeniti.</i>	<i>D'un seul enfant.</i>

Cette femme est complètement douleur, sans le moindre signe d'échange verbal avec l'extérieur, sans que rien vienne traduire le moindre souhait de partage et d'échange, la moindre « relation ». Sa solitude est un isolement. Les premières lignes pourraient introduire une forme de commisération, chez l'observateur vigilant et attentif, mais non. Le poète semble égoïste et froid, sa description se tient à une distance clinique respectable que l'on pourrait presque croire objective si, rapidement, n'en apparaissaient la partialité et les intérêts, précisément orientés. Rien non plus, d'ailleurs, d'une forme de partage de sa part, d'une prise en compte qui répondrait à un souhait d'apaiser la femme *dolorosa*. Peu à peu, le





donnent le motif du but recherché par ce double mouvement identificatoire, introjectif et projectif – échapper à toute douleur et en particulier à la plus épouvantable : le feu éternel. Surtout échapper à ce que le feu signifie pour l’homme, la sanction de la culpabilité et de la honte, et à la mise à l’écart de tout espoir de résurrection.

<i>Flammis ne urar succensus,</i>	<i>Pour que j’échappe aux flammes,</i>
<i>Per te, Virgo, sim defensus</i>	<i>Par toi, Vierge, que je sois défendu,</i>
<i>In die judicii.</i>	<i>Au jour du jugement.</i>
<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Christ, à l’heure de m’en aller d’ici,</i>
<i>Da per matrem me venire</i>	<i>Que grâce à ta mère je sois mené</i>
<i>Ad palmam victoriae.</i>	<i>À la palme de la victoire.</i>
<i>Quando corpus morietur</i>	<i>Quand le [ou : mon] corps mourra</i>
<i>Fac, ut animae donetur</i>	<i>Fais que soit donnée à l’âme</i>
<i>Paradisi gloria.</i>	<i>La gloire du paradis.</i>

Ce type de traitement n’ouvrira aucun champ nouveau susceptible de mobiliser fondamentalement le rapport du croyant à la culpabilité. Une nouvelle fois, un

constat : le retour sur soi reste inaccompli et l'ensemble topique reste invariant. Le souhait inconscient de changement est bien présent, l'extraction et la mise en forme de l'affect douloureux sont réalisées, mais la douleur demeure valorisée, puisque identique à celle de Marie : elle est maintenue dans un monde d'idéaux inentamés. Elle n'opérera aucun changement dans l'organisation des signifiants de la topique, puisque la mère est censée l'éponger. Si l'attente du poète pouvait être de se voir lui-même secouru par la mère, l'espoir est détourné et emporté à nouveau vers l'univers de la souffrance proprement maternelle – la mort de son fils. La souffrance du Christ reste l'épicentre de l'organisation topique chrétienne, sa seule issue thérapeutique et la seule à lui donner du sens.

Cependant, un premier pas semble avoir été effectué à travers la perception nue de la dérélliction et la reconnaissance des affects douloureux, totalement solidaires des remaniements identificatoires. Dans l'appel humain à la mère transparait fugacement le temps des premiers vers du poème, qui sollicite non pas Dieu ou son fils, mais une mère inscrite dans l'humain. 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 à nouveau 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. Iacopone da Todi ne parviendra pas à séparer mère et fils, et à utiliser cette mère pour son propre intérêt projectif. L'a-t-il souhaité? Rien de moins certain, mais on peut imaginer que ç'eût été une solution possible, celle que propose aujourd'hui le transfert. Au moins, la *Dolorosa* aura-t-elle permis à l'homme d'exprimer sa douleur, puis son espoir d'une première reconnaissance et nomination de celle-ci. Mais l'univers de la douleur se trouve à nouveau rabattu sur celui de la souffrance, celle du Christ sur sa Croix.

Le texte évangélique attribue à Jésus, à ce moment, un certain nombre de paroles, sept, pendant son supplice, qui seront également les dernières. «Les sept dernières paroles de Jésus sur la Croix» ont fait l'objet, elles aussi, de plusieurs compositions, essentiellement musicales (l'une des plus célèbres est certainement l'œuvre de Joseph Haydn composée durant l'hiver 1786-1787).

L'intérêt réside dans l'adresse : parmi ces sept paroles, je n'en retiendrai qu'une, particulièrement significative, la plus connue de toutes, en tout cas la plus pathétique, la plus désespérée. Elle figure dans les Évangiles de Matthieu (Mt 27, 46) et de Marc (Mc, 15, 34). C'est aussi une des rares phrases des Évangiles qui ait la particularité de figurer en araméen, non dans l'écriture mais dans la phonétique : *Eli, Eli, lama sabachtani*, suivie de sa traduction « Mon Dieu, Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné? »

La persistance de l'araméen réaffirme, s'il en était besoin, le souci des rédacteurs d'ancrer les faits dans la tradition juive. Ces mots surgis des profondeurs du judaïsme constituent la première strophe du Psaume 22, psaume de « revendication », de lutte, d'appel vers Dieu, expression de l'angoisse d'être abandonné, de la souffrance d'un fils abandonné par son père : le destinataire en est non seulement « vraiment » Dieu, mais aussi et surtout le père dont Jésus se dit le fils, par les vertus de l'Annonciation. Ainsi Jésus exprime-t-il une tentative de rébellion contre « son » père. Mais contre quel père ? La fécondation divine de l'Annonciation permet une hypothèse non invraisemblable : ce père, ce serait le père fantasmatique contenu à l'intérieur de Marie, le père de son enfance à elle. En se référant aux constructions de l'après-coup qui constituent la tradition chrétienne, il n'est pas difficile de mesurer ici la place éminente accordée à l'imaginaire maternel, dont l'élaboration est sans fin, au long d'une dogmatique religieuse qui s'est enrichie avec les siècles, en éloignant régulièrement et progressivement cet imaginaire de toute ouverture féminine. Serait-ce Lui, ce père de l'enfance de Marie, le destinataire de cette parole d'abandon et de désespoir, Lui que l'imaginaire maternel interdit au fils d'affronter ? La question est justifiée, car l'effet ultime est un effet de clôture, de repliement de l'espace de souffrance sur lui-même, tout comme s'est trouvé clos et replié l'espace de la douleur. Cet ensemble qui gravite autour de la



Réalisation : PAO Éditions du Seuil  
Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur S.A.  
14110 Condé-sur-Noireau  
Dépôt légal : avril 2007 N° 583 (000000)  
Imprimé en France