

De l'indicible

Tel est donc le titre qui m'est venu lorsque vous m'avez sollicitée pour participer à vos travaux sur le thème « Paroles et trauma ». La psychanalyse est justement ce dispositif où l'on vient tenter de dire l'indicible. C'est ce lieu où l'on va pouvoir approcher au plus près ce que l'on ne pouvait pas dire ; non pas parce qu'on ne savait pas le dire, ou qu'on n'osait pas le dire, mais essentiellement parce que ce à quoi l'on a toujours affaire dans l'analyse c'est à du réel hors sens, hors discours. Ce réel indicible dont on voudrait être débarrassé parce qu'il fait souffrir, ce réel du symptôme, il s'agit d'abord de le cerner par la parole. Indicible, hors sens, inassimilable, n'est-ce pas justement ce qui caractérise le traumatisme ?

Petit rappel freudien

Comme vous le savez certainement, l'intérêt de Freud pour le traumatisme a accompagné son invention de la psychanalyse et n'a jamais fléchi. On en trouve déjà trace dans ses tout premiers écrits sur l'hystérie et, bien sûr, dans l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* où il a fait valoir le phénomène d'après-coup, *nachträglich*, constitutif du traumatisme. Ce repérage, intrinsèque au processus de répétition, est un moment essentiel de la découverte de l'inconscient. L'*Au-delà du principe de plaisir*, qui aboutit à la pulsion de mort et à un remaniement de la théorie freudienne, en est un autre. Lacan a d'ailleurs qualifié ce texte de point de rebroussement de la découverte freudienne. Freud, en y reprenant la question du traumatisme, fait alors une même constatation en ce qui concerne les névroses de guerre et les névroses en temps de paix : dans les deux cas la surprise au moment du choc traumatique a empêché la survenue de l'angoisse, « dernière ligne de défense du pare-excitation ». À la place de l'angoisse, c'est l'effroi qui ne signale ni ne prépare à rien. Ensuite, la fixation au

traumatisme s'installe durablement : ainsi, malgré le temps qui passe et tous les efforts que fait le sujet pour l'oublier, le traumatisme ne cesse de diffuser son venin, en particulier dans les cauchemars. S'ils reviennent inlassablement, c'est bien que ces rêves traumatiques ne répondent pas à un désir, contrairement à ce que Freud proclamait dans sa *Traumdeutung* pour tous les rêves. Ils visent autre chose, à savoir « la maîtrise rétroactive de l'excitation sous développement d'angoisse », cette angoisse dont l'omission a été la cause de la névrose traumatique. Freud prend soin, avec cette correction, de préciser que tous les rêves désagréables ne sont pas à interpréter ainsi. Les rêves de punition notamment révèlent un sentiment de culpabilité réactionnel à une pulsion rejetée. En somme, le rêve comme accomplissement d'un désir est la règle et les rêves traumatiques sont l'exception à cette règle.

Ici le principe de plaisir est mis en échec, l'excès d'excitation liée au traumatisme ne se laissant jamais complètement résorber. Ce qui frappe également Freud, c'est que la répétition n'a pas d'effet sur le trauma, elle ne le traite pas. Sans cesse renouvelée, la répétition signale un réel insoluble.

On peut dire que la fixation au traumatisme est une conséquence de l'effroi et, on le devine, de l'indicible qui fait mon titre aujourd'hui. Car au départ, le traumatisme ça n'existe pas, comme j'ai pu l'écrire dans *Le désir foudroyé* [1]. La simple observation montre que d'abord, il n'y a pas de mot pour le dire. Le traumatisme n'existera qu'à le nommer ; ne serait-ce qu'en appelant « traumatisme » le choc qui s'est produit, une distance s'instaure avec un réel inaccessible. Ainsi, pour paraphraser Lacan, « Un trauma est toujours suspect. » [2] C'est d'ailleurs ce qu'avait repéré Freud avec le souvenir-écran. On brode en se souvenant, on fabrique du nouveau en parlant, bref, on élabore. En examinant la clinique du traumatisme, on s'aperçoit bien que le sujet n'a pas

d'autres moyens d'aborder la Chose qu'en y associant du sens et donc en l'interprétant. Il ne peut y avoir d'accès au réel brut qui a fait effraction. Autant dire que le traumatisme, c'est un trou ; Le néologisme de Lacan, *troumatisme*, est vraiment bienvenu.

Tout cela nous permet de saisir que le choc ne suffit pas pour produire un traumatisme, l'implication subjective y est nécessaire et c'est pourquoi il n'y a jamais que du singulier dans l'affaire. C'est bien ce que la psychanalyse nous enseigne et que Freud nous indique lorsqu'il s'interroge sur la répétition à l'œuvre dans le trauma. La répétition est créationniste, elle emprunte les signifiants-maîtres de chacun, elle tourne autour du trou. La psychanalyse nous apprend aussi que nous avons tous affaire au trou du traumatisme, tous, mais un par un, chacun dans sa solitude propre, irrémédiable, car ce trou, c'est aussi celui du non-rapport. Chacun est en effet irrémédiablement seul face à la jouissance qui le déborde, au trop de jouissance qui a surgi dans la rencontre traumatique.

Ce trop de jouissance innommable, c'est ce qui conduit l'analysant chez l'analyste. On entre la plupart du temps dans le dispositif pour parler de ces mauvaises rencontres, accidents, événements de parole qui ont laissé leur empreinte indélébile, entraînant cette implacable répétition qui entrave le désir.

Blocage, panne, fixation, répétition insensée, chacun aura sa façon de désigner la souffrance en jeu, ses symptômes. Ces plaintes en forme de demandes à l'analyste, si minimes soient-elles, sont déjà des interprétations, des artifices qui servent à accrocher le traumatisme à la chaîne signifiante, qui tentent de l'enserrer dans ce qui sera bientôt une *hystoire*. L'association libre ne manque pas de faire surgir du sens là où il n'y en a pas, et ce sens soulage, panse la plaie sans néanmoins jamais parvenir à recouvrir le trou.

L'expérience analytique montrera que du trauma l'on fait fantasme. À cet égard, on peut dire que le fantasme est une réponse à cette chose hors sens qu'est le traumatisme, il sert d'écran au réel du trauma. Symbolique et Imaginaire s'associent pour prendre en compte, mais seulement partiellement, ce réel inassimilable, impossible à nommer et à représenter. Car le langage est inapte à dire véritablement le réel, il ne peut que l'approcher. Il y a une béance structurelle dans le savoir à laquelle chacun est confronté mais, encore une fois, d'une façon singulière. Chacun est marqué par les signifiants qui le désignent puis par ceux qui vont le frapper, chacun est divisé par le langage et séparé à jamais de l'objet primordial. Il s'agit là de ce traumatisme constitutif auquel le fantasme tente de parer et que les accidents de la vie, mauvaises rencontres, catastrophes, viennent découvrir brutalement. La brèche ainsi ouverte dans le bouclier du fantasme le rend alors inefficace à protéger le sujet d'une jouissance atroce. Vous voyez qu'en même temps qu'un écran, le fantasme est aussi bien cette fenêtre sur le réel telle que Lacan en a parlé dans sa proposition sur la passe.

Quant aux symptômes, ils apparaissent eux-mêmes comme des séquelles du trauma, conséquences de la rencontre avec le réel traumatique. Ainsi, quand une personne nous parle d'un événement traumatique, elle nous parle toujours de ce qu'elle en a fait. Il n'y a pas d'événement traumatique pur. J'insiste, le réel ne peut être dit autrement qu'en l'habillant de symbolique, les mots, et d'imaginaire, par exemple la description d'une scène avec ses images indélébiles qui reviennent inlassablement.

Au fond, l'analysant ne cessera de tourner autour du traumatisme, c'est-à-dire d'un trou dont il ne pourra prendre la mesure qu'à la fin du parcours, après qu'il aura serré au plus près le réel insoluble et qu'il aura rencontré l'os du *sinthome*. Ce qu'il s'agit d'atteindre à la fin de l'analyse,

c'est « la pure percussion du corps par le signifiant » [3] ou, en d'autres termes, le choc traumatique du signifiant sur le corps.

Avant d'aborder l'indicible du trauma par la clinique, je voudrais souligner quelques points du commentaire que fait Lacan de l'*Au-delà du principe de plaisir* dans le Séminaire XI et qui nous intéressent particulièrement aujourd'hui. « Pourquoi, d'abord, la répétition est-elle apparue au niveau de ce qu'on appelle la névrose traumatique » [4] demande-t-il ?

Pour répondre à cette question, Lacan s'empare des termes aristotéliens d'*automaton* et de *tuché*. En faisant de l'*automaton* l'équivalent du réseau des signifiants, il signale « l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe de plaisir » [5]. Ceci est dans la droite ligne de ce qu'il développait dans son séminaire sur « La lettre volée ». La *tuché*, à l'inverse, c'est la « rencontre du réel » [6]. Cette prise en compte de la *tuché*, c'est-à-dire du réel au-delà de l'*automaton*, est une nouveauté en ce qui concerne la conception de la répétition par Lacan. Ici, la répétition n'est plus entièrement dépendante de la chaîne signifiante. À partir du rapport qu'établit Aristote entre *automaton* et *tuché*, Lacan peut faire valoir deux versants de la répétition : d'un côté, avec l'*automaton*, la répétition se situe sur la chaîne symbolique ; de l'autre côté c'est la *tuché*, donc la rencontre, c'est-à-dire ce qui arrive *comme au hasard*. Ce clivage nous donne un nouvel éclairage car désormais la face répétition symbolique s'efface derrière la face *tuché* devenue essentielle.

« La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre – la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée – s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention – celle du traumatisme » [7] rappelle Lacan. Toute

symbolique qu'elle soit, la répétition s'origine d'un traumatisme inaugural. On devine là un en-deçà du retour des signes.

C'est donc l'inattendu, l'inassimilable, l'impossible à symboliser qui provoque la répétition. C'est le réel du trauma. On retrouve ici ce qui est à l'origine de la découverte freudienne.

Eh bien, au regard de la *tuché*, le rendez-vous est toujours manqué. Est-ce la répétition elle-même qui indique ce ratage ? Certainement, car quand ça se répète, nous l'avons vu, toutes sortes de variations signifiantes apparaissent qui indiquent que ce n'est pas exactement le retour du même.

Lacan, à plusieurs reprises, parle de la *tuché* comme « rencontre du réel » ou encore comme « du réel comme rencontre » [8] ; or, d'autre part il fait de la répétition une « rencontre manquée avec le réel ». Cette apparente contradiction soulève une petite difficulté qui, une fois résolue m'a parue enseignante. La rencontre qui se fait « comme au hasard », c'est ce que nous avons vu avec Freud, et spécialement avec ce traumatisme auquel le sujet n'est pas préparé. Comme je vous le disais l'effroi est la conséquence de l'absence d'angoisse et donc de la non-préparation à l'événement traumatique. La *tuché*, c'est la rencontre fortuite, accidentelle, et qui peut vous foudroyer. Le réel passe alors la barrière du fantasme qui n'est plus apte à protéger le sujet. Dans cette perspective, il semble donc qu'avec le traumatisme, la rencontre du réel se produirait, elle serait réussie et non pas manquée. Pourtant, Lacan, lorsqu'il parle de rencontre manquée avec le réel, cite justement le traumatisme. Reprenons attentivement cette phrase aussi complexe que subtile : « La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre – la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée – s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre

attention – celle du traumatisme. » [\[9\]](#) Dans cette phrase on trouve *la rencontre en tant qu'elle peut être manquée* ; on en déduit qu'elle peut ne pas l'être. C'est un indice. Puis on a *essentiellement elle est la rencontre manquée*. « Essentially », deuxième indice, signale que pas tout de la rencontre serait manquée.

Nous sommes un peu éclairés par la mention que Lacan fait, d'ailleurs à la suite de Freud, du traumatisme comme *inassimilable*. Malgré la tendance à l'homéostasie subjectivante, le trauma insiste, il ne se résorbe pas. On a vu que la répétition ne le traite pas.

Une autre occurrence de cette difficulté, qui commence à nous apparaître plutôt comme une subtilité, se trouve dans le commentaire que fait Lacan du rêve de l'enfant mort que l'on trouve à la fin de la *Traumdeutung*. Sans le développer ici, je rappelle que le père, assoupi pendant la veillée mortuaire de son fils, entend celui-ci lui dire dans son rêve « Ne vois-tu pas que je brûle ? » Cette phrase le réveille. Lacan met alors l'accent sur « la béance même qui constitue le réveil. » La rencontre toujours manquée « est passée entre le rêve et le réveil, entre celui qui dort toujours et dont nous ne saurons pas le rêve, et celui qui n'a rêvé que pour ne pas se réveiller » [\[10\]](#) dit-il. « C'est dans le rêve seulement que peut se faire cette rencontre vraiment unique. » Je vous laisse apprécier la nuance. Lacan vient de toucher là quelque chose de la fonction du rêve dans son rapport au réel qu'il ne démentira plus. Il ira jusqu'à dire dans son dernier séminaire, « Le moment de conclure », que « l'idée d'un réveil est à proprement parler impensable » [\[11\]](#).

Je vous disais il y a un instant que le réel du trauma n'est pas accessible et qu'au fond, dès lors que le sujet tente d'évoquer le choc traumatique, la mauvaise rencontre, dès lors qu'il met des mots sur ce qui lui est arrivé, il s'en éloigne, il voile le trou du trauma, ce qui a véritablement fait effraction, bref, il brode, il interprète. Dans la

psychanalyse, nous avons affaire à « un réel qui se dérobe ». C'est bien à ça que chaque analysant se confronte ; il lui faut avancer en tâtonnant pour dire quand même l'inassimilable. La *tuché*, la mauvaise rencontre traumatique, vient toucher, résonner, frapper le traumatisme originaire, sans pour autant que celui-ci puisse être cependant véritablement appréhendé.

Cette rencontre ratée avec le réel, c'est ce qui m'a frappée dans le livre de Philippe Lançon *Le lambeau* [12], que beaucoup d'entre vous ont dû lire, vu le succès de cet ouvrage. C'est même ce ratage à dire qui m'a semblé paradoxalement réussi. P. Lançon tente de dire et d'écrire ce qui ne peut se dire. On aperçoit cela dès les premières pages. Sa méthode, c'est de commencer par se rappeler ce qu'il a fait la veille de l'attentat de Charlie Hebdo, dont il est l'une des victimes rescapées. On aperçoit ainsi immédiatement que son premier travail, c'est de mettre des contours au trou du traumatisme. Il s'accroche à de menus détails parce qu'il veut être sûr des faits qu'il a vécus : pour cela il questionne ceux qu'il a rencontrés la veille du 7 janvier 2015, ceux à qui il a parlé et qui vont lui rapporter par le menu ce qu'il a fait, ce qu'il a dit. Il consulte aussi les derniers mots qu'il a écrits dans son carnet, puis ceux qu'il a écrits juste après l'attentat, à l'hôpital. Entre les deux, se dessine un trou, même si lui ne le dit pas tout à fait comme ça. Il fait de même avec le temps et les lieux : par exemple là où il a laissé son vélo et à quelle heure, ou le dernier texto qu'il a reçu, tout cela lui paraît essentiel.

On le voit chercher du vrai alors que bien sûr c'est le réel insaisissable qui le taraude, qui l'étreint. Il souffre d'une courte amnésie due au choc traumatique et à ses blessures, mais est-ce là le véritable trou ? Il semble en faire d'abord l'hypothèse en tentant de rapiécer ce trou de mémoire, ce trou noir, avec les récits des uns et des autres qu'il a vus juste avant l'événement et qu'il interroge : « Tu étais chaudement

habillé, avec un bonnet, un pull et une veste chaude » lui dit-on. À tout cela, il accroche des souvenirs plus anciens, il tisse, il brode, par association. Il demande également à ses proches de lui rapporter les paroles qu'il a lui-même dites : « Oublier le moins possible devient essentiel quand on devient brutalement étranger à ce qu'on a vécu, quand on se sent fuir de partout. » Philippe Lançon justifie ainsi son recours aux moindres détails, ceux dont il se souvient et aussi ceux dont il ne se souvient pas et qu'il veut se réapproprier. Attentifs aux signifiants, nous sommes frappés par ses expressions « étranger à ce qu'on a vécu », « fuir de partout » qui nous indiquent non seulement la présence (mais présence est déjà trop dire) du trou indicible, mais aussi que c'est lui-même qui est le trou. Il est cette passoire qui risque de fuir de partout. Il raconte alors tout un tas de petites choses anodines ou intimes, il décrit son appartement, digresse sur l'endroit où il a acheté le tapis du salon et ce que ça lui rappelle et continue ainsi d'associer sur des gens, des événements proches ou lointains... Ce faisant, il se rapproche du moment où il est arrivé à la réunion de rédaction de Charlie Hebdo, il se rappelle la phrase qu'il a dite en entrant, le dessin de Luz qu'il a regardé par-dessus son épaule, il précise où il s'est assis, entre Bernard Maris et Honoré. C'est encore tout un tas de souvenirs divers sans autre lien avec la Chose que sa propre chaîne associative sinueuse. Les signifiants courent, appellent le sens qui glisse d'une pensée à l'autre et qui en même temps n'en finit pas de se dérober. Si cette association d'idées hétérogènes peut d'abord apparaître au lecteur comme divagations, il s'agit de se demander en quoi elle sert à l'auteur. Il n'est pas difficile de deviner que l'enjeu de tout ce récit est de recoudre la chaîne signifiante interrompue. Car l'événement traumatique, c'est ça : un événement qui ne parvient pas à s'insérer dans la chaîne signifiante brisée. En parler, l'écrire, associer, tout cela relève de la tentative d'insérer la chose hors sens à son histoire.

Sa description de l'attentat procède du même effort, encore plus acharné, à recouvrir le trou, car là, P. Lançon est au plus près de l'indicible horreur dont il pressent qu'il lui faut pourtant la dire. À partir de ses digressions diverses, on voit l'auteur avancer vers des choses plus précises pour approcher le réel ; mais on peut dire aussi de ces tentatives qu'elles lui servent encore à voiler le trou : « La salle de rédaction a d'abord été ce plan fixe d'un fil opaque et mystérieux, pas encore tragique, ni vraiment commencé ni vraiment fini, un film dans lequel je jouais sans l'avoir voulu, sans savoir quoi jouer ni comment, sans savoir si j'étais premier rôle doublure ou figurant. La scène brutalement improvisée flottait dans les décombres de nos propres vies, mais ce n'était pas la main d'un projectionniste qui avait tout arrêté : c'étaient des hommes en armes, c'étaient leurs balles ; c'était ce que nous n'avions pas imaginé, nous les professionnels de l'imagination agressive, parce que ça n'était tout simplement pas imaginable, pas vraiment. La mort inattendue ; l'éléphant méthodique dans le magasin de porcelaine ; l'ouragan bref et froid ; le néant. » Comment dire mieux l'effroi, la surprise du choc, l'inimaginable auquel nul n'est préparé ? Mais en même temps, l'utilisation des métaphores cinématographiques signalent le recours à l'imaginaire. « Ce n'est pas seulement l'imagination qui est dépassée par l'événement ; ce sont les sensations elles-mêmes » dit d'ailleurs P. Lançon.

Il a entendu des bruits, des cris, des coups de feu, le bruit sec des balles, peu de choses finalement pour dire ce qui ne peut se dire. Une fois allongé sur le sol, il se croit indemne : « L'idée de blessure n'avait pas encore fait son chemin jusqu'à moi... Tout était à la fois brumeux, précis et détaché. » Ces trois mots sont à la fois au plus près de l'indicible et montrent en même temps que tout n'est que reconstruction, tout est déjà éloigné du fait brut. « Je me croyais étranger à toute blessure. J'étais blessé pourtant, assez immobile et la tête baignant probablement déjà dans

assez de sang pour que le tueur, en s'approchant, n'ait pas jugé nécessaire de m'achever. » P. Lançon se rappelle l'avoir senti au-dessus de lui tandis qu'il fait le mort.

« Étais-je à cet instant, un survivant ? Un revenant ? Où étaient la mort, la vie ? Que restait-il de moi ? Je ne pensais pas ces questions de l'extérieur, comme des sujets de dissertation. Je les vivais... elles me saturaient et je ne savais qu'en faire. Je ne le sais toujours pas. » Il nous fait toucher là au sentiment d'inquiétante étrangeté qu'il a rencontré ; car, à cet instant qu'il essaie de saisir, il est réellement étranger à lui-même. Il dit d'ailleurs qu'il cherche à circonscrire la nature de l'événement, mais qu'il n'y arrive pas. Il sait pourtant que cet événement a modifié sa vie. Il y a donc bien un avant et un après. À cet égard, c'est en cela que nous pouvons dire qu'il s'agit bien d'un événement et non pas d'un fait. Un événement, ça a un avant et un après, ça a des conséquences subjectives. Un fait c'est simplement là et tout le monde peut s'y référer tandis que ça fait événement pour un tout seul, ça fait événement différemment pour chacun. P. Lançon parle de son traumatisme et personne d'autre que lui ne peut le dire à sa place. Freud a montré que l'événement est traumatique quand il est inassimilable et c'est pour ça qu'il produit la répétition. Quand P. Lançon dit « Je ne savais qu'en faire, je ne le sais toujours pas », c'est sa façon à lui de traduire le *traumatisme*.

Concernant le rapport à la mort dont Freud nous a bien dit qu'elle était irreprésentable dans l'inconscient, l'auteur nous livre encore quelques paroles précieuses : « Mais que s'est-il passé ? Est-il possible qu'il ne me soit rien arrivé ? Je suis vivant ? Je suis là ? Ou bien non ? » ... « Pour le reste, les mots que le demi-mort prononçait étaient à peu près semblables, je crois, à ceux qu'on dit pendant un rêve : à la fois clair pour le dormeur et incompréhensibles pour celui qui, réveillé à ses côtés, les écoute. Je ne

pouvais déjà plus tout à fait comprendre celui que j'avais été, mais je ne le savais pas. Je l'écoutais parler et je pensais : mais qu'est-ce qu'il a dit ? » P. Lançon n'est donc plus le même, il y a eu changement, il le perçoit tout en étant étranger au phénomène.

Ces mots sont certainement les plus proches du réel que l'auteur a pu cerner. Ensuite, il décrit ce qu'il a vu autour de lui, ses amis morts, avec quelques détails crus, pour dire encore le choc traumatique. Puis il va se raccrocher aux souvenirs de ses proches, en particulier de son frère qui a tenu un journal des événements. Il s'accroche aux faits, à l'histoire qu'on raconte de lui et de ses camarades, à son histoire déjà prise dans la grande Histoire. La suite du livre est consacrée à la reconstruction chirurgicale de son visage et aux deux mois et demi d'enfer hospitalier. L'approche du réel du corps avec la souffrance de la chair est, là encore, accrochée aux associations libres. Si cette approche ne parvient jamais véritablement à dire le réel du trauma, elle trouve sa logique dans le titre de l'ouvrage, *Le lambeau* : le lambeau est un segment de chair conservé lors de l'amputation d'un membre et qui, par une technique chirurgicale sophistiquée, par greffes successives, servira à recouvrir une plaie, voire un morceau de corps, donc un trou. Et au fond, tout le récit que livre P. Lançon est ainsi fait : en même temps que sa chirurgienne reconstitue sa mâchoire, lambeau par lambeau, des lambeaux de souvenirs épars viennent recouvrir le trou du trauma pour faire une histoire, son histoire prise dans la grande Histoire. Chacun de nous est attaché « à un lambeau de discours plus vivant que sa vie même – dit Lacan – [...]. C'est aussi que ce lambeau de discours, faute d'avoir pu le proférer par la gorge, chacun de nous est condamné, pour en tracer la ligne fatale, à s'en faire l'alphabet vivant » [\[13\]](#).

Abîmé dans sa chair et dans son être par l'attentat, l'écriture permet à l'auteur de se reconstruire et de tisser un voile sur la Chose immonde. Son récit montre encore que,

au-delà même de la souffrance physique due aux blessures, le choc traumatique lui-même a percuté le corps, le corps du parlêtre.

La chose vraiment réussie de ce travail – me semble-t-il – c'est que l'on aperçoit par interstices, l'échec à dire. Alors, se dessine les contours d'un trou, et autour des bouts de réel.

Je me suis aussi posé la question du succès de ce livre. Il me semble que la raison en est que le travail de P. Lançon, s'il parle du trauma d'un tout seul, résonne avec le trauma de chacun. Nous avons été percutés d'abord par l'attentat de Charlie Hebdo qui, rappelez-vous, a mis des milliers de gens dans la rue en janvier 2015, puis par la répétition terrible des attentats suivants, à Paris en novembre de la même année, au cœur le plus vivant de notre ville, puis l'été suivant à Nice. Cette suite d'attentats nous a tous meurtris, nous a sonnés véritablement. La violence du choc nous a touchés un par un et aussi ensemble, comme on a pu s'en apercevoir en de multiples occasions, ne serait-ce que dans la communauté des analystes. Les journées annuelles de notre École, prévues le lendemain de l'attentat de Paris, n'ont pas eu lieu. À la place, il y a eu un trou dont chacun a dû faire quelque chose. On peut vraiment dire qu'il y a eu un avant et un après ces attentats terroristes, un changement palpable. Mais bien sûr, ce qu'a pu produire cette onde de choc traumatique, c'est le dévoilement pour chacun du trou de la symbolisation. Ce qui se répète c'est ça : l'impossible à symboliser, l'impossible à faire rentrer le réel dans la chaîne signifiante.

[\[1\]](#) Chiriaco S., *Le désir foudroyé. Sortir du traumatisme par la psychanalyse*, Paris, Navarin éditeur, 2012.

[\[2\]](#) Lacan J., « Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines », *Scilicet*, n°6/7, Paris, Seuil, 1976, p. 22.

[3] Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. L'être et l'Un », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 25 mai 2011, inédit.

[4] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 50.

[5] *Ibid.*, p. 54.

[6] *Ibid.*, p. 51.

[7] *Ibid.*, p. 54.

[8] *Ibid.*, p. 54.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*, p. 57-58.

[11] Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXV, « Le moment de conclure », leçon du 15 novembre 1977, inédit.

[12] Lançon P., *Le lambeau*, Paris, Gallimard, 2018.

[13] Lacan J., « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 446.

L'empire du soupçon

« Tout le monde est fou (...) ça pointe vers un au-delà de la clinique, ça dit que tout le monde est traumatisé, qu'il y a quelque chose qui est pour tout le monde, c'est-à-dire qui est pour l'ensemble de ceux qui parlent, ceux qui sont de l'espèce parlante, pour qui la parole et le langage ont fonction et

champ, même si eux-mêmes balbutient ou se taisent, se renferment. Et ce qu'il y a pour tous ceux-là c'est un trou » [\[1\]](#).

Cette phrase rend compte de la rencontre de tout un chacun avec le trou dans l'Autre du discours, avec le hors sens d'une jouissance qui se répète et rend le sujet étranger à lui-même. Tout le monde est traumatisé. Que tout le monde le soit, hors du discours de la psychanalyse, semble une évidence aujourd'hui. Traumatisme : signifiant maître de notre époque.

C'est de l'empire de ce signifiant et de son abord politique que traite l'ouvrage de Didier Fassin et Richard Rechtman *L'Empire du traumatisme* [\[2\]](#). L'argument des auteurs est que le traumatisme connaît aujourd'hui un tel succès en tant qu'il est « une forme de reconnaissance sociale » [\[3\]](#), et « le produit d'un nouveau rapport au temps, à la mémoire, au malheur et aux malheureux, qu'une notion psychologique a permis de nommer » [\[4\]](#).

Du traumatisme, l'on pourrait dire qu'il est une interprétation. Attentats, catastrophes, marquent une discontinuité qui renvoie à la temporalité du trauma, celle de l'instant, laquelle caractérise aussi la temporalité de notre époque. Histoire(s) brisée(s), images fragmentées de l'horreur cernent le sujet. Fassin et Rechtman montrent de quelle façon cette interprétation et sa construction, au cours des deux siècles derniers, sont marquées par deux temps : le soupçon et l'authenticité.

C'est Charcot qui ouvre la voie de la psychiatrie du traumatisme à partir des constats faits par les médecins londoniens sur les accidentés ferroviaires, au moment de l'essor du chemin de fer, à la fin du XIX^e siècle. Il faudra attendre Freud et Janet pour que l'étiologie psychique soit introduite dans les théories du traumatisme.

Pour Fassin et Rechtman cette époque ouvre sur ce qu'ils

appellent « l'ère du soupçon ». À cette époque, la névrose traumatique ouvre un droit à réparation, notamment financier, du fait de sa nature d'agent causal extérieur. Apparaît, alors, la thèse selon laquelle certains ouvriers « préfèrent » d'être malades que de servir la Nation par leur travail et le terme de « maladie de revendication ». Le soupçon est renforcé par leur attente d'une compensation financière, et par leur « soi-disant » incapacité à reprendre le travail. Le même soupçon se manifeste à l'encontre des soldats traumatisés de la Première Guerre mondiale.

La Seconde Guerre mondiale, et notamment l'expérience des survivants des camps, marquent un premier tournant. Alors qu'auparavant la parole des traumatisés était mise en doute, elle est maintenant reconnue.

La fin de l'ère du soupçon n'advient pourtant qu'en 1980 avec la création du DSM III et du PTSD [\[5\]](#). L'intitulé de PTSD, en mettant en avant un « trouble », va éliminer le terme de névrose.

Cette décision politique marque la fin de près d'un siècle de suspicion à l'encontre des victimes. C'est au tour de l'événement traumatique de changer de statut. Il devient l'agent causal « nécessaire et suffisant » au diagnostic. C'est son caractère intolérable qui est désormais pointé. Dès lors, une nouvelle ère du traumatisme commence.

Pour en rendre compte les auteurs s'appuient sur trois enquêtes qu'ils ont menées dans les années 2000 et notamment sur l'action de psycho-traumatologie de l'exil auprès des demandeurs d'asile qui révèlent des phénomènes de ségrégation.

Pour ces sujets, une attestation de leur traumatisme est devenue une des pièces centrales légitimant leur demande. En effet, aujourd'hui le récit du sujet est systématiquement mis en doute.

C'est le retour du soupçon. Au nom de la vérité, l'Union

européenne invoque une tentative d'identifier les migrants illégaux et de lutter contre le terrorisme grâce à un nouveau système algorithmique [6]. Un projet pilote, financé de quatre millions d'euros, va être installé à des postes frontières en Grèce, Lettonie et Hongrie, dans le courant de l'année 2019. Le système de détection automatique des mensonges doit déterminer si une personne ment ou dit la vérité à partir des signes hors parole. Le « diagnostic » de la machine déterminera les voyageurs potentiellement à « risque ».

Nous voyons ainsi advenir la prophétie lacanienne : « Nous croyons que l'universalisme, la communication de notre civilisation homogénéise les rapports entre les hommes. Je pense au contraire que ce qui caractérise notre siècle, et nous ne pouvons pas ne pas nous en apercevoir, c'est une ségrégation ramifiée, renforcée, se recoupant à tous les niveaux, qui ne fait que multiplier les barrières » [7].

[1] Miller J.-A., « Vie de Lacan », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 17 mars 2010, inédit.

[2] Fassin D, Rechtman R., *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion 2011.

[3] *Ibid.*, p. 416.

[4] *Ibid.*, p. 405.

[5] Post-traumatic stress disorder (PTSD).

[6] The Guardian, *EU border 'lie detector' system criticised as pseudoscience*, le 2 novembre 2018.

[7] Lacan J., « Note sur le Père », *La Cause du désir*, n°89, Paris, Navarin, Mars 2015, p.8.

Influence protectrice

« Il est facile de comprendre que la seule présence de sa femme exerçait sur Schreber une influence protectrice contre le pouvoir d'attraction des hommes qui l'entouraient » [\[1\]](#).

Victoria Horne Reinoso : La question de la présence effective de la femme de Schreber comme exerçant « une influence protectrice », trouve pour Freud sa raison d'être dans la thèse qui sous-tend pour lui la paranoïa, celle d'une pathologie qui surgit lorsqu'échoue la défense contre un désir homosexuel [\[2\]](#).

Malgré la finesse de sa clinique, Freud n'avait qu'un seul mécanisme pour penser les névroses et les psychoses : le refoulement. Il explique alors le déclenchement de la paranoïa de Schreber par la présence des désirs homosexuels refoulés, transformés par la projection et faisant retour sur Schreber sous la forme de persécution. Ces désirs pointaient déjà dans le fantasme que Schreber avait eu un peu avant sa deuxième maladie : « l'idée que, ce doit être une chose singulièrement belle d'être une femme en train de subir l'accouplement » [\[3\]](#). Ce fantasme se mêlait, à l'époque, avec les rêves dans lesquels il tombait de nouveau malade. C'est sur cette association que Freud s'appuie tout d'abord pour avancer que les désirs homosexuels se rapportaient à Flechsig. Au moment où la crainte de retomber malade lui revenait en rêves, Schreber devait, en effet, penser à celui qui l'avait guéri lors de sa première maladie.

Ainsi, nous pourrions effectivement suivre Freud dans sa

logique : comme si la présence de sa femme pouvait contribuer à aider Schreber à repousser l'attraction des hommes, lui rappelant sa place d'homme auprès d'elle et contribuant à l'ancrer dans la réalité du lien conjugal. Cependant même dans cette logique, l'affirmation pourrait être contestable...

Mais comment pourrions-nous penser cette question si nous prenons les perspectives de Lacan ?

Freud lui-même, à la fin du cas, fait un pas supplémentaire concernant le type de « refoulement » dont il s'agit pour Schreber. Il montre qu'au lieu de dire « ce qui a été réprimé au-dedans fut projeté au-dehors », il faudrait penser que « ce qui a été aboli au-dedans revient du dehors ». C'est l'un des passages qui permet à Lacan d'extraire le terme *Verwerfung* à partir duquel il construira sa théorie de la forclusion du Nom-du-Père « qui donne à la psychose sa condition essentielle » [\[4\]](#).

En ce qui concerne la supposée homosexualité refoulée, le Lacan de « D'une question préliminaire... », montre qu'il faut percevoir cette forclusion afin, dit-il, de « saisir la chaîne où se trament les agressions érotiques éprouvées par le sujet, et de contribuer par là à mettre à sa place ce qu'il faut appeler proprement l'homosexualité délirante » [\[5\]](#) de Schreber.

Ce défaut symbolique produit par la forclusion du Nom-du-Père, P_0 , implique une non opérativité de la signification phallique qui a comme conséquence une « dévirilisation ». Cela pousse Schreber du côté d'une féminisation délirante se traduisant sur le plan imaginaire par un déploiement de pratiques transsexualistes. Schreber se regarde dans le miroir paré d'attributs féminins dans un rituel où il s'habille, se fait femme, se regarde.

Mais la féminisation est aussi une tentative de localiser une jouissance en excès qui le déborde sans trouver de limite pour

parer à l'invasion pulsionnelle. Freud pressent cet aspect en précisant qu'il s'agit d'une homosexualité « particulière », qui n'est pas véritablement « élection d'objet » mais l'irruption d'une poussée libidinale qui le déborde et l'oblige à être dans la volupté en permanence.

En revanche, « être La femme de Dieu » désigne une place, une place d'exception. Dans « D'une question préliminaire... », c'est ce que Lacan formule avec la phrase : « faute de pouvoir être le phallus qui manque à la mère, il lui reste la solution d'être la femme qui manque aux hommes » [\[6\]](#).

Mais c'est après avoir élaboré les formules de la sexuaction qu'il donnera un nouvel éclairage, s'éloignant davantage de l'hypothèse freudienne de la paranoïa comme échec des défenses contre des pulsions homosexuelles, et apportant également une nouvelle dimension à la question de l'exception.

C'est dans « L'étourdit » que Lacan avance le concept de « pousse-à-la-femme » [\[7\]](#) pour rendre compte de la position de Schreber. Le *pousse-à-la-femme* n'est pas un phénomène et ne se superpose donc pas tout à fait à la féminisation. C'est un concept qui a une structure logique en rapport avec la pulsion, s'inscrivant dans la logique des formules de la sexuaction. C'est un effet déchaîné par le déclenchement psychotique qui met le sujet face à l'absence de signification phallique.

« L'irruption de *Un-père* comme sans raison » du déclenchement, bouleverse l'aménagement qui permettait à Schreber de tenir. L'afflux d'une jouissance non corrélée au phallus précipite l'effet de féminisation.

Dans une première phase du délire, Schreber a la conviction d'un « complot » orchestré par Flechsig, visant à changer son corps en un corps de femme afin d'abuser de lui sexuellement. Être une femme quelconque, abusée par des hommes, même Flechsig, reste non seulement inacceptable, mais hors-sens.

Cela ne lui permet pas de contenir la dérive.

Il multiplie les efforts pour construire une version du délire plus soutenable et digne. Être La femme de Dieu, ayant pour mission d'engendrer une nouvelle race d'hommes, n'est pas seulement plus acceptable pour Schreber, mais le *pousse-à-la-femme* comme place d'exception, lui permettra surtout de poser une limite à l'envahissement de jouissance. Le délire à profusion devient alors ce que Lacan appelle une « métaphore délirante » stabilisant sa psychose.

Alors, une fois déconstruite l'hypothèse freudienne de l'émergence des pulsions homosexuelles dans la paranoïa de Schreber, la question de l'incidence de l'influence protectrice de sa femme contre l'attraction des hommes n'a plus le même sens. Cependant, nous pouvons nous poser la question de l'existence d'une autre sorte d'influence protectrice de sa femme.

La finesse de la remarque de Freud s'appuie sur la façon dont Schreber témoigne de ce moment critique. Mais est-ce que le départ de sa femme a pu avoir une incidence sur le mouvement qui le faisait sombrer dans ce moment de mort subjective ? Sa manière d'en rendre compte nous indique au moins l'importance de la place que sa femme occupait pour lui jusque-là. Nous pourrions alors faire l'hypothèse que si la présence effective de Sabine n'aurait pas pu tempérer les effets de la rencontre du trou de la signification phallique, sa femme était néanmoins un élément fondamental du nouage qui soutenait Daniel Paul dans sa vie. Cependant son *influence protectrice* a trouvé une limite dans la structure de la psychose de Schreber et dans les contingences qui se sont présentées à lui sur son parcours.

Philippe La Sagna : Le 5 février 1878, Daniel Paul Schreber épouse à Leipzig, Ottilie Sabine Behr. Elle a quinze ans de

moins, son père, ancien chanteur, dirige un Théâtre. Ce n'est pas un beau mariage, surtout pour la mère de Daniel Paul Schreber. Entre la première maladie de Schreber et la seconde, il y eut huit années de bonheur conjugal « assombries » par les quatre fausses couches de son épouse. Mais en novembre 1893, Schreber rechute et il est hospitalisé dans un état délirant. Le 15 février 1894, la femme de Schreber qui passait plusieurs heures par jour à la clinique avec lui, entreprend un voyage de quatre jours à Berlin « chez son père pour s'accorder quelques délasséments dont en effet elle avait grand besoin ». Schreber tombe très bas pendant ces quatre jours. Et à partir de là, les visites cessent, semble-t-il, à la demande de Schreber qui veut épargner à sa femme le spectacle de sa chute. Mais il ajoute, lorsqu'il aperçoit Sabine de temps en temps, « je ne crois plus voir en elle un être vivant, mais seulement une de ces formes humaines dépêchées là par un miracle », image humaine « bâclée à la six-quatre-deux ». Schreber eut des pollutions nocturnes multiples pendant les nuits d'absence de sa femme à Berlin. C'est ce qui, pour Freud, signe l'homosexualité du sujet, facilitée ici par l'absence de la protection de Sabine. Or ce phénomène survient, semble-t-il, après que cette transformation de la réalité de sa femme se soit réalisée ? Aussi doit-on se méfier de comprendre un peu trop vite comme peut le faire Freud : « Il est facile de comprendre que la seule présence de sa femme exerçait sur Schreber une influence protectrice contre le pouvoir d'attraction des hommes qui l'environnaient. » [\[8\]](#)

Freud, après avoir évoqué le rôle de l'andropause dans l'apparition de l'homosexualité du Président, situe l'origine de cette tendance dans son transfert sur le professeur Flechsig. Dieu va ensuite remplacer Flechsig, mais à la condition que s'opère la féminisation du sujet. Quant à madame Schreber on peut dire qu'au cours de la deuxième hospitalisation, sa disparition, n'est pas uniquement délirante ; Sabine ne lui faisait, en effet que des visites

épisodiques « espacées de plusieurs mois » [9]. Ce qui dérangeait à peine Daniel Paul car, comme il nous le confie, « il y avait en effet bien longtemps que je ne la croyais plus de ce monde » [10]. Lorsqu'elle réapparaît, parfois, il se trouve « devant une énigme non résolue », celle de la présence vivante de Sabine. Ce qui rend la réalité de Sabine Schreber encore plus énigmatique c'est qu'en effet, auparavant Schreber a senti les nerfs de sa femme approcher de son corps à lui. Schreber peut faire, en effet, habiter dans son corps des nerfs appartenant à d'autres, donc aussi à sa femme. Ces nerfs sont aussi des « fractions d'âmes », « toutes entières emplies de l'amour dont de tout temps, ma femme a témoigné à mon égard ; elles étaient les seules à faire connaître par le « laissez-moi » (expression de la langue fondamentale...) leur renoncement délibéré de toute espèce d'autonomie et leur volonté de trouver dans le corps de Schreber l'achèvement de leur existence ».

Schreber use donc de sa femme pour alimenter sa féminisation, non par identification imaginaire, mais bien par une absorption réelle de la jouissance Autre et, aussi bien, par une assomption de la condition mortelle, sociale féminine et assujettie de Sabine. Vu ainsi, madame Schreber n'est pas vraiment protectrice de la féminisation de Schreber mais involontairement sa complice. De même, si Schreber envisage l'éviration qui est sa transformation en femme comme un « compromis raisonnable » ce n'est pas uniquement en tant que son union avec Dieu lui donne de l'importance et serait ainsi compensatrice narcissiquement. C'est plutôt que « le genre humain sous ses espèces réelles, avait disparu de la surface de la terre » [11]. Pour le sujet, comme les hommes ne sont plus que des ombres d'hommes, parmi lesquelles figure donc madame Schreber, alors l'éviration ne constitue plus une « infamante humiliation » [12]. Les rayons avaient beau accabler Schreber saisi par la volupté d'âme, en lui disant « devant votre épouse vous n'avez pas honte » cela ne changeait pas grand-chose, puisque Sabine n'était plus une créature aussi

réelle que dans la vie. C'est donc en pleine conscience que Schreber « inscrit sur ses étendards le culte de la féminité ». C'est, qu'au passage, s'il devient femme c'est une femme saine d'esprit. Sa féminisation le protège de pire, soit de perdre vraiment la raison ! Schreber choisit de se consacrer à la féminité. S'il ne peut avoir une femme, il peut l'être ! C'est ce qui lui permet d'accéder à une « condition corporelle supportable »[\[13\]](#), soit de se faire un corps de jouissance par emprunt de la jouissance féminine de son épouse. Certes, Schreber s'inquiète de l'effet produit par sa transformation sur Sabine à qui il conserve entièrement « l'ancien amour ». Il sait qu'il est difficile pour sa femme de « conserver l'amour et la prévenance du passé quand elle entend que je suis tant préoccupé de l'idée de ma transformation possible en femme ».

Il faut aussi mesurer que Schreber doit mettre en avant dans ses *Mémoires* qui sont une supplique pour justifier sa sortie, son amour pour sa femme et la ménager, car une des raisons de son interdiction et de son maintien à l'asile, pour les experts, est le risque qu'il détériore au dehors les relations avec son épouse. Par contre il reconnaît que la vie conjugale avec sa femme est « absolument inexistante ». Schreber, toujours prudent, ajoute que « c'est toujours à contre cœur que je lui ai montré mes parures de femme, lorsqu'avec une curiosité féminine bien pardonnable, elle insistait pour les voir. » Madame Schreber, de fait, supportait beaucoup plus mal les hurlements de son mari que son délire transsexuel. Il faut noter aussi que Schreber ne lâche jamais rien sur la réalité de la féminisation, même à son détriment, car il en fait la pierre de touche de son délire, il veut faire constater cette transformation par la science, comme effectivement réelle.

Lacan, dans le schéma I des *Écrits* [\[14\]](#), montre comment la réalité se maintient pour Schreber. Lacan fait un parallèle sur son schéma I entre les deux lignes qui bordent et limitent la dimension de la réalité. En haut du schéma, la ligne

supérieure est désignée dans le fait que Schreber s'adresse à nous – nous qui lisons les *Mémoires* – et à sa femme, à qui ils étaient aussi dédiés. En bas, le fait que Schreber aime sa femme constitue l'autre bord de la réalité. Lacan souligne que tout cela ne nous dit pas ce que nous sommes pour Schreber, « ni sur ce qui demeure de sa relation à sa femme »[\[15\]](#). Si on peut suivre Lacan lorsqu'il met en avant un amour amitié de Schreber pour sa femme, nous avons vu qu'en réalité elle représente autre chose qu'un semblable. En tant que la jouissance féminine de Schreber participe de la féminisation de Schreber, sa femme a un pied dans le réel. Ce réel se confirme par le caractère problématique de la réalité humaine de Sabine pour le sujet. Ce n'est pas de la libido homosexuelle que madame Schreber protège son mari, c'est plutôt qu'elle lui donne, à la fois, une figure possible de sa jouissance féminine et une part de cette jouissance. Que dans le schéma de Lacan, sa femme soit aussi du côté de la parole va bien avec le « tu es ma femme » comme formule du mariage. Si, par contre, on réalise un recollement du schéma de Lacan, pour faire de la bande de la réalité une surface de Moebius, on s'avise en effet alors du lien indissociable entre le « s'adresse à nous » en haut et le « aime sa femme » en bas. Et dans ce cas, ce qui est à retenir c'est le fait crucial pour Schreber d'être entendu, de participer à une conversation où l'amour conjugal est impliqué. Lacan dans son Séminaire du 8 avril 1975 souligne que ce que démontre la paranoïa du président Schreber c'est qu'il n'y a de rapport sexuel qu'avec Dieu. Il ajoute : « C'est la vérité ! Et c'est bien ce qui met en question l'existence de Dieu, nous sommes là dans un raté de la création (...). »[\[16\]](#)

Si le rapport sexuel est possible dans la psychose, c'est avec Dieu et alors c'est Dieu qui est problématique ! Donc l'autre conjugal est un moyen de se passer soit du rapport, soit du grand Autre, c'est donc une voie laïque !

[\[1\]](#) Sigmund Freud S., « Remarques psychanalytiques sur

l'autobiographie d'un cas de paranoïa », (1911), *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2003

[2] *Duetto* lors des 48^e Journées de l'ECF, le 16 novembre 2018.

[3] Schreber D. P., *Mémoires d'un Névropathe*, Paris, Seuil, Point, 1975, p. 46.

[4] Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 575.

[5] *Ibid.*, p. 580.

[6] *Ibid.*, p. 566.

[7] Lacan J., « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 466.

[8] Freud S., « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », *op. cit.*, p. 293.

[9] Schreber D. P., *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, Points, 1985, p.109.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.* , p. 151.

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.* , p. 152.

[14] Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *op. cit.*, p. 571.

[15] *Ibid.*, p. 51-52.

[16] Lacan J., Le Séminaire, livre XXII, « R.S.I. », leçon du 8 avril 1975, *Ornicar ?*, Paris, Navarin, hiver 1975/1976, n° 5.

Danser la maladie de l'amour

En s'appuyant sur « le carcan » traditionnel sévillan dont il est issu et en s'ouvrant à d'autres formes, improbables, avec Nijinski, Ligeti, le butō... Le danseur et chorégraphe Israel Galván subvertit le flamenco pour créer un style inédit, reconnu par les plus grandes scènes internationales, à la Cour d'Honneur du Palais des Papes en Avignon, à la fondation Calder de New York notamment. Depuis « La metamorphosis », création conséquence de la découverte du roman, où il dansait sur le 6^{ème} quatuors à corde de Bartók, en passant par « La edad de oro », conversation entre le flamenco puriste et l'invention d'un langage propre, « El final de este estado de cosas » inspiré de l'Apocalypse de Jean, « Lo Real » à propos du sort des gitans dans l'Europe nazie, « Torobaka » avec le danseur Akram Khan, et « La Fiesta », réminiscences de son enfance, Israel Galván n'a eu de cesse de renouveler la singularité de son art en rassemblant des éléments hétérogènes au cours des 20 années de son œuvre qu'il vient de dépasser. Mais Galván danse depuis toujours, et c'est, il y tient, encore du flamenco. Il y excelle dans le nouage entre le tragique et le comique, intense et facétieux, comme les grands créateurs savent le faire.

Sa dernière pièce, « Gatomaquia », est le fruit de ses retrouvailles avec une part de ses racines, gitanes, avec la famille Romanès, dans une sorte de cabaret burlesque à l'esprit joyeusement contagieux.

À l'occasion de la Master Class d'Israel Galván à laquelle nous avons participé, organisée par le Théâtre de la Ville du 26 au 31 décembre 2018 à deux pas du Palais des Congrès de Paris, dans l'élan de cette expérience, sous le chapiteau du cirque tsigane Romanès, Israel Galván s'est rendu disponible entre deux cours pour répondre à nos questions. Entrevue

improvisée dans la hâte et l'émotion de la rencontre.

Sarah Dibon : Dans la présentation de cette master class sur le site du Théâtre de la Ville vous proposiez cette perspective, que « chacun trouve de façon spontanée le geste qui lui est personnel » [\[1\]](#).

Israel Galván : Je pars du principe que tout le monde possède implicitement un alphabet, une grammaire, une syntaxe qui lui est propre. Le but de la master class est que chacun puisse les déployer, les développer grâce à la dynamique des cours. À mon avis, on peut mentir avec les mots mais pas avec le corps.

S.D. : Dans le film de Maria Reggiani [\[2\]](#), vous disiez que vous ne vous souveniez pas d'avoir eu enfant le désir de danser, mais que vous vous souveniez d'avoir toujours dansé. Et récemment [\[3\]](#) vous expliquiez que pour avoir envie de danser il vous fallait un obstacle. Qu'est-ce que c'est que cet obstacle ?

I.G. : À chaque fois que je crée une pièce et que je la danse, c'est comme partir à la guerre. Partir à la guerre, contre moi-même. L'obstacle c'est moi-même. Par exemple, danser sur un fil suspendu à plusieurs mètres du sol me motive plus que de danser confortablement sur un sol lisse : ça n'a aucun intérêt.

S.D. : Dans votre œuvre, ça tend à s'horizontaliser, voire à chuter, des objets et votre corps aussi. Pourriez-vous nous en dire quelque-chose ?

I.G. : Nous voyons dans certaines danses contemporaines que les danseurs mettent au point de nombreuses stratégies pour amortir leur chute, le choc contre le sol. Je ne conçois pas les choses ainsi, je pense qu'il faut aller vers le contact, le choc contre le sol, de façon franche et directe.

Moi je suis toujours en contact avec le sol, parce qu'avec le zapateado il y a un contact avec le sol. Le corps te demande parfois d'aller vers le sol parce que depuis le sol c'est

peut-être la seule façon d'aller très haut. C'est comme prendre une impulsion. Il y a une phrase, qui dit que quand la bombe d'Hiroshima, est tombée, Nijinsky, à l'autre bout du monde, a fait un saut.

Je crois que quand tu dances pour de vrai, sans avoir peur du tout, tu es très près du sol. Quand on est moins sûr de soi, plus nerveux, qu'on a plus peur, alors on saute davantage. La relation avec le sol est une relation de confiance, une façon d'avancer sans peur.

S.D. : Vous évoquiez aussi une certaine coupure [4].

I.G. : Je considère qu'en faisant des pièces, des œuvres, on crée un monde nouveau, un langage nouveau, une nouvelle façon d'être sur scène. Alors, c'est comme aller sur une autre planète. Et sur cette planète, ce n'est pas un monde de cohérence.

J'ai la nécessité, quand je fais les choses, de changer. Chaque fois que je danse je veux être un nouveau danseur, une nouvelle personne. Je n'aime pas beaucoup faire de nouveaux pas, une nouvelle chorégraphie, j'aime me changer moi, ma manière d'exister, ma manière d'être. Et puis ensuite, tu romps, tu veux rompre aussi avec ce qu'il y a autour. Pour créer, comme en Inde avec la déesse Kali, qui a la nécessité de détruire pour créer. Moi, j'ai un problème avec la virtuosité du danser pour danser, danser la virtuosité. Je ne veux pas me montrer seulement avec la virtuosité. Quand je me montre, je veux rompre, mais en douceur, pas fort, en douceur. C'est ma façon de créer, en rompant avec ce qui est.

S.D. : Vous avez eu cette phrase : « en dansant je sue quelque chose ». [5] Qu'est-ce à dire ?

I.G. : Bon... par rapport au corps, on peut transpirer au gymnase. Mais dans la danse, quand on crée quelque chose... Je crois que c'est sûrement à partir d'une peur que j'ai de la vie, qu'à travers la danse, disons que je sue cette peur. Il y

a une idée de virus, c'est une fièvre, et en la dansant, en plus de suer comme une fonction normale du corps, de transpirer, tu sues cette peur. C'est-à-dire que, quand tu crées quelque chose, tu es pris je pense par une maladie par exemple, l'amour, hein ? C'est une maladie. Tu la danses et tu sues l'amour et la maladie de l'amour s'en va. C'est possible, pendant un moment.

S.D. : Une question classique : qu'est-ce que pour vous « le duende » ?

I.G. : Oui, une question classique. Paco de Lucía, le guitariste, on lui avait posé cette question, et Paco a dit qu'il faut le chercher. Mais ça ne veut pas dire qu'il viendra. Lui, il vient quand il veut. Mais il ne viendra pas si tu ne le cherches pas. Tu dois le chercher et attendre qu'il vienne.

Le *duende* c'est un moment, je crois, de sensation d'être bien avec soi-même. C'est être en paix, c'est comme le *zen* en Inde. C'est vivre dans l'instant, l'instant présent. Dans le flamenco, « vivre l'instant présent », c'était sans doute un terme qui ne se disait pas. Maintenant je me sens bien, j'ai le *duende*.

S.D. : Et dernière question, sur l'art du « remate » ?

*I.G. : C'est vrai que les choses ont comme un début et une fin, bien qu'on les laisse en suspens. Mais dans le flamenco, je ne sais pas pourquoi, c'est très important, de *rematar*, finaliser, finaliser chaque chose, il y a beaucoup de fins. C'est un grand final à chaque moment, c'est quelque chose de sacré.*

Bailar la enfermedad del amor

Entrevista con Israel Galván, por Sarah Dibon

Apoyándose en la disciplina tradicional sevillana de la que surgió, y abriéndose a otras formas, improbables, con Nijinski, Ligeti, el butō... el bailarín y coreógrafo Israel Galván subvierte el flamenco para crear un nuevo estilo, reconocido por los grandes escenarios internacionales, en particular la Corte de Honor del Palais des Papes en Avignon o la Fundación Calder de Nueva York. Desde "La metamorfosis", creada tras el descubrimiento de la novela, donde bailó el sexto cuarteto de cuerdas de Bartók, a través de "La edad de oro", conversación entre el flamenco purista y la invención de un lenguaje limpio, "El final de este estado de cosas" inspirada en el Apocalipsis de San Juan, "Lo Real" sobre el destino de los gitanos en la Europa nazi, "Torobaka" con el bailarín Akram Khan, y "La Fiesta", reminiscencias de su infancia, Israel Galván nunca ha dejado de renovar la singularidad de su arte al reunir elementos heterogéneos durante los 20 años de su obra que acaba de alcanzar. Pero Galván baila desde siempre, y se trata siempre de flamenco. Él sobresale en el anudamiento entre lo trágico y lo cómico, intenso y juguetón como saben hacer los grandes creadores.

Su última pieza, "Gatomaquia", es el resultado de su reencuentro con algunas de sus raíces, gitanas, con la familia Romanès, en una especie de cabaret burlesco con un espíritu alegremente contagioso.

Con ocasión de la Master Class de Israel Galván en la que participamos, organizada por el Théâtre de la Ville del 26 al 31 de diciembre 2018 en la carpa del circo Romanés a raíz de la representación de Gatomaquia, Israel Galván reservó tiempo entre dos cursos para contestar nuestras preguntas. Entrevista improvisada en la urgencia y la emoción del encuentro.

Sarah Dibon : En la presentación de esta master class en el sitio del Théâtre de la Ville, usted proponía esta perspectiva, de que « cada uno encuentre en forma espontánea

su propio gesto » [1].

Israel Galván : Yo parto del principio de que todo el mundo posee implícitamente un alfabeto, una gramática, una sintaxis propia. Se trata de que en las clases cada uno pueda desplegarlo, desarrollarlo gracias a la dinámica de las clases.

Yo creo que se puede mentir con las palabras pero no con el cuerpo.

S.D. : En la película de Maria Reggiani [2], decía que no recordaba haber tenido el deseo de bailar de niño, pero que recordaba haber bailado siempre. Y recientemente [3] explicó que para tener ganas de bailar necesitaba un obstáculo. ¿ Cual sería ese obstáculo ?

I.G. : Cada vez que yo hago una pieza y la bailo, es como ir a la guerra. Ir a la guerra, contra mí mismo. El obstáculo soy yo mismo. Por ejemplo, a mí me motiva más bailar sobre un cable suspendido a varios metros del suelo que bailar confortablemente en un suelo liso : eso no tiene interés.

S.D. : En su obra, todo tiende a horizontalizarse, incluso caer, objetos, y su cuerpo también. ¿ Podría decirnos algo al respecto ?

I.G. : Vemos en algunas danzas contemporáneas que los bailarines trabajan mucho en estrategias para amortiguar la caída, el choque con el suelo. Yo no concibo las cosas así, yo pienso que hay que ir al contacto, al choque con el suelo, de modo franco y directo.

Yo siempre estoy en contacto con el suelo, porque al zapatear hay un contacto con el suelo. Ahí a veces el cuerpo te pide irte al suelo porque desde el suelo a lo mejor es la única forma de ir muy arriba. Es como coger un impulso. Hay una frase, que hay cuando la bomba de Hiroshima cayó, Nijinsky, en la otra punta del mundo, pegó un salto.

Yo creo que cuando se baila de verdad, muy sin miedo, estás

muy pegado en el suelo. Cuando se está más inseguro, más nervioso, uno está más nervioso, y salta más. La relación del suelo es una relación de una seguridad, de ir sin miedo.

S.D. : También comentaba cierto corte. [\[4\]](#)

I.G. : Yo considero que al hacer las piezas, las obras, se crea como un mundo nuevo, un lenguaje nuevo, una forma de estar en el escenario nueva. Entonces, es como irte a otro planeta. Que en ese planeta, no existe una coherencia.

Yo tengo, cuando hago cosas, la necesidad de cambiar. Yo cada vez que bailo quiero ser un bailaror nuevo, una persona nueva. No me gusta mucho hacer pasos nuevos, coreografía nueva, me gusta cambiarme yo, la forma de ser, la forma de estar. Y luego de eso, rompes, quieres romper también con lo que hay alrededor. Para crear, igual que en la India está la diosa Kali, que necesita romper para crear. Yo, tengo un problema con el virtuosismo de hacer el bailar por bailar, bailar el virtuosismo. No quiero mostrarme sólo con el virtuosismo. Cuando me muestro, quiero romper, pero suavemente, no fuerte, suavemente. Es mi forma de crear, rompiendo lo que hay.

S.D. : Dijo esa frase : al bailar sudo algo. [\[5\]](#) ¿ Qué significa ?

I.G. : Bueno... En una relación de cuerpo, puedes sudar en el gimnasio. Pero en el baile, cuando se crea algo... pues yo creo a lo mejor de un miedo que tengo de la vida, y que a través del baile, digamos que sudo ese miedo. Hay una idea que es como un virus, es una fiebre, y al bailararlo, aparte de sudar como una parte del cuerpo normal, de sudar, sudas ese miedo.

O sea cuando creas algo, se te mete pienso una enfermedad por ejemplo, el amor, ¿ no ? Es una enfermedad. Lo bailas y sudas el amor y se te quita la enfermedad del amor. Es posible, por ese momento.

S.D. : Una pregunta clásica : ¿ qué es, para usted, el duende ?

I.G. : Sí, una pregunta clásica. Paco de Lucía, el guitarrista, le preguntaron por ese duende, y Paco dijo que hay que buscarlo. Pero no quiere decir que venga. Él, viene cuando quiere. Pero como no lo busques no viene. Lo tienes que buscar y esperar a que venga. El duende es un momento de, creo, de sensación de estar bien con uno mismo. Es estar en paz, es como el zen en India. Es vivir el momento, el presente. En el flamenco a lo mejor el « vivir el presente », era un término que no se decía. Ahora estoy bien, tengo el duende.

S.D. : *Y última pregunta, sobre el arte del remate.*

I.G. : Es verdad que las cosas tienen como un principio y un final, aunque se deja en interrogación. Pero en el flamenco, no sé por qué, es muy importante rematar, finalizar, finalizar cada cosa, muchos finales. Es un gran final cada momento, es una cosa sagrada.

[1]

<https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-2018-2019/temps-forts/stage-de-danse-flamenco-avec-israel-galvan>

[2] Reggiani M., *Israel Galván*, 2007.

[3]

<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/israel-galvan>

[4] *op.cit.*, emisión France Culture du 4 juin 2018.

[5] *ibid.*

[1]<https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-2018-2019/temps-forts/stage-de-danse-flamenco-avec-israel-galvan>

[2] Reggiani M., *Israel Galván*, 2007.

[3]

<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/israel-galvan>

[4] *Op.cit.*, Émission France Culture du 4 juin 2018.

[5] *Ibid.*