

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE :
VERS UNE HERMÉNEUTIQUE DU TRAUMA

THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR
MARTIN GAUDREAU-POLLENDER

AOÛT 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier sincèrement Christian Thiboutot, mon directeur de recherche, pour m'avoir donné cette chance d'apprendre et de grandir en tant qu'étudiant et psychologue. Je lui suis très reconnaissant de l'attention et de la patience qu'il m'a démontrées tout au long de mon processus doctoral.

Je tiens aussi à souligner l'énorme soutien, autant affectif que moral, de ma conjointe, Geneviève, pour qui chaque étape aurait pu être vue comme une redite de parcours, mais pour qui l'empathie a finalement gagné de la sympathie. De l'amour que je lui voue et du sien que je sens au plus profond de moi.

Mes amis et collègues qui m'ont encouragé et supporté dans cette épopée : Gabriel, qui me garde toujours en lien avec moi-même, passé et présent ; Olivier, pour l'écoute et le partage d'une camaraderie aussi sérieuse qu'égayante. Un grand merci aussi à Jérémie, Maryline, Nathalie, Sophie, Ariane, Marc-Étienne, d'avoir été « là » à un moment ou un autre.

Un immense merci, implicite et essentiel, à ma famille, qui malgré la distance géographique a toujours été auprès de moi, dans les difficultés comme dans les meilleurs moments. À mes parents pour la belle complexité qui m'a été léguée. À mon frère, qui, sans explicitement le savoir, m'a appris à jouer et à rester joueur.

Je ne peux non plus passer sous silence tout le travail en coulisse de mes superviseurs : André Monast, Marjolaine Nantel et Danielle Desjardins. Et bien sûr, l'aide et l'écoute indéfectible d'Élyse Michon, pour qui, j'imagine, ce passage au doctorat pourra être perçu comme chemin et partie du jeu.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	iii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE CHEMIN HERMÉNEUTIQUE.....	8
1.1 Introduction à une considération du mythe en psychologie.....	8
1.2 Problématique.....	13
1.3 Objectifs et hypothèses de recherche	13
1.3.1 Objectifs.....	13
1.3.2 Hypothèses de recherche (Axes de questionnement)	14
1.4 Contexte théorique et méthodologique	15
1.4.1 Démarche herméneutique	15
1.4.2. Le dé-voilement herméneutique	17
1.4.3 Comprendre et Interpréter.....	20
1.4.4 Parole et récit	23
CHAPITRE II	
ORPHÉE ET EURYDICE, MYTHES ET MÉTAMORPHOSES	27
2.1 Orphée : poète, mortel.....	27
2.1.1 Origine et inspirations : héritant poète.....	27
2.1.2 Expéditions des Argonautes : prêtre de l'harmonie.....	28
2.1.3 Orphée et Eurydice : amoureux éperdus.....	29

2.2 Orphée et Eurydice : les racines d'un mythe.....	31
2.2.1 Virgile.....	32
2.2.2 Ovide.....	35
CHAPITRE III	
LA DÉROUTE D'ORPHÉE : IDENTITÉ DU TRAUMA	40
3.1 Orphée et Eurydice aux Enfers : un miroir traumatique	41
3.1.1 L'égarement d'Orphée : le chemin rompu du traumatisme.....	47
3.1.2 La stupeur d'Orphée ou le double traumatique qui enferme en soi-même	51
3.2 Du regard d'Orphée : voir la mort en face	54
3.2.1 Le regard qui refuse le silence	55
3.2.2 Le regard qui se substitue à l'entendre	57
3.2.3 Le regard qui saisit.....	60
3.2.4 La mort du fantasme, la fin de l'apparaître.....	62
CHAPITRE IV	
LE CORPS D'ORPHÉE OU LE NON-LIEU TRAUMATIQUE	66
4.1. Orphée sidéré : le lieu perdu qui se montre toujours le même	66
4.1.1 Les marches du Ténare : l'enkystement du lieu traumatique	67
4.1.2 Le retournement d'Orphée ou la conversion empêchée	73
4.2 L'errance d'Orphée ou le non-retour traumatisé de Lazare ressuscité.....	81
4.2.1 Le double rôle de Lazare : de la nature du miracle.....	84
4.3 Ressuscitation-Résurrection : de l'orientation	91
4.3.1 Ressuscitation : de l'horizontalité (Le chant d'Orphée et la parole du Christ).....	91
4.3.2 Résurrection : de la verticalité (Revenir du royaume des morts)	94
4.4 Orphée et Lazare : le silence qui détourne de soi.....	102

4.5 Effectivité de la mort : le chant d'Orphée devenu impossible	106
CHAPITRE V	
L'ESPERANCE PERDUE D'ORPHEE : LA MEMOIRE DU TEMPS QUI NE PASSE PAS	111
5.1. Orphée puni : du regret au remords (Mélancolie et Trauma).....	111
5.2 Orphée solitaire : de la mémoire du trauma	119
5.3 Virgile ou la mémoire forcée d'Orphée	128
5.3.1 Le trop de mémoire.....	133
5.3.2 Mémoire-répétition et mémoire-souvenir : de l'empêchement à l'« être-été ».....	135
5.3.3 Oublier pour mieux se souvenir.....	137
5.4. Ovide ou l'oubli forcé d'Orphée	140
5.4.1 Le « pas assez » de mémoire (contre-investir)	141
5.4.2 Cyparissus et Hyacinthe : ombres d'Eurydice.....	144
5.4.3 L'histoire de A.....	145
CHAPITRE VI	
LA LYRE D'ORPHEE ; RÉPÉTITION FIGEE DU TRAUMA	148
6.1 Les lamentations répétées d'Orphée : de l'identique et du même du trauma. 150	
6.1.1 De l'identique	151
6.1.2 Du même.....	156
6.2 Du rythmique au dialogique : de répétition à représentation	160
6.3 Aristée et Orphée : de la mimesis du passage entre sacré et profane.....	165
6.4 Orphée et la forêt : représenter « pour ».....	168
CHAPITRE VII	
LE DÉMEMBREMENT D'ORPHEE ; DE LA PAROLE PERDUE DU TRAUMA	176

7.1 De chant à parole : de re-présentation à re-connaissance.....	176
7.1.2 L'ombre du chant d'Orphée : de l'échec de la reconnaissance comme transformation.....	178
7.1.3 Orphée détourné du monde : de la reconnaissance en tant que reconnu (par)	185
7.2 Orphée le chanteur impuissant : transmutation et aire transitionnelle en psychothérapie.....	190
7.3 Le deuil empêché d'Eurydice : la clinique du traumatisme entre perdre et retrouver	196
7.4 La langue glacée d'Orphée : dire le trauma	201
7.4.1 Orphée chantant (pour l'autre) : faire passer de la langue à la parole	203
7.4.2 Orphée et la narration perdue : paroles et récits du traumatisé.....	207
7.5 Orphée et le fleuve Hèbre : le témoignage en psychothérapie en tant que tradition	215
CONCLUSION.....	221
ANNEXE A	230
ANNEXE B	230
RÉFÉRENCES	234

RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur le mythe d'Orphée et Eurydice et sur ce que celui-ci invite à explorer et à comprendre du vécu traumatique. En ce sens, elle se présente comme une « herméneutique du trauma » – c'est-à-dire comme un effort résolu pour (ré)impliquer la psychologie dans l'horizon des grands récits à l'intérieur desquels l'homme a depuis longtemps raconté sa condition et fait sens de celle-ci.

La considération du mythe d'Orphée et Eurydice dans notre thèse permet une exploration existentielle du trauma, ce dernier est donc considéré comme faisant partie intégrante de l'expérience de l'être et non, par exemple, comme une simple psychopathologie qui dénote une dysfonction ou une anormalité. Nous concevons ainsi à travers cette thèse que l'usage du mythe en psychologie concerne le rapport existentiel de l'homme à son monde en permettant d'ouvrir un espace narratif qui métaphorise et repoétise son expérience.

En l'occurrence, il ressort des deux principales versions du mythe d'Orphée et Eurydice, soient celles de Virgile et d'Ovide, une trame narrative qui évoque de parts en parts la déroute d'Orphée. Déroute ou déchéance qui rappelle la déroute identitaire traumatique impartie à l'étymologie même du phénomène. Cette déroute se présente chez le protagoniste dans le mouvement même de son retournement tragique et de son regard sur Eurydice, où il est sidéré et stupéfié dans le face-à-face avec la mort et dans son incapacité à ressortir des Enfers. Le trauma, chez nos patients, semble impliquer un tel genre de déroute, au sein duquel l'être-au-monde traumatisé, face à la quotidienneté, ne peut exister et n'être lui-même que sur le mode de l'alerte, de la terreur et de la stupéfaction. Le corps s'en trouve sidéré et désorienté à la suite d'un face-à-face effractaire avec la mort, comme Orphée dans les marches du Ténare.

Nous constatons aussi qu'en plus de garder le corps tourné vers le lieu du trauma, le vécu traumatique fixe la temporalité de l'homme qui, pour ainsi dire, empêche la mémoire et l'oubli, c'est-à-dire le « passage du temps ». La répétition incessante et les lamentations Orphiques rappellent ce temps figé dans une répétition de l'identique qui empêche la représentation de l'évènement traumatique. Nous relevons que l'indisposition musicale et pastorale d'Orphée l'empêche d'émouvoir et de se lier à l'autre à travers ses lamentations désespérées. Le vécu traumatique démontre parallèlement une incapacité à « re-connaître » et à léguer un souvenir de l'évènement traumatique. Cela ce manifeste dans un rétrécissement, parfois mortifère, de la possibilité à se transformer, à espérer et à dialoguer à nouveau. La mort du héros est l'image de cette incapacité à transmettre sa poésie et sa douleur. Enfin, dans cet esprit, cette thèse souhaite permettre à la notion de trauma d'être posée dans le souci d'une psychologie existentielle, c'est-à-dire en lien avec la question de l'être et de l'existence humaine. Mots clés : Trauma, Orphée, Herméneutique, Psychologie.

INTRODUCTION

Depuis l'aube de l'humanité, l'homme est confronté à toutes sortes de bouleversements et d'accidents. Plus que toutes, peut-être, les expériences de confrontation à la mort, avec leur puissance d'effraction, désorientent notre existence. Ces expériences de choc inattendu, qui nous mettent face à notre destructibilité, nous sont très souvent évoquées par de nombreuses œuvres culturelles (Barrois, 1998 ; Chemla, 2002 ; Friedman et al., 2007 ; Roisin, 2010) qui, à travers leur trame narrative, nous laissent entrevoir l'existentialité des expériences traumatiques. « On peut (d'ailleurs) penser que l'être humain a connu l'expérience du traumatisme dès le début de son apparition sur terre » (Roisin, 2010, p.1). Un peu comme s'il devait être conçu non seulement comme cette « chose irréprésentable » (Ferenczi, 2006, p.20) au cœur du vécu de mort, mais aussi comme une expérience sise au cœur de ce qui participe de notre humanité. De manière emblématique, il nous a semblé que le mythe d'Orphée et Eurydice s'avère fortement imprégné par l'aura d'une telle expérience traumatique. Ce mythe, qui comme tout mythe est une métaphore vive de la condition humaine et l'ouverture de l'homme à l'être, nous permettra en l'occurrence d'ouvrir et de relancer notre compréhension du trauma. Nous nous permettons dans ce qui suit d'introduire notre démarche vers cette compréhension.

L'utilisation moderne des termes trauma et traumatisme ne cesse de croître, tant au niveau du langage vernaculaire qu'à celui d'une « spécialisation scientifique » (Chemla, 2002, p.14). Évoquant aussi bien un événement marquant, une blessure physique, un choc psychologique, un étonnement quotidien ou toute autre forme d'expérience qui implique un bouleversement, l'appellation traumatique est partie intégrante du langage moderne. L'équivoque autour de ce « phénomène » se retrouve d'ailleurs et sans surprise au sein même de la psychologie. La notion de trauma, en

effet, a été traitée de manière polysémique et parfois contradictoire depuis son appropriation par les sciences médicales à la fin du 20^e siècle (Barrois, 1998 ; Brillon, 2007 ; Friedman et al., 2007). De manière nosologique, à la fin du XIX^e siècle, le terme trauma fut récupéré sous l'appellation névrose traumatique pour ensuite être reconnu à titre de configuration de symptômes sous le nom de trouble de stress post-traumatique (TSPT) depuis le DSM-III, paru en 1980. Bien que l'histoire médico-psychiatrique retient davantage ces deux appellations, de nombreuses tentatives de « captures » symptomatiques¹ ont tenté d'expliquer et de décrire les réactions d'humains ayant fait face aux plus intenses conditions de « vécu de mort » (Ferenczi, 2006 ; Roussillon, 1994) suite à des événements tels que des accidents, des guerres, des blessures, etc.

Bien que les notions de trauma et de traumatisme aient principalement pris la forme cognitive et diagnostique du TSPT ces dernières décennies en psychologie (Barrois, 1998 ; Nassiskas, 2002 ; Orange, 2011 ; Stolorow, 2011), la présente thèse tentera plutôt de se pencher sur le trauma en tant que possibilité de l'existence. Nous nous permettrons donc de sortir d'un point de vue purement diagnostique, nosologique ou scientifique pour explorer l'être-au-monde traumatisé, c'est-à-dire l'expérience à la fois pré-objective, naïve et ouverte du traumatisme. Autrement dit, nous nous intéresserons au rapport du traumatisé avec son monde ; comment il s'assied, se remémore, marche, dort ou rêve. Le premier chapitre permettra d'explicitier plus amplement cette démarche.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, notre intérêt pour ce phénomène provient particulièrement de la lecture du mythe d'Orphée et d'Eurydice, précisément ses deux versions principales, écrites par Virgile et Ovide (voir Annexe A et B). Dans cette thèse, la rencontre de la psychologie et de la mythologie nous procurera le terreau

¹ Un des principaux exemples est celui de Kreaplin avec sa *fright neurosis* en 1896 (Friedman et al., 2007).

fertile pour mener la recherche et l'élaboration de notre sujet. Pour se faire, nous tenterons de croiser l'expérience narrative et mythique du trauma et celle, plus clinique et plus psychologique, du vécu traumatique. De la même manière que le trauma sera abordé comme être-au-monde plutôt que dans son objectivation, Orphée ne sera pas vu comme une théorie du trauma, mais ouvrira par le récit de son parcours mythique une exploration métaphorique et cosmologique du traumatisme. Une démarche herméneutique s'est ainsi imposée à nous – nous en traiterons plus précisément au prochain chapitre.

La considération du mythe dans notre thèse permettra d'ouvrir une exploration du trauma ancrée et organisée autour de caractère « épochal » de la mythologie. En effet, la lecture d'un mythe, celui d'Orphée et Eurydice pour notre part, opère une sorte d'effet suspensif soutenu par son sens métaphorique. Le trauma sera donc considéré comme faisant partie intégrante de l'expérience de l'homme existant et non, par exemple, comme un indice de psychopathologie qui dénote une dysfonction ou une anormalité. Voilà d'ailleurs un des principaux points novateurs de cette thèse, soit celui d'un positionnement de recherche dans un mode de rencontre avec le trauma où nous décrirons et expliciterons sa phénoménalité plutôt que de nous situer dans une attitude scientifique-expérimentale voulant extraire du trauma une vérité de faits bruts ou d'une réalité objective. En d'autres mots, notre position face au trauma en sera une de dialogue et non de connaissance conceptuelle. D'ailleurs, comme l'indiquent les psychanalystes Roisin (2010) et Nassiskas (2002), la littérature sur le traumatisme prend davantage source dans l'œuvre d'art, les mythes et les poèmes que dans sa description médicale ou nosologique.

Cette thèse prendra donc racine dans la lecture du mythe d'Orphée et Eurydice, et, de manière parallèle, auprès d'autres mythes et récits. Ces lectures ouvriront sur une tentative de repoétisation du vécu traumatique. Ainsi, le vécu du traumatisme ne pourra être dissociable du discours qu'il propose à l'homme. « Ce n'est pas le mot qui

compte, mais le dialogue » (Gadamer, 1960, p. 239). C'est de cette manière que nous pourrions nous ouvrir pour entendre et comprendre les paroles de patients traumatisés et de théoriciens du traumatisme à travers la cosmologie du mythe.

Nous aborderons donc les théorisations psychologiques et les textes de psychologies humanistes et psychanalytiques de façon à ce que ces théories puissent permettre ce que Ricœur aborde comme des « zones d'émergence du symbole » (1965, p.25) et non comme des explications scientifiques et naturalistes. Comme l'évoque Jager au sujet des textes de Freud :

Nous nous donnons effectivement la chance de comprendre ses textes comme des descriptions, non pas d'évènements factuels ou historiques, mais comme des descriptions qui soulignent les conjonctures qui font de l'homme un être spécifiquement humain, distinct des animaux et des objets inanimés qui reposent dans la nature (Jager, 1999, p.33-34).

Ce positionnement par rapport aux textes psychologiques nous permettra, par exemple, de considérer que la théorie pulsionnelle et intrapsychique du traumatisme ne peut permettre une compréhension véritablement existentielle du phénomène traumatique que dans la mesure où elle est dialectisée avec le rapport primitif, intersubjectif et symbolique qu'a le traumatisé avec son monde. Le psychanalyste français René Roussillon abonde dans ce sens en rapportant que « toute la pratique psychanalytique suppose cette conception « messagère » de la vie pulsionnelle, suppose une pulsion en quête de reconnaissance par l'objet » (Roussillon, 2008, p.7). Selon lui, en effet, la pulsion est toujours quelque chose « d'adressé », allant même jusqu'à rappeler que les comportements accueillis et réfléchis par les yeux de l'autre, « commencent à prendre valeurs intersubjectives avant de pouvoir délivrer leur valeur intrasubjective potentielle » (Roussillon, 2008, p.9).

Comme l'évoque Jager : « Si nous entrons en contact avec les textes de Freud comme nous le faisons avec les mythes, nous apprenons à les lire différemment. » (1999, p.33)

Cette thèse sera donc le lieu de questionnements fondamentaux sur Orphée et l'existence traumatisée. Comment l'homme vit-il avec cet accident traumatique qui lui colle à la peau? Comment peut-il vivre avec la mémoire qui n'oublie pas? Comment se situer dans un lieu et une expérience qui ne cessent d'être toujours présents? Autant de questions que la présente thèse tentera d'approfondir et d'explicitier.

Notre premier chapitre s'efforcera d'abord de préciser la considération du mythe en psychologie. Ensuite, nous élaborerons sur la démarche herméneutique autour de laquelle l'ensemble de notre exploration et de notre recherche s'organise. Les principales notions nécessaires à sa compréhension y seront explicitées.

Le deuxième chapitre traitera des éléments clés (i.e. personnages, événements, etc.) du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Les deux versions principales du mythe y seront abordées. La version de Virgile y sera d'abord décrite. Ensuite, nous tenterons de faire voir en quoi la version d'Ovide se différencie de celle de son prédécesseur. Cela nous conduira vers l'élaboration de thèmes récurrents et/ou divergents qui mettent en scène l'existence traumatisée qui colle au personnage d'Orphée.

Le troisième chapitre s'attardera à la déroute identitaire chez Orphée et plus précisément, au déploiement (appauvri) du mouvement de transcendance chez tout existant traumatisé. Il y sera d'abord question de l'égarement identitaire du protagoniste et de la notion de double, avec Eurydice. Il sera aussi question du retournement d'Orphée qui, par le regard, tente de saisir en vain l'ombre d'Eurydice.

Cela nous servira de métaphore pour concevoir la vision traumatique à la manière d'une effraction qui refuse le fantasme et l'espérance d'une autre image.

Le quatrième chapitre traitera du corps sidéré chez Orphée et le traumatisé en lien avec le vécu de confusion de la spatialité vécue et de l'orientation consécutif à la catastrophe. Il sera question de notions telles que la conversion, le retournement et l'errance. Ces thèmes seront mis en parallèle avec le mythe principal de cette thèse, soit celui d'Orphée et Eurydice, mais aussi avec le récit biblique de Lazare ressuscité. Ce dernier récit biblique a été intégré dans cette thèse comme métaphore d'une spatialité traumatique. Sa lecture nous a inspiré une pensée du traumatisme, parallèle au mythe d'Orphée, où la possibilité de retourner sur terre suite à un séjour au royaume des morts prend une forme à la fois miraculeuse, mais aussi déroutante, voire condamnatrice. L'idée d'un vécu d'une mort ressentie « effective » bouleversant la projection existentielle sera quant à elle évoquée en fin de chapitre.

Le cinquième chapitre portera sur l'évocation d'un temps qui ne passe pas et donc, de la mémoire empêchée (ou forcée !) qui a lieu dans le traumatisme – tout comme dans les différentes versions du mythe d'Orphée et Eurydice. Les notions de mémoire et d'oubli y seront explicitées.

Le sixième chapitre tracera la différence entre l'élaboration du passé dans le remords et dans le regret. La répétition identique dans les lamentations orphiques et traumatiques sera enfin traitée en conclusion de chapitre. Cette répétition sera comparée à l'idée de répétition du même qui mène vers une représentation dialogique, conçue alors comme une répétition créative insérée dans un temps vécu.

Le septième et dernier chapitre portera sur l'incapacité d'Orphée à chanter pour l'autre, sur l'aridité de sa poésie qui empêche que l'on reconnaisse sa souffrance et partant, la représentation sensée de celle-ci. Son démembrement par les Ménades en

sera l'image principale. Nous élaborerons sur les jalons d'une psychothérapie existentielle qui s'organise autour de la métaphore du jeu et de la culture d'un espace dialogique, intersubjectif. L'impossibilité de l'héritage et de la parole sera mis en parallèle avec l'incapacité traumatique de faire de la catastrophe traumatique un témoignage pouvant être transmis. Ce témoignage étant l'ouverture possible vers une capacité renouvelée d'habiter une tradition et ainsi, de relancer le pouvoir-être du traumatisé. Le contexte thérapeutique sera conçu comme jeu incessant entre question et réponse.

CHAPITRE I

LE CHEMIN HERMÉNEUTIQUE

1.1 Introduction à une considération du mythe en psychologie

La présente thèse s'intéresse au mythe d'Orphée et Eurydice, qui, dans le dialogue que nous suscite sa lecture et sa trame narrative, permet de penser le traumatisme et partant, l'existence traumatisée. Ainsi, il est essentiel pour comprendre l'angle de cette thèse que cette dernière ne s'inscrive pas dans un cadre méthodologique explicatif où il y aurait une séparation entre un discours neutre et une interprétation subséquente. Mais encore, comment la lecture du mythe peut être centrale à la compréhension du phénomène traumatique ? Cela soulève donc une question fondamentale pour expliciter la démarche de notre thèse et sa position théorique : *Pourquoi considérer le mythe en psychologie ?*

Pour Éliade :

« Est mythique non seulement tout ce qu'on raconte de certains événements qui se sont déroulés et de certains personnages qui ont vécu *in illo tempore*, mais encore tout ce qui est dans un rapport direct ou indirect avec de tels événements et avec des personnages primordiaux » (1959, p. 355)

Un point central dans cette dernière affirmation – qui est aussi central au projet de la présente thèse – est contenu dans la notion latine de *in illo tempore*, qu'on peut traduire littéralement dans l'expression française « en ces temps lointains ». Une première traduction à laquelle Éliade ajoute une tonalité particulière pour comprendre la portée du mythe, pour l'homme. Ce dernier traduit l'expression latine par « en un temps sacré des commencements ». L'usage du mythe en psychologie a ainsi quelque

chose à voir avec l'accès qu'il rend possible à la compréhension de nos origines à travers notre identité narrative, et ainsi, du rapport existentiel de l'homme à son monde.

Nous considérons donc le mythe comme étant ce porteur des possibilités du monde. Il permet à ce qui peut être évoqué, dit et nommé de se manifester, il est « une parole et en lui le symbole prend la forme d'un récit » (Ricœur, 1960, p. 158). Le mythe signifie ce qu'il dit. Il est une façon de se présenter comme une exploration métaphorique et imaginaire de la condition humaine, avec ses grandeurs, ses vicissitudes et ses limites. Par définition, donc, le mythe n'a rien à voir avec une histoire explicative ou un récit qui porterait sur des faits ou plus largement, sur la réalité objective. Lorsque nous est raconté un mythe, c'est en effet d'une histoire primordiale et exemplaire dont il est question, d'une espèce de mise en scène qui relate comment une expérience humaine « est », débute et se termine.

« En racontant comment ces choses ont commencé et comment elles finiront, le mythe replace l'expérience de l'homme dans un tout qui reçoit du récit orientation et sens » (Ricœur, 1960, p. 13).

Le mythe dévoile le lien de l'homme à lui-même, aux autres hommes et aux dieux et par là, lui permet de revenir et d'explorer les possibilités de l'existence. En d'autres mots, traiter du mythe d'Orphée et Eurydice dans une thèse, c'est évoquer un langage et un récit qui permettent d'interroger et de comprendre mieux, parce qu'autrement, notre humanité et avec elle, le cosmos humain. Ce « nous » se rapporte à la portée existentielle du mythe. En effet, les mythes racontent des histoires de personnages primordiaux, dans un destin originel qui ouvre le chemin d'un récit reconnaissable. Mais ces mythes ne sont pas à proprement parler des histoires « historiques », nous ne pouvons en délimiter le temps et l'espace dans un « savoir ». Nous sommes toujours déjà visé par le mythe en tant qu'il est récit d'un « sens universel et commun » (Gadamer, 1969, p.34).

« L'horizon narratif du mythe entoure les évènements historiques sans en faire partie. Les évènements mythiques ne participent pas à la transformation du monde naturel. Ils font plutôt partie d'un monde festif au cœur duquel nous réfléchissons et célébrons la vie » (Jager, 2005, p. 32).

Ce que le mythe d'Orphée et Eurydice nous dévoilera du trauma, ce ne sera pas que son code nosologique (F43.1 [309.81]) sous-tendant un minimum de sept symptômes sur dix-neuf dans l'intrication de six sections distinctes (APA, 2000, p. 543), mais plutôt un lieu métaphorique révélant le rapport du traumatisé avec son monde. C'est de cette manière que le mythe révèle un « drame originel qui ouvre et découvre le sens caché de l'expérience humaine » (Ricoeur, 1960, p. 161). Que le conte soit vrai ou faux au sens de vérifiable, voire véridique : là n'est pas la question. Mais la vérité qui s'en dégage est vérité existentielle, vérité des explorations, des détours, des souffrances et des bonheurs humains.

« Les mythes sont plus que charmants ou exotiques. Ce n'est jamais la vérité, Ce n'est jamais un mensonge [...], ils sont le radotage universel de notre poésie originelle. » (Bouchard, 2012, p. 130)

Lire *Antigone* de Sophocle ou la légende du Carcajou des Lakota-Sioux nous mène inexorablement à un face à face avec l'origine du monde, de toutes choses, des dieux et du cosmos. Grondin (2000) fait ce lien entre le rapport originel des mythes et le terme même d'origine qui prend source dans le lien au sens et à l'horizon du monde. Le mythe est une découverte et une ouverture et non pas une explication, elle vise le sacré et l'immortel, mais nous rappelle aussi au réel et à notre mortalité.

« Le mythe a pour fonction de garder les contours finis de ces signes qui renvoient à leur tour à cette plénitude que l'homme vise, plutôt qu'il ne la vit » (Ricoeur, 1960, p. 160).

Lire un mythe, en comprendre quelque chose, c'est accepter qu'il nous mette face à la distance qui nous sépare du sacré. Il ne se confond ou se fond pas dans un « savoir ».

C'est ainsi qu'on peut concevoir qu'il y a quelque chose de foncièrement éthique dans le rapport au mythe. Nous sommes très loin d'une théorisation scientiste et d'une explication de l'univers, que Jager, par exemple, s'est toujours porté garant de différencier du monde humain et cosmologique².

« Les mythes [...] visent à explorer le mystère insondable de notre humanisation et de notre entrée dans un cosmos » (Jager, 2005, p. 30).

De la théogonie d'Hésiode aux récits bibliques de l'Exode, la mise en scène du monde, de son origine et ses tenants et aboutissants nous évoquent ce quelque chose de connu et d'insaisissable. Une reconnaissance d'un monde partagé, mais aussi étranger. Le mythe, dans son récit d'un autre temps, a cette particularité d'étonner et de toucher. Les enfants en sont les premiers témoins dans leur demande à revisiter un conte, type d'histoire souvent basé sur le mythe ou lui-même clairement déployé comme espace mythogène. Le récit mythique est manifesté par une trame, un mouvement où nous retrouvons un commencement et une fin. Pour Ricœur, il ne s'agit pas ici d'un récit actuel, dans le sens d'un vécu présent et instantané, mais une véritable expérience où s'exprime « une orientation, une allure, une tension » (1960, p. 155). Le mode de recherche de cette thèse s'établira sur cette ouverture à l'expérience dévoilée et métaphorisée par le mythe.

Lorsque nous sommes portés par le récit d'un mythe, dans sa lecture, dans son écoute, c'est l'énigme de notre entrée dans l'être et dans la condition d'humains qui nous est posée. Nous faire les spectateurs de cette re-présentation nous meut et nous émeut. Elle ouvre le chemin du dévoilement, de la compréhension. Le mythe est fonction symbolique du récit et se rapporte à une représentation. Cette dernière, qui

² Pour ce dernier, le monde cosmologique en est un d'établissement de seuil, où le rapport à l'autre par la dynamique de conversation et l'intersubjectivité rend possible une habitation culturelle. À l'inverse, l'idée d'« Univers » conçoit le monde d'une manière unitaire, voire tautologique, comme étant essentiellement une partie intégrante de la nature. Jager met d'ailleurs l'importance sur le caractère dépersonnalisant de cette vision du monde.

est nécessairement interprétée, nous situe en tant que contemporains de ce récit. C'est pourquoi la notion d'interprétation historique (factuelle ou sociologique) ne peut s'appliquer à un cadre herméneutique.

Le mythe, dans son mystère et son équivocité, ouvre vers une promesse de dévoilements infinis. Il souligne l'ouverture des possibilités et n'est jamais étranger à l'existence. Le mythe réside « déjà dans l'être-l'un-avec-l'autre en tant qu'il est jeté en un monde » (Heidegger, 1927b, p. 148). La lecture d'un mythe nous dispose donc de manière affectée à sa compréhension, en tant que « désir de compréhension » (Quintin, 2005, p.22).

L'usage du mythe en psychologie ne peut être compris comme une application rhétorique et pratique d'un code de vie ou d'une sagesse qu'il suffirait par ailleurs de concevoir comme guide. Le mythe est un modèle agrandi, romancé et métaphorisé de l'humanité. Le mythe d'Œdipe en psychanalyse, par exemple, n'en est pas un d'application, mais de référence. Comprendre l'humain par ce mythe ne peut prendre forme qu'en héritant du sens commun de son récit. Cette thèse s'inscrit pleinement dans cette lignée. Le symbole évoqué par le mythe « donne à penser » (Ricoeur, 1960, p. 323). Perdre ce caractère symbolique nous enfermerait dans la concrétude de l'impersonnel, car cela consisterait à errer dans le désert de l'indifférencié. Le mythe d'Orphée et Eurydice, par l'universalité de son récit, servira donc de socle et de référent à une herméneutique du trauma, accident indissociable de son vécu, de son humanité. « Le mythe n'est pas une création puérile, mais un mode d'être dans le monde » (Éliade, 1957, p. 22).

1.2 Problématique

La notion de trauma se trouve de plus en plus évoquée en psychologie (Barrois, 1998 ; Chemla, 2002) et les recherches des dernières décennies la conçoivent surtout sous sa nosologie médicale de Trouble de Stress Post-Traumatique (Nassiskas, 2002). Or, la polysémie du trauma ouvre sur une expérience humaine qui ne se résume pas à un « substantif empirique » (Atwood, 2012, p.19), mais se révèle plutôt dans le tissu instable, mais signifiant, du temps et de l'expérience racontés. La présente thèse porte sur le mythe d'Orphée et Eurydice et sur la portée de son récit qui, pense-t-on, permet de mieux comprendre le vécu traumatique. Nous parlons ici d'une problématique existentielle. Cette recherche s'intéresse donc à l'existence traumatisée.

C'est ainsi que nous parvenons à la question centrale de cette thèse : Qu'advient-il de la notion de trauma lorsqu'elle est posée dans l'horizon de l'ontologie, c'est-à-dire en lien avec la question de l'*être* et de l'existence humaine?

1.3 Objectifs et hypothèses de recherche

1.3.1 Objectifs

Cette thèse permettra d'explorer et de reconnaître que la notion de trauma retrouvée en psychologie concerne l'être de l'homme. En d'autres mots, nous rechercherons à travers le mythe d'Orphée et Eurydice en quoi le vécu traumatique est une façon typiquement humaine de se rapporter à soi-même et à son monde. Les objectifs de cette recherche seront donc ceux-ci : 1) permettre au mythe d'Orphée et Eurydice d'accéder au phénomène du trauma à travers le rétablissement du lien fondamental entre la psychologie et la tradition narrative, et ce, à partir du cadre de référence de

l'herméneutique et de l'analyse existentielle; 2) Accéder par la lecture du mythe d'Orphée et Eurydice à une représentation du vécu traumatique, soulignant ainsi le rapport au monde du traumatisé ; 3) rétablir un dialogue entre le vécu traumatique tel qu'il se déploie et se trouve questionné cliniquement (ainsi que théoriquement) et le legs culturel et cosmologique des œuvres et traditions qui font le récit d'une existence traumatisée.

1.3.2 Hypothèses de recherche (Axes de questionnement)

Notre travail s'inscrit dans ce qui, étymologiquement, fait référence à une « recherche », soit l'occasion et la possibilité de « chercher encore », de « chercher une nouvelle fois ». Notre réflexion est axée sur différentes questions concernant le vécu traumatique et est donc guidée par une certaine préconception de ce phénomène. Nous faisons ici l'effort d'esquisser ces points qui nous mèneront vers un questionnement plus précis. Toutefois, malgré cet effort de questionnement, il est à noter que notre pensée n'a pas préséance sur l'expérience du mythe (tel qu'évoqué dans l'avant-propos) et des préconceptions du trauma. Ainsi, la notion « d'hypothèse de recherche » est inexacte pour exprimer ces axes de questionnement.

D'abord, 1) le mythe d'Orphée et Eurydice invoque une existence traumatisée dans laquelle l'effraction vécue du moment traumatique cristallise l'image qu'à l'homme de lui-même et de son expérience en un double du miroir traumatique ; 2) le face à face avec la mort dans le traumatisme désoriente le sens de la vie et enferme la temporalité de l'homme dans un répétition inlassable; 3) Sans représentation de l'expérience traumatique, l'homme traumatisé ne peut se remémorer et ainsi partager le récit du trauma afin de permettre une reconnaissance de son vécu et de l'inscrire dans la trame créative d'un témoignage.

1.4 Contexte théorique et méthodologique

1.4.1 Démarche herméneutique

Il s'avère que le terme de « démarche » est plus adéquat pour définir le cadre et le déroulement de cette thèse. C'est que la notion de méthodologie scientifique, autant dans les sciences de la nature que dans les sciences humaines, est basée sur un idéal de prévisibilité et d'applicabilité. Or, au cours de la présente recherche, nous tenterons plutôt de nous éloigner de la volonté de maîtrise et de saisissement technique de l'objet mis à l'étude que sous-tend cet idéal. Que serait alors une telle démarche?

Cette démarche sera herméneutique, « ce qu'on peut rapidement définir comme art ou méthode d'interprétation » (Quintin, 2005, p.13). Nous nous inspirerons principalement de la pensée de Hans-Georg Gadamer pour en définir les principales lignes. Il importe ici de préciser ce qui de cet « art de l'interprétation » peut nous aider à comprendre le phénomène du trauma dans le mythe d'Orphée et Eurydice.

Débutons par l'idée même de « méthode ». Gadamer évoque que l'herméneutique n'est pas affaire de méthode ou de méthodologie dans le sens que la démarche dialogique, voire compréhensive de l'herméneute dépasse l'idée de procédure ou d'organisation rationnelle de la pensée. « Hermeneutics means not so much a procedure as the attitude of a person who wants to understand someone else » (Gadamer, 1997, p.161).

La démarche herméneutique souligne une distance qui est davantage de l'ordre du tact. Ce rapport au phénomène demande de ne pas s'y heurter, mais de toujours

demeurer dans la rencontre avec les choses. Ainsi conçu, cette démarche se penche sur l'expérience d'un phénomène sans toutefois avoir pour but de produire sur elle un savoir technique, scientifique ou abstrait, ce que sous-tendrait l'idée de méthode.

Plus concrètement, quand nous voyons l'aurore qui se lève, ce n'est pas d'abord à travers sa fonction et son mécanisme qu'elle nous apparaît. S'il en était ainsi, nous ne verrions que la dispersion de la lumière (et encore très abstraitement, si une telle chose était possible). Nous ne pourrions jamais comprendre ces vers de Lamartine : « Et le char vapoureux de la reine des ombres. Monte et blanchit les bords de l'horizon » (1965, p. 23). Car ce qui nous « touche », ici, ce n'est pas tant l'aurore en tant que telle (comme un objet), mais bien l'intégrité de l'expérience à laquelle le poète se rapporte. C'est seulement ainsi qu'on attend des choses, c'est-à-dire des expériences humaines, qu'elles recèlent du sens. Dans le même esprit, le mythe d'Orphée et Eurydice sera notre rampe de lancement vers un chemin que l'on pourrait appeler de pré-compréhension ontologique. Comme le mentionne Thiboutot :

Il faut réassigner le psychologue au monde de la vie incarnée, du présent vivant de la spontanéité, des valeurs d'image, des naïvetés de l'enfance et, de façon générale, à cette dimension d'ouverture qui recèle d'un horizon de sens primitif et inaliénable qui préexiste à toute tentative d'objectivation. (2004, p. 4)

Dans la démarche herméneutique, il y a de prime abord une ouverture à la richesse symbolique et aux images spontanées. Ce n'est alors pas une attitude d'investigation ayant essentiellement pour objectif d'expérimenter dans un but de reproduire, de prédire et/ou de contrôler les phénomènes étudiés – ici l'expérience du trauma.

La présente thèse s'intéressera donc au trauma dans le mythe d'Orphée et Eurydice en tant que démarche « soutenue par une disponibilité qui est à l'écoute de l'autre, que cet Autre soit une œuvre d'art ou une personne » (Fredette, 2007, p.17). Le trauma ne se donnera pas autrement qu'à la manière d'une possibilité de l'existence. Ce

phénomène sera ainsi considéré comme une certaine manière, pour l'homme, d'exister et de se trouver (ou d'échouer à le faire) dans l'horizon d'un monde commun et historique. « On peut dire que l'objet de l'herméneutique est l'homme, "profonde énigme pour lui-même et pour l'autre"» (Quintin, 2005, p.22).

Notre disposition d'écriture de cette thèse quant à cette démarche herméneutique nous amène à ouvrir notre réflexion sur des questions telles que : « Que vient nous dire l'être-au-monde traumatisé ? Comment la trame et la tradition lyriques du mythe d'Orphée et Eurydice peuvent-elles nous aider à comprendre, nous psychologues, le trauma ? ».

1.4.2. Le dé-voilement herméneutique

L'existence humaine n'est ni un objet au milieu du monde, ni l'affaire d'un sujet sans monde. L'homme, pour paraphraser Heidegger, « est » son monde, il en est le dé-voilement de son sens. Ainsi conçu, le sens est quelque chose qui se donne à nous, mais qui nécessite une interrogation. Il est « difficile à cerner » (Grondin, 2003, p.20). Un peu à la manière du psychologue, qui ayant bien en tête que ses patients puissent être regroupés sous différentes descriptions et catégories diagnostiques, ne peut en rien se prédire ou se préparer à l'avance à faire face à la *signification* de tels ou tels symptômes et comportements. Face à l'autre devant nous, nous sommes d'abord devant « dans le vague de la singularité » (Quintin, 2005, p.44), ce qui nous demande de proposer un souffle pour désembrumer le sens précis de ce qui est dit. C'est d'ailleurs où entre en jeu notre jugement clinique, qui est plus art que technique. Cet art, comme l'évoque en parallèle Gadamer au sujet de l'art médical dans la pratique du médecin, « se définit bien plutôt par le fait que son pouvoir de fabriquer est pouvoir de rétablir » (2005b, p.44), et non comme une application d'une connaissance purement normative, méthodique et spécifique d'une science pure. Rechercher

uniquement de cette dernière manière serait d'oublier qu'un phénomène, dans notre cas le trauma, est d'abord quelque chose qui nous affecte et touche notre humanité.

Concevoir une thèse qui parle d'une herméneutique du trauma consiste à proposer un élargissement de notre compréhension du trauma. Ainsi, cette thèse questionnera et tentera de dévoiler à nouveaux frais, en psychologie, l'expérience humaine du trauma. Écouter nos patients vivre la blessure déroutante du traumatisme, c'est aussi entendre le discours d'un contemporain. De cette manière, le trauma est vu comme une possibilité de notre existence ; le sens du trauma, comme de toute psychopathologie, ne s'inscrit pas en dehors de notre condition humaine. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons toujours la possibilité de *rencontrer* ces hommes et femmes souffrants dans notre cabinet de psychologue, car aussi inintelligibles et obstruées peuvent être le sens de leur vie, il n'en demeure pas moins que leur vécu ne cesse jamais de se présenter comme l'expérience de leur appartenance au monde.

La présente thèse s'inscrit ainsi dans une conversation avec le trauma dont le mythe d'Orphée et Eurydice est le partenaire de dialogue. Cette thèse ne tentera donc pas de présenter le mythe, d'une part et le trauma, de l'autre. Le trauma sera plutôt approché comme un phénomène conversant et prenant part au discours ainsi qu'à la compréhension du mythe. C'est de cette manière que la psychologie et l'herméneutique peuvent se joindre. « Nous n'entreprenons pas un travail de comparaison entre elles, nous les mettons en dialogue » (Quintin, 2005, p.14). Nous pourrions rapprocher cette forme de recherche à celle d'une spirale, ou encore de celle d'une toile tissée (du trauma) avec un fil rouge (du mythe). Tel qu'évoqué au début de ce chapitre, l'utilisation du mythe en psychologie n'en est pas une de calque ou de modèle objectif, mais d'une mise en scène qui relate comment une expérience humaine prend sens dans son être-au-monde.

La présente recherche s'inscrit davantage dans cette dernière visée, ce qui ne manque pas d'introduire un point de vue différent de la psychologie académique moderne sur la notion de trauma. Cela nous permettra entre autres de nous éloigner des conceptions modernes du trauma difficilement détachables de sa nosologie. Car en voyant le trauma uniquement comme une condition médico-scientifique de dysfonctionnement ou comme un dérèglement cognitif de la mémoire, nous nous écartons de sa complexité et de sa portée existentielle (Orange, 2011). S'arrêter à une vision factuelle et empirique du traumatisme reviendrait en effet à congédier les formes narratives et culturelles d'exploration de l'existence traumatisée.

Aussi, dans cette thèse, il s'avère d'une grande originalité de remettre en question (voire de revisiter) les théorisations psychanalytiques du trauma. Non pas en critiquant l'appareil antiscientifique de la psychanalyse comme le font certaines conceptions modernes de la psychologie (voir à ce sujet les élaborations du *Livre Noir de la Psychanalyse*, Meyer, 2005), mais plutôt en soulevant les ambiguïtés et les pertinences de ses dérivations conceptuelles, voire philosophiques. Ainsi, le trauma traité dans sa concrétude existentielle nous permettra de développer une notion beaucoup plus complexe, mais aussi beaucoup plus singulière, du trauma. Cette singularité ouvre alors sur l'universalité du trauma en tant qu'elle ne touche pas seulement un individu *à part*, mais dans chaque traumatisé, tout l'humain. Le but d'une telle recherche est ainsi de décrire et de comprendre l'expérience et le monde du trauma comme manière singulière d'exister et ainsi, de participer à un monde qui est en même temps toujours un monde commun et historique.

1.4.3 Comprendre et Interpréter

Cette section tentera d'éclairer ce que l'on veut dire lorsque nous évoquons l'idée de *comprendre* un mythe (d'Orphée et Eurydice) et un phénomène qu'il met en scène (le trauma). Pour se faire, nous continuerons de nous appuyer sur la pensée de Gadamer, qui évoque que : « Comprendre veut d'abord dire s'entendre sur la chose » (1996, p.80). Ce que l'on peut tirer d'une telle affirmation est d'abord le fait que la compréhension est toujours en rapport à la chose en question (texte, récit, œuvre d'art, symptôme, etc.), en ce sens, elle est toujours dialogique. Ainsi compris, cette « chose » n'est pas l'œuvre (ou le symptôme, etc.) en tant que telle, mais ce qui est visé à travers elle. L'expérience de la compréhension est donc intimement liée à celle de la conversation. Que ce soit dans la rencontre de l'œuvre d'art ou de nos patients, l'impression d'interaction que sous-tend la compréhension se manifeste lorsque cette œuvre ou ce patient nous « dit » quelque chose, nous « parle ». Sur ce point, nous pouvons nous rapporter à la pensée de Ricœur qui rapporte que comprendre, « c'est suivre son mouvement du sens vers la référence, ce qu'il a dit et sur quoi il parle » (Ricœur, 1986, p.232). La compréhension est ce lieu où l'on s'entend « sur » quelque chose.

La compréhension n'est toutefois jamais quelque chose de définitif. En effet, la compréhension, étant d'abord dialogique, n'est pas un accomplissement personnel fermé sur soi et en soi tel le « *Cogito ergo sum* » de Descartes. Ce dernier point sous-tendrait plutôt l'illusion d'un « point de vue » (Gadamer, 1960, p.201) unique et immuable sur une chose, décrivant un être « devenu transparent à lui-même » (*Ibid*, p.231). La compréhension ouvre le sens, le rend possible, plutôt qu'elle ne l'enferme en un objet dont on aurait fait le tour rigoureusement. L'homme est toujours inclus dans ce qu'il comprend, il est donc aussi engagé dans ses questions.

L'espace transférentiel en psychothérapie permet l'avènement d'un même effet suspensif que la lecture d'un mythe. La psychothérapie devient en quelque sorte un lieu métaphorisant, en marge par rapport à la vie quotidienne, et qui, par la passion des questions et des réponses entre patient et psychologue, repoétise ce qui est présenté par le patient, qui du coup retourne à cette vie « changé ». Cette compréhension, s'ouvre de telle sorte que la souffrance, le symptôme, bref, ce qui se manifeste dans l'existence concrète du patient, soit ré-entendu, re-présenté et ainsi compris comme quelque chose de digne et de signifiant. Non pas en tant que pathologie ou maladie, mais en tant qu'expérience de soi et du monde. Georges Atwood est éclairant sur ce point et évoque ce qui sera en quelque sorte notre porte d'entrée vers la compréhension du trauma:

We will speak of crisis, catastrophes, and chronic dilemmas, and not of dysfunction and disease. Those things understood as symptoms of pathology will become reinterpreted as symbols of emotional disaster and as attempted restorative reactions in the face of extreme trauma. (2012, p.22)

La compréhension est donc inlassablement en chemin puisqu'elle est un ajustement et une mise en relief créative avec son engagement avec monde. C'est pourquoi, selon Gadamer, l'idée de compréhension est reliée avec celle d'interprétation ; la compréhension place l'homme dans cette « possibilité universelle d'interpréter » (Gadamer, 1960, p.281), ce qui permet de nous projeter dans un sens, « de voir des rapports, de tirer des conclusions » (*Ibid*).

De manière analogue³ au chercheur qui lit et interprète un mythe, l'interprétation du psychologue permet autant l'acquiescement que la négation de la part du patient et

³ Il est difficile ici d'avancer que l'interprétation du psychologue envers son patient est une homologie à l'interprétation du chercheur qui interprète une œuvre. Comme le dit Quintin (2005) : « une personne n'est pas un simple texte qu'on chercherait à comprendre » (p.30). Toutefois, leur analogie réside, dans les grandes lignes, dans une perspective herméneutique de rencontre compréhensive et interprétative avec le « dialogue d'autrui [qui] n'est toujours compris qu'à partir de notre propre historicité, et non à partir d'un point d'Archimède » (*Ibid*).

c'est de cette manière qu'il est possible de se frayer un chemin vers ce qu'il entend à dire, ce qu'il désire comprendre et se-comprendre. Cette interprétation, qui est souvent reliée avec la notion de traduction chez Gadamer, puisque celle-ci est en quelque sorte l'application d'un « médiateur grâce auquel on s'entend » (*Ibid*, p.406) et duquel quelque chose « “sortira” d'une conversation » (*Ibid*, p.405). Cette dialectique entre la traduction-médiation et la compréhension souligne une sorte de compromis sur l'entente du sens. N'est-elle pas ici l'idée même derrière l'étymologie latine du mot conversation (*conver-satio*), étant relié à la fois au commerce et la fréquentation, soulignant du même coup l'effort commercial et dialogique à convertir les devises étrangères de chacun afin d'y trouver entente sur la valeur singulière de la chose en question ?

L'interprétation consiste en un effort ouvert pour rencontrer quelque chose qui reste infiniment approchable. Se situer dans la possibilité d'interpréter, c'est en quelque sorte considérer, par exemple, la psychothérapie comme étant un lieu qui accueille les angoisses, préoccupations ou déceptions d'un patient qui se trouve dans la brume et le mystère de sa propre vie.

La posture interprétative à l'intérieur de laquelle se situe cette thèse ne relèvera donc pas d'une volonté de mettre à nu le mythe d'Orphée et Eurydice ou du trauma par une explication de l'un ou de l'autre, mais dans la possibilité d'y mettre en jeu un dialogue entre question et réponse entre mythe et phénomène.

Ce rapport à la compréhension et à l'interprétation en est un de fréquentation, qui demande en soi une exigence itérative. Fréquenter, c'est voir fréquemment, cela demande un jeu de parole et de convenance. Cette thèse permettra de porter un regard sur le mythe d'Orphée et Eurydice et de l'expérience traumatique qu'elle met en scène à la manière d'un va et vient entre les différentes orientations de sens que ses lectures nous proposent. Tel le tableau dans la maison familiale, affiché depuis des

lustres au-dessus du foyer, nous pourrions le regarder à d'innombrables reprises, sans toutefois y écouler une compréhension ultime. Toutefois ce que nous y verrons, c'est un tableau à chaque fois même, familier et transfiguré. La lumière du jour et du soir changeant sa tonalité, le regard de l'enfant devenu adulte y verra un autre timbre. Mais toutes les lumières et tous les âges ne pourront empêcher de concéder qu'il s'agit là bel et bien du même tableau. La compréhension se cache dans les interstices interprétatifs des couleurs et des mots, dans la médiation à l'autre (l'œuvre comme le patient, le texte comme le frère) qui ouvre l'horizon. N'est-ce pas d'ailleurs un oxymore que de considérer le mot réinterprétation ? L'interprétation n'est elle pas d'ores et déjà une re-visitation ? Lorsqu'on interprète une pièce musicale par exemple, même pour la première fois, n'est-elle pas déjà autre, différente de ses notes sur papier. C'est aussi pourquoi nous ne pouvons nous rendre à notre cabinet de psychologue avec l'idée précise de ce que nous allons y rencontrer, comme nous ne pouvons pas non plus nous attendre à revoir de manière identique ce tableau affiché au-dessus du foyer.

Le but de cet ajustement interprétatif, dans ce jeu question et réponse est qu'il faut que l'on reconnaisse ce que cette chose « est », ce qu'elle a « à dire ». Ainsi, c'est en concevant que le mythe d'Orphée et Eurydice puisse nous « parler » que nous pourrions être ouvert à ce qu'elle peut encore devenir et dire du trauma. C'est ce dont traitera la prochaine section.

1.4.4 Parole et récit

Comme le mentionne Quintin :

L'intervenant ou l'interprète s'inséreront dans le dialogue d'autrui selon ce qu'ils en comprennent et poseront des questions pour approfondir ou éclaircir

ce dialogue [...]. Gadamer définit ce processus de la compréhension herméneutique comme une « fusion d'horizons. Cette fusion d'horizons est encadrée par la logique de la question et de la réponse. (2005, p.30)

Ce jeu entre question et réponse sous-tend l'idée d'un constant ajustement entre le patient, le texte, le mythe ou l'œuvre d'art, afin d'en comprendre quelque chose qui se manifeste chaque fois différemment, puisque toujours en mouvement dans un dialogue vivant. Il y a toujours cette tâche de « deviner pourquoi les propos ont été dits, ce qu'ils ont voulu dire, sans en être tout à fait capable » (Grondin, 2003, p. 53). C'est par cet effort que, dans cette thèse, nous pourrions tenter de dégager et de dévoiler le sens des textes, mythes et œuvres d'art qui nous rappellent, nous remémorent et nous orientent vers ce que le vécu traumatique peut nous dire, nous transmettre.

Cet effort d'ajustement dans le langage de l'autre, bref, ce travail herméneutique, considère ainsi la parole en tant que « pouvoir parler » (Ricœur, 1968, p. 191). Cette parole prend forme, entre autres, par le récit et la narration. Lorsqu'un patient parle de son vécu et en fait un récit, une transposition de son expérience se produit. Nous pourrions ici dire qu'il se crée un mythe de l'expérience concrète, en ce sens que son histoire concrète se métaphorise en étant rapporté dans l'espace transférentiel.

Voilà pourquoi le mythe (dans notre cas celui d'Orphée et Eurydice), en tant qu'il est déjà récit d'un monde, peut « faire parler » le phénomène du trauma, permettre qu'il soit compris. Pour Hentsch (2002, p. 31), la quête du sens « ne s'explique pas, elle se raconte [...] et est un récit qui ne vaut, qui ne parle que d'être réfléchi d'être constamment relu.» La parole n'est donc pas affaire de maîtrise ou d'intelligence, mais est plutôt le fondement de notre rapport à l'autre et de notre appartenance au monde. Comme le mentionne Gadamer (1996, p. 61) : « L'explication conceptuelle est incapable d'épuiser la teneur d'une composition poétique ». « Le langage technique n'arrive jamais premier pour évoquer un intérêt humain » (Jager, 1989, p.

124). La fable mythique, en ce sens, est une forme accomplie de parole poétique, un lieu privilégié pour toute herméneutique en mal de dialogue et de compréhension.

La psychothérapie permet cet avènement de compréhension et de sens à travers la narration. Celle-ci se manifeste, entre autres, sous certains choix de mots ou d'expressions. Une patiente me disait il y a quelque temps que son anxiété à parler en public la rendait incapable de « prononcer même une *bride* de son discours ». Cette transmutation de mot permis, suite au jeu de question et réponse, de lier cette expérience angoissante de discourir en public avec celui de prendre soin de cette mère dont elle ne pouvait éviter de prendre soin au risque que celle-ci tente de se suicider. Ayant pu soulever ce lapsus sur le champ et de manière explicative (voir « sauvage », comme on le dit si souvent entre psychologues), c'est plutôt dans l'interrogation ouverte au sens que la patiente pu élaborer sur ce mot (*bribe*) transformé alors en image d'un lien trop « serré » (*bride*). Ce n'est donc pas dans l'établissement d'un mot fermé sur sa signification que le mot « parle », mais dans un va et vient entre le patient et le thérapeute. Seulement ainsi peut-on prendre l'ampleur de la singularité du mot qui du même coup est ouvert à l'universalité de son sens.

Le récit et la narration amenés par la patiente⁴, comme c'est le cas d'un texte ou d'une oeuvre d'art portent une « proposition de monde » (Ricœur, 1986, p.130) permettant de retrouver l'évènement de la compréhension sous une forme de cohabitation avec le spectateur.

Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le soi, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature et la fiction ? (*Ibid*)

⁴ Nous intégrerons tout au long de cette thèse, comme nous venons de le faire, des vignettes et histoires cliniques tirées de notre expérience clinique. Il est toutefois fondamental de mentionner que celles-ci ont été modifiées afin de ne pouvoir identifier les patients, les personnes et les évènements reliés, ou tout autres renseignements obtenus par ces dits patients.

Ce dialogue avec l'autre ne peut être compris « qu'à partir de notre propre historicité » (Quintin, 2005, p.30). C'est toujours suivant le chemin de notre cohabitation que nous pouvons réellement dialoguer, car ce de quoi on parle, doit nous impliquer en tant qu'il puisse nous lier. L'étrangeté rencontrée dans les manifestations (i.e. comportements, paroles, symptômes, etc.) de l'homme traumatisé ne peut prendre son sens qu'à travers l'espace commun qui nous relie. Comprendre la folie, le trauma, c'est encore et toujours les situer sur la trame humaine de notre expérience culturelle. Ainsi conçu, nous ne pouvons nous comprendre que sur le fond d'une tradition. Comme le mentionne Gadamer :

Le point de départ de l'herméneutique sera donc que celui qui veut comprendre est déjà lié à la chose qui se trouve portée au langage par la tradition et que c'est ainsi qu'il se rattache ou qu'il gagne un rattachement à ce qui parle du fond d'une tradition. (1996, p.81)

La notion de tradition évoque ici l'idée que l'homme est toujours situé dans une expérience culturelle donnée. Nous ne pouvons l'abstraire du monde dans lequel il est, de l'histoire dans lequel il est d'ores et déjà engagé. La tradition ouvre vers le futur puisque, comme le dirait Gadamer, elle est à l'*œuvre*. Le terme tradition « dérivée du latin *trans dare* (transmettre), [...] donne l'occasion non seulement de parler et de dire quelque chose, mais surtout de communiquer avec les autres et de m'orienter dans un monde qui est déjà là » (De Vissher, 2008, p. 2).

Voilà qui nous amène sur la trame de cette thèse : En quoi le mythe d'Orphée et Eurydice et plus particulièrement le protagoniste (Orphée) peuvent-ils nous parler d'une existence traumatisée? Comment ce phénomène est-il « mis en scène »? Le prochain chapitre décrira et posera les premiers pas vers ce « dé-voilement ».

CHAPITRE II

ORPHÉE ET EURYDICE, MYTHES ET MÉTAMORPHOSES

2.1 Orphée : poète, mortel

Les représentations d'Orphée sont multiples aussi bien dans la mythologie, que dans les périodes plus récentes et jusque dans l'art contemporain. Nous pensons par exemple aux représentations cinématographiques et théâtrales de Jean Cocteau (*Orphée* (pièce), 1926 ; *Orphée* (film), 1949 ; *Le testament d'Orphée* (film), 1959) ; à l'œuvre littéraire de Maurice Blanchot (*Le regard d'Orphée dans l'Espace littéraire*, 1955), ou aux opéras et ballets de Monteverdi (*Orfeo*, 1607) et de Gluck (*Orfeo ed Euridice*, 1762), ainsi que très récemment, par Marie Chouinard en danse contemporaine (*Orphée et Eurydice*, 2008).

2.1.1 Origine et inspirations : héritant poète

Orphée est le fils du roi de Thrace Oeagre et d'une muse, le plus souvent Calliope, muse de la poésie épique [mais aussi parfois de « Polhymnie, de Clio, ou d'une Nérède, Ménippé » (Toulze et al., 1998, p. 16)]. Toutes les versions des mythes orphiques relatent les apprentissages de la poésie et de la musique en provenance d'Apollon, de qui le héros reçoit d'ailleurs sa lyre à sept cordes⁵ (Grimal, 1951). Orphée y rajoutera deux cordes, en souvenir des neuf muses, les sœurs de sa mère. Les apprentissages d'Apollon se révéleront fondamentaux à Orphée et lui permettront d'en faire un pouvoir civilisateur et sacré (Anderson, 1982, p.82). La fin tragique du

⁵ Cet instrument se confondant avec la cithare, dépendamment des versions du mythe (Grimal, 1951)

chantre sera d'ailleurs initiée par l'oubli et le déni de ce pouvoir, ce que nous verrons plus en détail par la suite.

Premièrement, soulignons l'importance des symboles impliqués dans le mythe, afin de favoriser l'approche du sens et une bonne compréhension de l'esprit de celui-ci. Le père d'Orphée, le roi de Thrace Oeagre, est parfois présenté comme un roi mortel (entre autres par Appolodore dans son *Bibliothèque* 3, 2, D). À d'autres moments, il est présenté comme dieu-fleuve (entre autres Diodore de Sicile et Nannos de Panopolis dans son *Dionysiaques* – Grimal, 1951, p. 322). L'alliance de ses maîtres, à travers les figures d'Apollon et des Muses (dont fait partie sa mère), met en lumière la source divine au sein de laquelle jaillissent la musique (étymologiquement *musa*) et les arts, via la représentation d'Apollon.

2.1.2 Expéditions des Argonautes : prêtre de l'harmonie

Par sa lyre mélodieuse et la beauté harmonique de sa voix, Orphée séduit et émeut tous ceux qui se trouvent sur son chemin. Ce sont des chants mélodieux qui mettent en vie et en mouvement pierres, arbres et animaux (selon Virgile), par la magie du verbe de ses poèmes (selon Ovide dans Toulze et al. 1998, p. 52). Orphée est tout ce qui s'approche du pouvoir divin de l'« harmonie⁶ ». L'épisode le plus glorieux de son personnage est sans aucun doute celui de l'expédition des Argonautes. Orphée construisit une nef en transportant des chênes par son chant. Son rôle de chef de nage de l'expédition (à cause de son corps chétif) donna le rythme aux rameurs, calma les flots violents et au paroxysme du récit, protégea les Argonautes de la tentative de séduction des sirènes. Orphée initia ensuite ces rameurs aux mystères de Samothrace

⁶ Qui est par essence « cosmique » en tant qu'elle est « prédisposition à l'interaction de l'ensemble (Jager, 1997, p.41). Cette harmonie est donc de l'ordre de la relation.

(honneurs à Cabire qui protège les marins et les îles). À la suite de ces actes, il devint prêtre des Argonautes.

Mais lorsque les rames restèrent levées et que les flots se turent, et que, plus douce que celle des cygnes mourant et que celle de Phébus, du milieu de la poupe, s'éleva une voix, les eaux de la mer s'approchèrent de la coque; l'explication nous fut donnée plus tard : c'était le fils d'Oeagre, Orphée, qui, adossé au mât, chantait au milieu des rameurs, leur faisant oublier de si grandes épreuves. (*Thébaïde*, V. 340-345 dans Toulze et al., 1998, p. 96).

Ce qui nous est dit sur Orphée dans cette expédition épique, touche en grande partie le caractère pacificateur et apaisant de son chant. Son pouvoir civilisateur réside dans les enseignements poétiques et pastoraux d'Apollon (Grimal, 1951, p.322) et son titre d'inventeur des mystères est ainsi particulièrement souligné par Aristophane : « Orphée nous révéla les mystères et la manière de nous abstenir de meurtres ; Musée, la guérison des maladies et des oracles. » (Toulze et al., 1998, p. 69). Par ailleurs, les poèmes d'Apollonios de Rhodes sont parmi les plus célèbres à avoir décrit les prouesses d'Orphée chez les sirènes.

[...] la force de la cithare triompha de la voix virginale. Le navire était emporté à la fois par le Zéphyr et la vague sonore qui s'enflait du côté de la poupe : les Sirènes ne laissaient plus entendre que des sons indistincts. (2002, p. 109).

Ce rôle de prêtre civilisateur et triomphant est fondamental pour comprendre le tragique qui marquera la suite de son destin.

2.1.3 Orphée et Eurydice : amoureux éperdus

Notre thèse se concentrera donc particulièrement sur la dernière partie du mythe et sur le personnage d'Orphée. Il s'agit d'ailleurs de la section la plus étudiée du mythe,

celle de l'amour entre Orphée et Eurydice (Anderson, 1982 ; Grimal, 1951). Cette dernière mourut après avoir été mordue par un serpent et Orphée, fou de douleur, décida de descendre dans les profondeurs des Enfers pour aller la reprendre. Il y chanta un poème qui émut tout le royaume d'Hadès.

Il alla trouver les Mânes et leur roi d'épouvante et les cœurs qui ne savent pas se laisser fléchir aux prières des hommes. Mais son chant dans le séjour profond de l'Érèbe, émut les ombres sans consistance et les fantômes de ceux à qui manque la lumière. (Virgile, dans Toulze et al., 1998, p. 45).

Il eut alors la permission de ramener Eurydice à la lumière, à condition de ne pas se retourner vers elle pendant sa longue ascension jusqu'à la terre. Incapable de résister, Orphée se retourna et Eurydice fut contrainte de repartir pour la deuxième et dernière fois dans les ténèbres. Une stupeur incroyable frappa alors Orphée.

Lui que son effroi ne quitta qu'en même temps que son état premier, lorsque la pierre se fut installée dans tout son corps [...] Comme Orphée implorait et voulait en vain passer de nouveau, le nocher des Enfers l'en avait empêché. (Ovide, dans Toulze et al., 1998, p. 53).

Lorsqu'il revint du monde souterrain, il n'était plus le même. Il ne composait plus que des mélodies déchirantes et des hymnes plaintifs. Sa voix ne mettait désormais plus rien en mouvement. Il revint maladroit sur terre et se laissa lentement dépérir. Il passa de longs moments à errer dans les montagnes. Selon les versions du récit, il resta pendant sept jours ou sept mois sur la rive ; négligé et privé des dons de Cérés (la déesse des récoltes). Son souci amoureux, ses tourments et ses larmes furent ses seuls aliments. Certaines versions du mythe le firent se lamenter dans la solitude et les paysages déserts. C'est le cas en particulier de celle de Virgile :

Aux pieds d'un roc élevé, sur les bords du Strymon désert, il déroula le récit de ses malheurs devant les antres glacés. [...] Solitaire, il pleurait Eurydice qu'on lui avait enlevée. (Virgile, dans Toulze et al., 1998, p. 47).

D'autres versions, dont celle d'Ovide (que nous comparerons à celle de Virgile plus bas), le firent ombrager les lieux de la forêt sauvage, n'attirant plus que les animaux et les arbres :

[...] et il était assis au milieu d'une assemblée de bêtes sauvages [...] ; souvent auparavant j'ai chanté la puissance de Jupiter ; [...] Maintenant j'ai besoin d'une lyre plus légère pour chanter les jeunes garçons aimés des dieux [...]. (Ovide dans Toulze et al., 1998, p. 55)

Refusant de chanter et de danser pour le cortège de Dionysos, ce dont il était du reste incapable, il fut décapité par les femmes de Thrace. Son corps fut dispersé dans les torrents du fleuve Hèbre, mais sa tête fut épargnée du grand courant et glissa doucement jusqu'aux îles Lesbos. Celle-ci, accompagnée de sa lyre, chantait de manière répétitive le nom d'Eurydice. Tout le long des rives, on entendait ses échos affligés résonner.

Alors, sa tête, même détachée de sa nuque blanche comme le marbre, fut portée et roulée dans les tourbillons de l'Hèbre, le fils d'Oeagre ; d'elles-mêmes, sa voix et sa langue glacées, alors qu'il expirait appelaient Eurydice " Ah ! Malheureuse Eurydice ! " et les rivages tus le long du fleuve répétaient : " Eurydice ! ". (Virgile dans Toulze et al., 1998, p. 47)

2.2 Orphée et Eurydice : les racines d'un mythe

Le mythe d'Orphée et Eurydice se base principalement sur deux écrits. D'abord, celui de Virgile dans ses *Géorgiques 4* (voir Annexe 1), qui met en scène l'aspect pathétique de la perte d'Eurydice pour Orphée. Cela se produit de telle manière que la violence du choc brise toute passion possible chez Orphée. D'un autre côté, trente-cinq ans plus tard dans ses *Métamorphoses* (voir Annexe 2), Ovide mit l'importance sur la trame poétique du protagoniste. Celui-ci suggéra un renversement passionnel

d'Orphée, plutôt qu'une cassure de son chant, comme chez Virgile. Ceci amène le héros à se détourner de ses possibilités d'endeuillement et de remords. Nous traiterons de ces différences de version dans la prochaine section.

2.2.1 Virgile

Autour de l'an 30 avant le Christ, Virgile écrit dans ses *Géorgiques 4* plusieurs narrations de mythes et de récits. L'un des plus connus et des plus importants est justement le mythe d'Orphée et Eurydice. Celui-ci met l'emphase sur la dynamique qui relie ses différents récits. Dans le mythe qui nous concerne, le fond préalable à la tragédie Orphique est le mythe d'Aristée. Ce personnage est introduit au moyen d'un parallèle annonciateur du destin d'Orphée. Il y est narré qu'Aristée, ayant perdu une ruche entière, alla s'effondrer de tristesse sur les rives où sa mère, la nymphe Cyrène, l'invita à vivre son deuil dans son royaume sous-terrain. Elle l'incita aussi à chercher la raison d'une telle infamie auprès de Protée, l'acteur de ce malheur. C'est là qu'Aristée apprit qu'il fit quelques temps plus tôt un faux pas aux conséquences fatales. Aristée était amoureux d'Eurydice, malgré son mariage récent à Orphée. Il la poursuivit dans les champs et Eurydice fut prise de panique. Elle marcha malencontreusement sur le serpent qui devait la mordre mortellement.

La mise en contraste du deuil d'Aristée et d'Orphée semble être la pierre angulaire de la version du mythe de Virgile. Voyant dans la consolation de Cyrène, l'apaisement de l'hostilité et du malheur d'Aristée, Virgile met ainsi l'accent sur la transformation de la faute et du remord en une possibilité de pardon.

Cyrene dismissed both his anguish and guilt. Her very first words after Proteus ends his story and vanishes, his task done, work upon those feeling: "Son don't let your happiness get's you down". There are precise acts he can initiate which

will earn him forgiveness from the angry gods, free him from guilt, and then win him new bees. (Anderson, 1982, p. 34)

Cependant pour Orphée, il en est tout autrement et l'intégration de Philomène dans le mythe de Virgile le souligne. En effet, en mettant en parallèle l'état de ce dernier personnage et l'errance d'Orphée après son retour sur terre, le mythe prend une tournure dramatique et désespérée.

Philomène comme lui, sous l'ombre d'un peuplier, se lamente [...]; toute la nuit elle pleure et posée sur une branche elle renouvelle son chant plaintif et empli des lieux à l'entour des lamentations désespérées. (Toulze, 1998, p. 46)

Rappelons que dans la mythologie grecque, Philomène est violée et qu'elle est littéralement dénuée de langue par Térée, qui la maintient à l'écart en silence, sans parole. Philomène se venge de ce dernier en lui donnant à manger les morceaux de son fils, qu'elle a tué. Les dieux la changèrent en rossignol et Térée fut changé en huppe, un oiseau guerrier ennemi des rossignols. La plainte de Philomène dans le mythe d'Orphée et Eurydice met en miroir le renfermement sur soi de la souffrance du héros, symbolisé par ses lamentations. Nous allons regarder maintenant plus en détails ce dernier point.

Cette plainte fait apparaître certains éléments essentiels à la compréhension du mythe. En premier lieu, il faut souligner que le choix d'intégrer Philomène permet de mettre en lumière l'incapacité d'Orphée à mettre en mots sa douleur. En effet, la plainte d'Orphée à cette particularité d'être « hors parole ». Non pas dans une éventuelle incapacité à dire mot, mais elle l'est dans sa propension à éclipser ce qui a « à être dit » – c'est-à-dire à vider les mots de leur pouvoir de faire sens. « La plainte est routine, refrain monocorde » (Jacobi, 1994, p. 58). Philomène, la langue coupée, dans un refrain continu, renouvelle le perdu incommunicable. De même que chez

Orphée, la sidération est sensible dans la plainte qui le « gèle dans son inactivité » (Anderson, 1982, p. 34).

De cette plainte monocorde, dénuée de langue comme Philomène (au sens propre comme au sens figuré), Orphée oublie aussitôt le pouvoir créateur de sa musique. Cette impuissance créative souligne un certain oubli de son héritage musical et poétique légués par les enseignements d'Apollon et des muses. Son chant sera alors teinté d'une sauvagerie et d'une solitude l'amenant même à oublier ses prières à Dionysos. Car il s'agit là d'une thèse fondamentale chez Virgile et qui différencie sa version de toutes les autres : Orphée subit une perte du labeur poétique (Anderson, 1982, p.48). Ce dernier point sera traité au chapitre six de notre thèse, mais nous pouvons tout de suite souligner que cette perte de labeur poétique chez Orphée nous révèle un oubli des enseignements d'Apollon. Il manifeste également une certaine déshumanisation de son chant, si l'on considère la poésie comme étant un rapport culturel privilégié à l'autre.

Les « lamentations désespérées » (Toulze et al., 1998, p. 46) d'Orphée l'empêchent de rejoindre son pouvoir musical et poétique au profit d'une lamentation vide et infertile. Tout réverbère alors sur fond de déserts et de glaces, de fleuves gelés, qui ne coulent plus : le Strymon désert, le Tanais enneigé, les gelées du Riphée.

Le parallèle avec les rites d'expiations d'Aristée, qui fut libéré de sa faute, ne fait que souligner la plainte d'Orphée. Lamentation qui ne fut pas entendue, car soumise à aucun Dieu. Le labeur poétique par le rite et la mise en œuvre sont exclus de la plainte d'Orphée. Il place sa plainte dans un espace où il n'y a aucune place ni pour l'altération, ni pour l'écoute ou la transformation de ce qui est dit. Il ne pourra ainsi jamais en faire une complainte, oubliant le préfixe *cum* nécessaire à son caractère de mortel. Car la complainte est bien une plainte accompagnée, entendue et partagée. Elle laisse place à l'« être-avec ».

2.2.2 Ovide

Quelques années plus tard, Ovide prit connaissance de la version virgilienne du mythe. Il décida de se lancer dans sa propre version, finalement très proche de celle de Virgile. C'est dans ses *Métamorphoses* qu'il dresse le portrait d'un Orphée moins plaintif et abattu – plus axé sur un caractère mélodramatique, arrogant et transgresseur. La version d'Ovide diffère premièrement dans l'abandon de la référence à l'histoire d'Aristée. Il laisse davantage place au caractère tragique et cruel de la mort d'Eurydice se promenant passivement dans les champs, plutôt qu'à décrire celle-ci en panique devant les tentatives de rapprochements d'Aristée. L'absence d'Aristée et de sa culpabilité repentie, amène un tout autre éclairage sur Orphée. Chez Ovide, ce dernier prend la voie directe des Enfers plutôt que de commencer son deuil avec les dryades, compagnonnes d'Eurydice. Cette différence pourrait sembler accessoire si l'on ne constatait pas ensuite que cette mise en scène induit l'exubérance et l'entêtement solitaire d'Orphée dans son parcours pour reprendre Eurydice des mains d'Hadès.

Chez Ovide, la descente d'Orphée prend la forme d'une rhétorique et d'un échange de persuasion qui pousse Hadès à accorder une faveur contre nature depuis le royaume des morts. La situation s'avère donc ici très différente de la version de Virgile, à l'intérieur de laquelle Orphée n'émeut que par le *pathos* de son chant. De sorte que de l'un à l'autre, de Virgile à Ovide, nous passons de : « [...] son chant, dans le séjour profond de l'Érèbe, émut les ombres sans consistance et les fantômes de ceux à qui manque la lumière [...] » (Virgile, dans Toulze et al., 1998, p. 45) à :

Si les destins refusent cette faveur pour mon épouse, je ne veux refaire le chemin en sens contraire, c'est pour moi une certitude. Réjouissez-vous de votre trépas à vous deux. (Ovide, dans Toulze et al., 1998, p. 52)

Cette différence de ton donne à penser qu'Ovide cherche à nous montrer un Orphée davantage orienté à transgresser sa qualité de mortel. Ce dernier prend la pose arrogante du héros suffisant devant les dieux et les personnages du royaume de la mort. Sa phrase devant Sisyphe en montre tout l'impact : « (...) et toi Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher » (Toulze et al., 1998, p. 52). Il est un peu comme un artiste qui regarderait son œuvre avec vanité.

La deuxième mort d'Eurydice est également présentée de manière à mettre en scène un Orphée à nouveau transgresseur de la loi d'Hadès, ne faisant part d'aucun sentiment de culpabilité. Ce retour d'Eurydice aux Enfers se fait dans le silence et l'accablement muet : «[...] Elle ne s'est plainte en rien de son époux » (*Ibid*). Chez Virgile à l'inverse, Eurydice évoque plutôt avec véhémence « l'égarement » d'Orphée, soulignant le bouleversement dramatique du retournement du chantre.

Chez l'auteur des *Métamorphoses*, la suffisance première d'Orphée l'amène à être davantage choqué par la deuxième perte d'Eurydice. En effet, Orphée sera pris de « stupeur » et d'« effroi » (différemment du choc d'Orphée chez Virgile, qui sera pris de regrets, de questionnements et de pleurs) : le choc, que rien ne semble préparer ou introduire, arrive pour ainsi dire d'un coup. Comme si la transgression et l'audace venaient le rattraper et mettaient à jour l'inéluctabilité de la mort d'Eurydice – dans un effet de miroir, la condition mortelle d'Orphée lui-même.

Semblant jouer encore avec le caractère suffisant d'Orphée, Ovide ne mène pas ce dernier sur la piste de la culpabilité comme c'était le cas chez Virgile, mais continue à situer le choc dans l'inaptitude du musicien à chanter et à jouer. Suite au choc, Ovide met en scène un Orphée qui tente de chanter autrement, change d'instrument et de

public. « J'ai besoin d'une lyre plus légère pour chanter les jeunes garçons... » (Toulze et al., 1998, p. 52).

Or ce changement d'instrument, mais surtout l'« immoralité » de son penchant amoureux pour son nouveau public (Anderson, 1982, p.34), le mène en dehors de son pouvoir enchanteur et l'empêche de faire entendre son chant civilisateur. Cela l'entrave aussi pour entrer dans le deuil d'Eurydice. Ce changement radical dans la nature du chant d'Orphée inspire un dénouement tout autre pour son deuil, dans le contexte de son « retour sur terre ».

Le point tournant du mythe d'Orphée, la catastrophe qui le mène vers l'errance, prend deux chemins – qui se recoupent néanmoins. Chez Ovide, Orphée se détourne des femmes. Chez Virgile, le chanteur se replie dans des lieux désertiques et inhabités.

En effet, l'auteur des *Géorgiques* souligne par l'évocation de Philomène et des rives glacées, qu'Orphée dans son nouveau chant, emprunte davantage à l'impuissance qu'à la création. « Aucun amour, aucun hymen ne fléchirent le cœur d'Orphée. » (Toulze et al., 1998, p. 46). Cette métaphore de l'hymen évoque des liens non seulement à la féminité, mais aussi à la musique, telles les cordes et les peaux qui vibrent. Nous n'avons qu'à penser à la lyre d'Orphée.

Chez Ovide, l'obstruction du deuil d'Orphée prend forme dans l'oblitération du souvenir de sa femme perdue. Le chant d'Orphée y prend en l'occurrence l'aspect d'une performance contre harmonique et prescriptive, « conseillant aux peuples de Thrace de reporter leur amour sur de jeunes mâles et de cueillir les premières fleurs du bref printemps de la vie, avant la jeunesse. » (*Ibid*, p. 53). Il s'agit ici d'un pas de plus dans la direction d'une transgression et d'une pédérastie doublée de misogynie. Ceci n'est pas sans conséquence sur Orphée qui se retrouve errant, auprès des arbres enchantés et des animaux sauvages. Le héros se retrouve dépourvu d'un chant

émouvant dans son refus des femmes. Mais son repli vers les jeunes hommes et les animaux l'empêche aussi de chanter son amour perdu en Eurydice.

Pour Anderson (1982, p. 46) en effet, Ovide nous amènerait à rejeter, comme les Bacchantes, un Orphée pédéraste et transgresseur. La fin tragique de son corps démembré et de sa tête dérivant le long du fleuve en serait l'image – comme sa voix et sa lyre qui ne peuvent plus prononcer que des « murmures affligés » (Toulze et al., 1998, p. 58) . Même le nom d'Eurydice n'y est pas entendu, à la différence de la version de Virgile.

Finalement, la mythologisation du personnage d'Orphée est riche de sens, de parcours et d'héritage. Le dernier passage du mythe démontre que le chemin du héros prend une direction toute autre que celle de ses exploits précédents. Une véritable métamorphose se produit alors dans l'attitude et le comportement d'Orphée. Cette métamorphose s'avère directement liée à la perte de ce dernier vécue dans l'effroi et la stupeur. L'accent mis par la tradition sur l'interdit du retournement, de même que les conséquences funestes de ce retournement constitueront le point d'ancrage de nos interprétations. Elles vont nous mener sur le chemin d'une existence déroutée qui ne peut retrouver sa voie (ni sa « voix »). Les différences dans le récit de son errance post-traumatique nous amènent sur deux possibilités humaines et narratives d'une existence stupéfiée et blessée (l'une dans la lamentation perpétuelle, l'autre dans un chant détourné vers la sauvagerie et la pédérastie).

Le prochain chapitre ouvrira sur l'interprétation du mythe d'Orphée et Eurydice selon les versions de Virgile et d'Ovide. Nous mettrons d'abord en parallèle le destin d'Orphée avec celui d'Eurydice. Nous accompagnerons notamment Orphée dans sa descente aux Enfers et en questionnant l'éventuelle signification du regard fatidique et « transgresseur » vers Eurydice. Ce regard, tel un face-à-face avec la mort, servira de métaphore à l'expérience traumatique. L'ensemble du chapitre portera d'ailleurs la

marque de la déroute, rappelant l'enchevêtrement des mouvements d'Orphée avec ceux du traumatisé.

CHAPITRE III

LA DÉROUTE D'ORPHÉE : IDENTITÉ DU TRAUMA

Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, le mythe d'Orphée et Eurydice révèle une trame complexe reposant sur le tragique d'un poète amoureux faisant face aux abysses afin de retrouver son amoureuse perdue. Lorsqu'Orphée se retrouve face à la mort d'Eurydice, il lui est impossible d'accepter un tel drame de sorte qu'il tente l'insensé pour la retrouver. « J'ai voulu pouvoir supporter, je l'ai tenté, je ne le nierai pas; L'AMOUR l'a emporté » (Toulze et al., 1998, p. 52). C'est cette attitude qui le mènera dans les profondeurs du royaume d'Hadès. Nous voyons ainsi un Orphée qui admet ouvertement la difficulté et la souffrance imparties à la nature irrémédiable de la mort d'Eurydice. Il met alors en scène cette souffrance de façon lyrique, ce qui émeut les créatures du Ténare: « celui qui gouverne le royaume d'en bas ne put s'opposer à sa prière [...] » (*Ibid*, p. 52). Cette première partie du mythe nous montre un Orphée qui prend conscience de la perte d'Eurydice et qui reste en mesure de chanter sa peine dans l'harmonie et l'enchantement. On y voit un époux endeuillé, contant l'absence de son amour perdu.

Toutefois, le fil qui se tisse dans la suite du récit fait appel à un autre aspect du héros. Le chemin exigé pour qu'Eurydice lui soit rendue impliquait un « interdit de porter le regard derrière lui » (Toulze et al., 1998, p. 52), « car telle était la règle imposée par Proserpine », la déesse des Enfers (*Ibid*, p. 46). Or, Orphée se retourne vers Eurydice et se détourne de ce chemin. La stupeur et l'effroi le prennent. Le monde humain est alors derrière lui et le visage d'Eurydice est perdu à jamais. Le présent chapitre nous permettra de comprendre en quoi la stupeur d'Orphée est aussi une déroute. Le mythe

nous laisse à penser qu'il ne peut reprendre son chemin. Il ne peut faire face aux évènements, puisque l'expérience de son monde en est troublée. Il est traumatisé.

Comment comprendre l'égarement d'Orphée quand il contrevient à cette règle – la loi du Ténare? C'est ce dont le présent chapitre traitera. Nous y aborderons également ce que nous dit le mythe sur le « chemin rompu » et comment il entraîne la stupeur effroyable d'Orphée. Nous verrons encore comment il est possible de comprendre le trauma comme une condition relative à cette stupeur et à cette déroute.

3.1 Orphée et Eurydice aux Enfers : un miroir traumatique

Chez Virgile, de même que chez Ovide, le mythe d'Orphée et Eurydice suggère une incapacité du chantre à poursuivre son chemin. Cet égarement, exprimé dans le regard interdit vers Eurydice, fige Orphée dans une pose que nous osons nommer traumatique. Mais il est nécessaire d'introduire premièrement en quoi le trauma peut être mis en scène, voir « métaphorisé » par ce mythe. Tel qu'évoqué au chapitre un, nous ne nous référons ni à la symptomatologie, ni à l'objectivation du trauma, mais plutôt à l'expérience humaine et existentielle. C'est elle qui peut nous laisser nous approcher et comprendre ce phénomène. Notre compréhension du trauma se rapprochera ici de celle du psychologue Georges Atwood sur la folie. Ce dernier évoquant : « Madness is not an illness, madness is not a disorder. Madness is the abyss. It is the experience of utter annihilation ». (p.41, 2012).

Si nous cherchions à nous réapproprier ce passage, nous le transformerions en disant que le trauma n'est ni symptôme, ni trouble. Il est cet égarement et cette déroute: l'expérience de la mort, vue de trop près – tel Orphée regardant Eurydice aux Enfers. Regardons en quoi la lecture du mythe nous amène à cette compréhension.

Des interprétations de cet égarement chez Orphée, qui soulignent la déroute traumatique, se retrouvent dans la littérature aussi bien chez les modernes que les anciens, autant chez Pausanias que Blanchot (voir à ce sujet Anderson, 1982). Une de ces interprétations prend racine dans l'histoire des personnages principaux. Elle élabore en particulier sur ce qui a trait à l'indissociabilité de leur destin, voire à leur fonction de « double » (Anderson 1982, p. 43). Pour certains penseurs, dont Blanchot (1955), Orphée serait incapable de laisser Eurydice perdue. Il ne peut se concevoir ni séparé, ni différent d'elle. Selon cette vision, le mythe suggère alors que le chantre ne laisse pas seulement une partie de lui en enfer, mais qu'il y perd aussi et plus sérieusement son *double*, en la personne d'Eurydice. Il y perd finalement l'image de lui-même. Il y a ainsi une confusion entre Orphée et Eurydice, entre *image* et *double*.

Heurtebise à Orphée : « Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre ». (Cocteau, 1979, scène 7)

Nous allons expliciter les concepts que nous venons d'avancer avec une métaphore qui est celle du développement humain. Prenons l'exemple d'un enfant qui se voit dans le miroir pour la première fois et vit un grand moment de confusion. Il ne sait plus dans quel sens va l'image devant lui. Il pense: « Qui est là? Je reconnais quelque chose qui m'est si commun et en même temps si étranger ». Le regard de sa mère l'accompagne toujours. Il comprend alors que c'est bien lui-même qui se voit, car l'image de sa mère est présente derrière lui. « Je suis dans les bras de ma mère, ma mère est aussi de l'autre côté du miroir, donc je suis aussi de l'autre côté ». Il y a ainsi reflet, mais dans l'accompagnement. Or, imaginer se voir seul dans le miroir, être pris dans le réel de la solitude enfermée, demeurer captif du reflet, c'est être son *double*. C'est ainsi qu'Orphée ne peut se déprendre du regard d'Eurydice, d'avoir une image pour lui. Il ne peut cesser de considérer qu'elle n'est pas face à lui, mais qu'elle

l'accompagne derrière lui. L'accompagnement est un « être-avec » pour reprendre le terme Heideggérien et non un saisissement de l'image de l'autre.

Orphée se retrouve brutalement perdu au point qu'il ressemble à ce jeune enfant qui ne comprend plus le sens de l'image et sa portée symbolique. L'égarément d'Orphée, comme l'incompréhension de l'enfant, n'est pas à proprement parler d'ordre logique ou cognitif, mais il est plutôt relié au sens. Ainsi, lorsque le chanteur transgresse la loi du Ténare, il n'est pas pris d'une « défaillance » (tel un mécanisme), mais il est dérouteré du chemin, qui est aussi le sens de son destin. Orphée « s'arrête et oublie tout, hélas ! » (Toulze et al., 1998, p. 46).

Cet oubli de la loi du Ténare souligne la perte du sens pour le héros, mais il peut être aussi interprété comme l'oubli d'Eurydice elle-même. En effet, soulignons que dans l'étymologie du nom Eurydice: *Dike*, signifie loi. Nous présentons ici le concept de loi comme comprenant la notion de justice. Il s'agit là, comme le dit Gadamer, d'une « convention humaine » (1960, p. 341) qui oriente les hommes dans un ordre commun. C'est en adoptant la loi que je peux partager une expérience avec d'autres, à travers un langage qui me protège de la barbarie d'un monde sans signes et sans conventions de rencontre.

C'est bien cet oubli de la loi qui nous amène à associer le retournement d'Orphée, à la perte d'Eurydice en tant qu'image de son amour. Un mouvement similaire à celui qui conduirait l'enfant de l'autre côté du miroir – qui le conduirait, comme Narcisse, à s'éprendre et à se perdre dans sa propre image. Regarder Eurydice à ce moment, c'est vouloir regarder le résultat de son chant, saisir l'œuvre qu'il a créée. Eurydice devient alors son double, c'est-à-dire une copie de lui-même. C'est le point de bascule entre Eurydice, vue comme un amour perdu qui appelle la souffrance et le deuil; et Eurydice en tant qu'elle se donne à saisir en oubliant la loi, ce qui laisse Orphée seul avec son miroir.

Ce miroir, qui vient d'être métaphorisé chez Orphée ainsi que dans le regard du jeune enfant sur lui-même, rappelle la formation et l'évolution de la théorie psychanalytique du trauma. En 1895, dans ses *Études sur L'Hystérie*, Freud établit la notion de traumatisme psychique, comme étant avant tout un traumatisme sexuel, apparaissant dans le retour du refoulé et donc sous le principe du plaisir. Or peu après la première guerre mondiale, Freud écrit en 1920: *Au-delà du principe du plaisir*. Travaillant avec la clinique pragoise de Ferenczi (Barrois, 1998, p.66), il se rend à l'évidence que le trauma est effractaire pour le psychisme. Il empêche ainsi la liaison entre la représentation du danger et l'élément dangereux. Le vécu de mort ne serait donc plus quelque chose qui viendrait se greffer en surface au psychisme (dans le principe pulsionnel du plaisir), mais qui viendrait ébranler l'homme jusque dans le plus profond de son existence et du sens de son identité. C'est de cela que parle Freud lorsqu'il évoque la « surcharge narcissique » du traumatisme (1920, p. 31).

Le traumatisme se produisant au-delà du principe du plaisir, est désormais une « effraction étendue » de l'identité (Janin, 1999, p. 16) et un « autosacrifice de l'intégrité de son propre esprit » (Ferenczi, 1982, p.307). Cette évolution de la théorie psychanalytique sur le narcissisme, réalisée à travers la compréhension du trauma, souligne qu'au-delà du pulsionnel, l'homme est dérouteré dans son rapport au monde et à lui-même, ce qui devient une désorientation identitaire. Comme le mentionne Stolorow (2011), qui s'est exprimé sur le trauma à travers la psychologie intersubjective et la théorie Heideggérienne: « L'expérience du trauma est foncièrement existentielle et ontologiquement révélatrice. » (p.33). Finalement, ce que cette histoire du trauma nous apprend, c'est que l'identité même de l'homme, ainsi stupéfié par l'expérience traumatique, ne peut survivre à ce collapsus du monde qu'à travers un « modèle du motif du double » (Janin, 1999, p.25). « Il s'agit d'une régression à des époques où le Moi ne s'était pas nettement déterminé par rapport à son monde extérieur et à autrui. » (*Ibid*)

Ainsi, le traumatisé se retrouve, comme Orphée dans les marches du Ténare. Il confond soi et l'autre et il oublie la loi quand il tente de saisir le monde, tel un double de lui-même, telle une copie parfaite du miroir. « Orphée : “ Tu vois ce socle? Je n’y poserais qu’un buste digne de moi ” » (Cocteau, 1926, scène 7)

Cette association entre miroir et double fait naturellement penser à un autre mythe qui est le récit de Narcisse et Écho. La trame narrative évoque un même type de destin et de tragédie, au sein desquels le personnage principal « oublie » la présence de l'autre (i.e. Écho), pour ne plus voir et ne plus contempler que son propre regard, sa propre image en double, devenue copie de lui-même. « Que faire? Attendre d’être imploré ou implorer moi-même? » (Ovide, 2006, p. 465). Que celui-ci s'éprenne de son image, il « s'extasie devant lui, [...] demeure immobile, le visage impassible [...] », (*Ibid*). Cet extrait montre la volonté de Narcisse de saisir son image, en faisant davantage référence au double, qui se borne à « s'implorer » toujours lui-même. Ainsi conçus, les deux mythes présentent un « trop d'image » qui éloigne du rapport respectueux à l'autre. Pour Narcisse, il y est question d'un trop d'image de soi et pour Orphée, d'un trop d'image de l'autre (en la personne d'Eurydice). Dans ce sens, Orphée est en quelque sorte une image inversée de Narcisse. Mais il nous faut maintenant décrire plus précisément cette notion de double et d'image.

Nous nous référerons ici à l'herméneutique gadamérienne dans sa mise en concept du *Bild* (ou de l'image), en contraste avec l'*Abbild* (la copie). Vouloir saisir l'image de soi-même, comme le font vainement Orphée et Narcisse, tient davantage d'une poursuite de la copie ou encore d'un désir de se fondre dans ce qui est vu. Chez Narcisse, cette tentative de fusion empêche la rencontre avec son image, de la même manière qu'Orphée ne peut rencontrer le souvenir d'Eurydice. Pour Gadamer, l'image peut être comprise à partir de la peinture ou du tableau – c'est-à-dire à la manière d'une œuvre qui jouit d'un privilège ontologique. Ce privilège lui assure

d'être à chaque fois accomplie et recréée lorsqu'elle est – à proprement parler – rencontrée par le spectateur. « L'image, renvoie à quelque chose en y faisant séjourner » (1960, p. 171). Ce n'est donc qu'en habitant, qu'en *tenant lieu* au sein d'une *terra hospitalis*, que nous pouvons percevoir quelque chose comme une image.

Le tableau qui est regardé va ainsi au-delà des matériaux et des techniques qui servent à le produire : il est image quand il peut être représenté. Le tableau, comme l'image, n'est ni une simple métaphore, ni une copie exacte de la réalité. Quand Orphée refuse de se soumettre à la loi de Proserpine, il désire au contraire regarder son reflet dans le miroir comme identique à lui-même. Il ne supporte plus son sentiment d'incertitude et de doute vis-à-vis de la présence d'Eurydice. Il ne peut se la représenter, ni se l'imaginer derrière lui (comme nous avons vu la mère au côté de l'enfant, dans l'exemple évoqué plus tôt). Orphée en fait son double, sa copie et son « clone ». Il se regarde dans le miroir et oublie qu'il s'agit aussi d'un reflet. Et sans image, sans symbole, Eurydice disparaît. Orphée refuse d'être accompagné dans le miroir de son audace, tout comme Narcisse fait « disparaître » Écho.

Le concept de trauma est étroitement lié à cette emprise du miroir. Elle fait de l'image de l'autre et des lieux, une espèce de double à l'intérieur duquel le traumatisé tend à se fondre et à s'abîmer dans la peur d'être envahi, puis de disparaître. Ce sentiment chez l'homme traumatisé est souvent décrit en clinique psychothérapeutique, par la « perte de soi » (Barrois 1998, p.195). Ce qui souligne l'effraction du lien intersubjectif au monde.

Nous retrouvons souvent ces blessures dans les manifestations des rêves, qui sont alors des cauchemars. Ceux-ci incluent souvent des revenants-doubles de la scène traumatique ainsi que des gens qui s'y trouvaient. La particularité de ces cauchemars réside dans l'incapacité qu'a le traumatisé de faire la différence entre le rêve et l'accident traumatique. L'indélébilité de l'effroi et du vécu de mort fait alors office de

miroir. La scène traumatique est cristallisée comme un « corps étranger interne » (Barrois, 1998, p. 200), dont on ne peut déceler la provenance ou la direction. L'image prise d'un rêve de l'un de mes patients illustre bien cette orientation (ou plutôt sa désorientation du rêve traumatique). Ce dernier me décrivait un grave accident de voiture, à bord de laquelle il était passager et que son père conduisait. Ce dernier était partout dans ses rêves. Il évoqua une particularité marquante de cette présence: « Mon père me suit partout la nuit. En fait, non, il ne me suit pas. Il marche à reculons face à moi ». Ce père qui marche à reculons mais toujours de face, c'est le trauma qui cache la direction de l'horizon.

Le face-à-face impliqué dans le choc traumatique peut en l'occurrence être conçu comme une réelle *effraction* de la limite, du seuil entre soi et l'autre, ou encore d'une fusion entre l'image et la copie. Le psychanalyste Claude Janin en démontre toute la portée en citant une patiente : « Ici, me dit-elle, je me regarde comme dans un miroir brisé; je vois tantôt une demi-image, tantôt l'autre » (1999, p. 11).

3.1.1 L'égaré d'Orphée : le chemin rompu du traumatisme

Les lieux communs qui frappent d'abord l'imaginaire dans la clinique du traumatisme, ce sont ces histoires d'hommes souffrants qui semblent avoir de la difficulté à regarder autre chose que la catastrophe survenue. Le discours est nécrosé de répétitions et d'allusions aux objets et aux décors entourant l'accident traumatique. Leurs dessins sont composés d'agrégats incessants liés à l'effraction mortifère. Le regard ne peut se détacher de la catastrophe. Les rêves font du sommeil un repos impossible, car toujours occupé par le feu, le sang, la mort déjà vécue, mais maintenant maintenu en activité continue par la psyché et la vie de l'homme

traumatisé. « S'agit-il bien d'une scène ou d'une crypte, où se déroulerait une terrible liturgie? » (Barrois, 1998, p. 199).

Autant l'homme veut sortir de ce cauchemar, autant celui-ci remplit tout l'espace, de sorte qu'il est impossible de voir autre chose que le perpétuel écrasement sur soi-même dans la catastrophe. Comme nous venons de l'évoquer, le traumatisé – comme Orphée, entre dans une chambre de miroirs brisés, une chambre sans fenêtre, qui ne laisse plus apparaître autre chose que son reflet. Ce miroir l'empêche de regarder au loin, ou de poursuivre son chemin. Il est dérouté, comme Orphée au bout de l'escalier. Les images évoquées par les traumatisés laissent entendre un accident qui ne cesse d'être présent, comme une blessure qui ne cesse d'être ravivée. Comme me disait un patient: « Quand je regarde le bras d'un passant, c'est encore un bras mutilé qui est là ». L'expérience ne peut devenir autre chose que le miroir et le double du trauma.

Il est intéressant de noter à ce niveau que l'étymologie grecque-ionienne de *trauma* est associée à la notion de blessure, dans son figuratif de déroute, de désastre. À travers les premières impressions livrées par ces hommes traumatisés, il apparaît que la blessure vive laisse sa place à une obstruction et une désorientation dans leur façon d'habiter l'espace commun. Elle correspond à une route désormais impossible à emprunter. Cette déroute (étymologiquement) fait référence au dispersement des troupes militaires. Un dispersement au cours duquel se dessine une « métaphore de la catastrophe » (Rey, 2004, p. 653). Cette dernière (*katastrophê*) est liée au bouleversement mais aussi à une fin, au dénouement que l'on retrouve notamment dans le théâtre grec, où le suffixe *strophe* fait référence au retournement, à la volte. Les sources étymologiques du désastre en tant qu'événement funeste, donnent lieu au même type d'emploi que le mot *catastrophe*.

Nous retrouvons donc ici une conjonction de notions qui semblent nous mener vers un sens commun. Comprendre que le trauma fasse référence à une blessure qui soit liée à la déroute, voire à la catastrophe, c'est en définitive admettre qu'elle n'est pas distincte ou extérieure à l'homme qui la vit. Il n'est pas non plus question d'une dissociation intérieur-extérieur, ou d'un accident-blessure extérieur à la déroute intérieure. L'homme n'est vraiment ni intérieur, ni extérieur à lui-même. Lorsqu'il lui arrive quelque chose, il se trouve toujours concrètement impliqué et engagé dans ce qui le prend et le concerne. Le trauma n'est ni le coup, ni l'après-coup : il est tout cela et à la fois rien de cela. De la même manière, lorsque nous parlons du trauma, il est question du *dialogue* entre blessure et déroute. Les deux sont indissociables.

En termes plus concrets, le trauma n'est pas un instant seul. Il blesse toujours un homme et sa façon de vivre. Un patient me disait à propos de ses journées, qu'elles « étaient au loin, vues comme dans un télescope à faible portée ». Déroute-blessure de l'engagement et de l'orientation dans le monde, le trauma obstrue ce vers quoi nous tendons (comme *tension*). Pour Stolorow, le trauma est nécessairement lié à l'obstruction de l'expérience affective. La perte des capacités symboliques en est l'image (2011, p.29). Nous pouvons aussi en voir un exemple dans la façon qu'a eue ce patient passager de la voiture de son père, de faire face à un père toujours inchangé, autant dans sa forme que dans son orientation. Ce n'est qu'avec le labeur des élaborations et des récits de son vécu, que des symboles ont pu s'y joindre. Ce père devint alors porteur d'une représentation de l'accident, bien sûr. Mais il devint aussi de manière voilée, une forme paternelle devant les besoins du patient lorsqu'il était jeune enfant. Sortir du trauma dans le cas de ce patient, c'est sortir du miroir inchangé du rêve-père pour s'ouvrir sur un visage-image d'un autre temps et d'un autre lieu.

C'est cette même considération ontologique dans le langage du trauma qui nous amène à interpréter qu'Orphée, comme les traumatisés, se retrouve continuellement

en situation de face à face avec sa « blessure ». Il est pris dans une déroute qui l'empêche de reprendre son chemin et de considérer le reflet dans l'eau bien comme un reflet et non comme une image. De la même manière, Narcisse en a été incapable. La déroute dans le retournement d'Orphée symbolise le point de rupture avec Eurydice, faisant d'une amoureuse perdue « une perte de lui-même » (Blanchot, 1955, p. 181) et « un égarement » (Toulze et al., 1998, p. 46). C'est à ce genre de confusion entre l'image et la copie, que le traumatisé est voué.

Prenons pour exemple le symbole poussé à l'extrême des sérigraphies d'Andy Warhol, comme mise en abîme des notions de copie et d'image. Voici une Marilyn Monroe reproduite en négatif de couleurs mais dans l'identique pictural, dont la copie se répète sans cesse et passe même par sa commercialisation. La représentation de l'icône devient double et par là, s'avale elle-même. Le miroir devient miroir et prend une forme d'image, car il est maintenant représenté. Deleuze l'exprime merveilleusement en disant : « Le Pop art a su pousser la copie, la copie de copie... jusqu'à ce point extrême où elle se renverse, et devient simulacre ». (Deleuze, 1968, p. 375).

Or, il y a quelque chose de fondamentalement et existentiellement traumatique dans le fait de ne plus être en mesure de savoir ce qui est copie ou image de l'autre. Il s'agit d'ailleurs là de la tragédie même d'Orphée, que de ne plus être en mesure de soutenir le regard d'Eurydice derrière lui. Il lui devient impossible de lui faire dos, de laisser *passer* ce qui se déroule dans l'obscurité et ainsi la laisser s'éloigner de lui.

Eurydice : « Le voyage d'où je reviens transforme la face du monde. J'ai appris beaucoup. J'ai honte de moi, Orphée aura dorénavant une épouse méconnaissable, une épouse de lune de miel ». (Cocteau, 1926, scène 9)

3.1.2 La stupeur d'Orphée ou le double traumatique qui enferme en soi-même

Lorsqu'Orphée vient faire face à Eurydice, il se condamne malheureusement à ne saisir qu'une ombre. Son audace le met face à l'inéluctabilité de la mort de sa bien-aimée et il est frappé de stupeur. C'est dans ce contexte que le héros vit l'impossibilité d'accueillir l'image de l'autre ce qui lui sera rappelé de manière violente et irréversible.

La seconde mort de son épouse frappa Orphée de stupeur [...] lui que son effroi ne quitta qu'en même temps que son état premier, lorsque la pierre se fut installée dans tout son corps [...]. (Toulze et al., 1998, p. 53).

Les deux versions principales du mythe proposent la description du retournement de manière différente, l'un comme un égarement (ce que nous avons vu précédemment), et l'autre comme une démence. C'est cette deuxième version que nous allons voir maintenant.

La démence fait étymologiquement référence à l'absence d'esprit ou d'âme (*de-mens*), soulignant un franchissement, voire une sortie du sens communément réfléchi et accepté. La démence a ainsi une dimension résolument transgressive. Pour plusieurs auteurs dont Blanchot, se retourner ainsi suggère le dépassement d'une limite qui brise toute possibilité de vivre « l'épreuve de l'absence de fin » d'Eurydice (1955, p. 181). Ceci pourrait être de la faire vivre autrement, par exemple dans le souvenir. En tuant son retour réel, Orphée tue aussi une partie de lui qui pourrait encore la désirer et précisément en porter la marque sous forme d'image, de récit, voire de musique. Pour Bachelard :

L'identité globale est alors faite de redites plus ou moins exactes, de reflets plus ou moins détaillés. Sans doute l'individu s'efforce de copier aujourd'hui sur hier [...], mais c'est ainsi que la plus solide des permanences spirituelles, d'identité voulue, se dégrade en ressemblance. (1932, p. 71).

Cela nous amène à penser à la nécessité, pour l'identité, de s'appuyer sur des représentations qui laissent la place ouverte à des mouvements et à des changements. Cela nécessite aussi de ne pas se reposer sur une série de copies inchangées de soi. Ici réside l'audace du saisissement de l'ombre d'Eurydice qui stupéfie Orphée.

Il n'est pas rare chez l'homme ayant vécu de trop près un traumatisme, de s'assurer que ce qu'il voit reste toujours au-devant de soi. Il protège ses arrières – qu'il ne peut voir qu'en se retournant – et s'efforce de tout garder au-devant. De la même manière il tente systématiquement de ne jamais être surpris par la nouveauté, ni par l'expérience de l'altération. Nous sommes dans ce que Green appelle le « négatif », où la « visée de l'être commun avec l'objet (cristallisé dans le traumatique) cherche à s'approcher autant que possible de l'état où avoir et être étaient indissociables » (1993, p. 114).

L'homme traumatisé se replie sur lui-même, dans l'incapacité de se différencier du trauma. « Quiconque voit son double en face doit mourir ». Cet adage populaire illustre la rupture existentielle et identitaire d'une intériorité envahie par la réapparition constante de l'image fixe du trauma. Orphée et le traumatisé sombrent fatalement dans « le corps, la pensée et le double du sujet tendant sans cesse à passer les uns dans les autres, voir à se confondre tout à fait » (De M'Uzan, 1977, p.159). Une patiente traumatisée de la psychologue Laurie Laufer rapporte cette confusion identitaire :

J'ai senti à la mort de mon frère que la terre s'ouvrait [...]. Mon corps se séparait en deux comme pour ne pas tomber dans le gouffre, alors je ne sais pas si c'est lui ou moi qui est tombé dans le trou... (Chaumont, 2005, p. 101)

Chez le traumatisé, l'enfermement identitaire dans le double peut faire penser à Ulysse dans sa rencontre avec la nymphe Calypso. Le navigateur est tout près de se faire engloutir par le bout du monde et c'est à ce moment qu'il rencontre l'île de Calypso. La nymphe lui offre alors l'immortalité dans la reviviscence de jours identiques. Mais cela signifie également pour Ulysse, l'arrêt de son périple et de sa quête – autrement dit, cesser d'être lui-même. Si nous nous référons à la signification de Calypso (« cacher »), nous pourrions dire d'Ulysse qu'il se cache de lui-même à travers cette interruption.

Orphée, dans sa démence – lorsqu'il franchit la frontière le séparant de sa bien-aimée – ne peut concevoir que le visage d'Eurydice ait changé lors de son passage dans les ténèbres. Il ne peut pas non plus entrevoir la possibilité que son propre visage puisse changer à son retour sur terre, comme marque et symbole du deuil qu'il aurait à faire. Formulé de manière existentielle, il ne peut pas saisir qu'il arriverait encore à « exister », à éprouver et à vivre. Orphée est pris de stupeur de ne pouvoir distinguer à nouveau le visage d'Eurydice, le double de son amour. L'incapacité à accepter la perte du visage de son aimée sera le talon d'Achille de son tragique destin. Car le chantre n'y admet pas la marque de la mort. Tant et aussi longtemps qu'il s'entête à la voir identique et non à la chercher comme une « épouse méconnaissable » (Cocteau, 1979, scène 9), il ne gardera rien de son « image » (*Bild*).

L'image que renvoie le miroir [donc l'*Abbild*] perd ici sa valeur exemplaire. Elle n'est précisément que pure apparence : elle n'a pas de réel et son existence éphémère se comprend comme liée au phénomène de réflexion. (Gadamer, 1960, p. 157)

Cette incapacité à faire face au monde en tant qu'étranger est la tragédie du regard d'Orphée. Comme celle du miroir de Narcisse, elle embrouille toute altérité d'âge (un homme-enfant) et de sexe (l'amour d'un autre ou de soi). Le latin *secare* nous informe aussi des sources de cette différence dans la sexualité. L'étymologie suggère

que le mot sexualité prend sa racine dans la coupure ou la séparation. Ceci souligne l'altération entre l'homme et la femme ; une blessure nécessaire à notre orientation dans le monde humain. C'est sur cette différence que s'ouvre la possibilité de joindre ce qui a été séparé – mais cette fois-ci par le symbole. Voilà la difficulté de l'homme devant le trauma : l'homme n'est pas cet être indifférencié, comme l'étaient les Androgynes d'Aristophane. Car pour habiter le monde humain, nous devons pouvoir y voir autre chose que notre propre reflet.

En suivant Aristophane, nous découvrons des géants narcissiques vivants dans un monde sans frontière et sans amour humain. Ensuite, nous découvrons les amoureux emprisonnés dans une seule perspective et incapables de se tourner l'un vers l'autre. Plus loin, nous découvrons les premiers êtres en possession de leur complète humanité. Les amoureux, dont les plaies se sont cicatrisées, acceptent de vivre à une distance créative de ceux qu'ils aiment. (Jager, 2005, p. 29)

Il y a dans la démence du retournement d'Orphée, un empêchement du deuil, de la transformation et de l'ailleurs. « Que voit-il? Il l'ignore. » (Ovide, 2006, 430). En voulant s'éprendre de lui-même dans le miroir, il en oublie l'horizon du monde. Nous aurons la chance de revenir plus précisément (au chapitre 4) sur ce concept d'horizon, qui est fondamental à la lecture de la suite du mythe et à la compréhension du destin tragique du chanteur.

Le double, tel qu'il est incarné par Eurydice et réclamé par Orphée, l'empêche de vraiment pouvoir chanter pour elle, d'émouvoir les astres et les dieux. Du moment où il pivote du chant au regard, son chant est vu comme une rhétorique plaintive.

3.2 Du regard d'Orphée : voir la mort en face

« A dream within a dream : [...]
O God! can I not grasp-Them with a tighter clasp?

O God! can I not save-One from the pitiless wave?
 Is all that we see or seem
 But a dream within a dream? »
 (Poe, 1984, p. 768)

3.2.1 Le regard qui refuse le silence

Quand Orphée descend aux enfers chercher Eurydice, il ose se faire entendre aux Dieux du Ténare. Son art est désormais sa lanterne dans la nuit souterraine. Ce n'est que lorsqu'Orphée chante son impuissance devant la mort de sa bien-aimée que tout le royaume d'Hadès est ému. Pour Blanchot, descendre au Tartare n'est pas un non-sens, mais au contraire une tentative humaine pour descendre vers l'œuvre. C'est s'enfoncer vers l'obscurité, comme on tente de descendre vers « l'extrême que l'art peut atteindre, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre » (1955, p. 179). Toutefois, cela doit demeurer une quête et non pas un salut, ou encore une recherche et non un saisissement. Pour que l'œuvre d'Orphée (prenant la forme d'une Eurydice chantée) puisse émouvoir, elle doit laisser entendre la tragédie humaine devant la mortalité. C'est-à-dire son silence devant les mystères des lois divines.

Ce qui peut nous appartenir dans la création de l'œuvre, c'est moins ce qui est créé en tant que produit et qui se donne ainsi comme une « matière » ou en contenus maîtrisables, mais plutôt ce qui par elle apparaît et se dévoile comme un événement de sens. Les musiciens et les musicologues conçoivent bien cette expérience, par exemple dans les compositions dodécaphoniques d'Arnold Schoenberg : ce n'est pas à travers les séries de douze notes souvent atonales que la musique résonne, mais bien dans les interstices et les silences. En d'autres mots, la note ne peut prendre sa complète inflexion que dans le silence qui la soutient. Il s'agit d'ailleurs d'un processus assez commun en Gestalt, à savoir la complétion d'une formule musicale ou géographique par ajout d'une « partie manquante ».

Là est précisément la tragédie d'Orphée, qui tente désespérément d'empêcher le silence de s'installer entre lui et Eurydice. Ovide conceptualise son regard comme une transgression, presque volontairement outrancière :

Ils n'étaient pas loin de la terre, de son bord. Lui, craignant qu'elle ne lui échappe et impatient de la voir, amoureux, tourna les yeux et aussitôt elle fut attirée en arrière [...]. (Toulze et al., 1998, p. 52)

Pour Virgile, l'accent est plutôt mis sur l'action irréfléchie, voire l'oubli du héros :

Soudain, une démente subite s'empara de l'amant – Imprudence/Démence bien excusable si les mânes savaient pardonner ! – il s'arrêta et, oubliant tout hélas! et ne maîtrisant plus son cœur, il se retourna pour voir, alors qu'elle atteignait presque la lumière, sa chère Eurydice. (*Ibid*, p. 46)

Peu importe la représentation du regard, passive ou active, outrancière ou imposée malgré elle, il y a quelque chose de dramatique dans le fait de couper le silence par le regard. Cela contrevient à l'advenir de l'œuvre de faire apparaître d'Eurydice sous une forme encore inconnue d'Orphée (par exemple celle du souvenir).

L'homme traumatisé n'a aucun moment de répit devant la présence constante de la scène de mort. Il est dans un rappel continu de ce qu'il « n'aurait pas dû voir ». Ses rêves ne sont plus des rêves : ils sont la réalité qui se rejoue. Barrois rapporte l'impressionnante réalité de l'horreur qui se loge dans l'onirisme du trauma : « l'œil du cauchemar traumatique c'est le regard du cobra : le quitter des yeux revient à signer son arrêt de mort » (Barrois, 1998, p.175). En fait, l'homme traumatisé n'a plus de possibilité de rêver puisque le cauchemar représente alors le « réel nu » (*Ibid*). Une nuit n'est donc plus une nuit, mais un jour constamment éblouissant. Selon Ferenczi, le plus tragique dans la nuit et les rêves de bien des traumatisés, c'est cet état d'inconscience qui soulève l'événement traumatique afin qu'il se répète, mais

sans autre issue, telle une paralysie. Pour ce psychanalyste, l'expérience traumatique mène l'homme « dans un affect de douleur qui étouffe toute pensée et désir, tout accès à la raison et ne laisse subsister que le terrible cri d'angoisse : être délivré de sa douleur » (2006, p.121).

Ainsi de la même manière que Poe l'évoque (voir au début de cette section), l'onirisme traumatique devient un rêve dans un rêve, où le réel et le fantasmatique se mêlent tellement qu'ils empêchent la mise à distance nécessaire – elle qui permettrait une réelle absence de l'autre. Cette absence, tel un silence, se donne pourtant et pourrait paradoxalement être rencontrée si le traumatisé arrivait à consentir à la perte, à l'altération et ainsi à l'avenir. Au lieu de cela, Orphée est sidéré de ce regard qui aurait dû rester silence de l'attente d'Eurydice.

3.2.2 Le regard qui se substitue à l'entendre

Pour Blanchot, le regard vers Eurydice marque la rupture avec le pouvoir créateur d'Orphée. Pour cet auteur, l'offense ne se situe pas tant dans la descente aux Enfers, que dans le regard qui tente de percer l'obscurité et de refuser la nuit. « Orphée peut tout sauf regarder ce "point" en face, sauf regarder la nuit dans le centre de la nuit » (1955, p. 179). Pour Orphée, remonter sur la terre est impossible. Il reste accroché du regard vers la vérité nocturne d'Eurydice. Il ne peut concevoir qu'elle sera altérée de son passage aux Enfers ; il refuse sa possibilité diurne. Ouvrir cette possibilité, c'est se permettre de re-découvrir Eurydice à son retour sur terre. Or, Orphée en est incapable. Nous pouvons ainsi concevoir le pivotement du chant qui passe de son rapport au monde basé sur la création d'un chant (ouvert à qui veut l'entendre), pour se tourner vers un saisissement fermé qui prend source dans la fixité du regard. C'est sur ce contraste que portera cette section.

Le traumatisé de guerre qui fait face au jour et aux tâches quotidiennes ne peut être que sur le mode de l'alerte, de la terreur et de la stupéfaction. Il entrevoit le boulanger pétrir la pâte et y voit une tentative de réanimation de son frère d'arme. Le couteau du boucher n'appelle plus le désir d'un bon repas, mais évoque l'incision de torture dans une plaie encore à vif. L'œuvre du quotidien n'est plus dans le quotidien, mais dans la vérité nocturne, dans la terreur de l'instant qui ne s'anime plus. Le monde du traumatisé n'est pas seulement appauvri; il touche à l'inhabitable. « L'accident traumatique, [...] nomme la composition du réel » (Barrois, 1998, p.189). L'effroi et l'épouvante éteignent la polysémie du sens et des symboles. Seul l'accident est considéré. Le dissimulé ne peut respirer et la vision devient un « voir de l'ouvert » qui ne se referme pas.

Comment écrire en laissant traces incorruptibles?
 Sans prétention il ne joue que de mots
 vocable sons
 qui jamais ne prétendent se graver
 dans aucun marbre encore moins le virtuel. (Phelps, 2005, p. 39)

Désobéir à la loi du Ténare en regardant Eurydice, c'est oublier que les ténèbres sont obscures et les ombres, insaisissables. La dissimulation d'Eurydice est comme une ombre projetée sur les murs: nous la savons présente, nous n'avons pas besoin de la posséder pour l'entendre. C'est une présence voilée. Nous pourrions aussi dire une présence de l'absence, ce qui définit en quelque sorte la notion de désir. Voilà comment Eurydice peut vraiment exister aux yeux d'Orphée.

Cette transgression du regard d'Orphée n'est pas sans rappeler la quête effrénée du traumatisé pour s'assurer que rien ne manque. Pour Ferenczi (2006), les patients traumatisés sont aux prises avec une détresse puissante devant l'impossibilité d'être secourus pendant l'accident traumatique. Ces patients en surcharge affective ont des

« réactions substitutives » illusoire. Elles leur permettent de combler par l'affairement et l'investissement massif d'objets du quotidien, le vide de l'impuissance provenant de l'effroi traumatique. Ce mouvement passant de l'impuissance à la sur-réactivité est en quelque sorte une façon de se remplir de « stimuli inélaborables » (Gortais, 1997, p.50) afin de dissoudre toute intrusion. Ceci a toutefois pour conséquence de dissoudre aussi toute aire intermédiaire. Le traumatisé doit d'abord voir. Il ne peut se permettre d'être surpris par l'autre. Il s'enferme alors dans un monde sans véritable rencontre.

D'une manière similaire, Orphée ne peut concevoir qu'Eurydice est dans son dos et que leur rencontre nécessite l'absence de regard jusqu'à leur remontée à la surface de la terre. Comme quand Freud parle du mélancolique qui perd son monde sans pouvoir y échapper, il y a une « suspension de l'intérêt pour le monde extérieur » (Freud, 1917a, p. 148). Le regard est cette tentative de combler le rien du manque, un déni de la perte.

L'absence envahissante d'Eurydice obsède Orphée à tel un point qu'il ne peut l'imaginer autrement que présente et immédiate. Son regard vers elle est la preuve de son incapacité à vivre dans l'attente et le manque de l'autre. Chez les patients traumatisés, la volonté de surprendre l'imprévisibilité (d'y faire littéralement face pour prévoir l'imprévisible) devient une vraie mission, une tâche digne de Sisyphe. Comme saisir du regard les fantômes qui ne cessent de revenir les hanter. Ferenczi nomme « moi diurne » cette présence envahissant le quotidien, cet embarras compulsif de l'obsession traumatique qui tente de capturer l'instant qui ne manque jamais.

3.2.3 Le regard qui saisit

Le regard d'Orphée conçoit la vision comme une pure perception. Comprendre ainsi le regard, c'est considérer que voir avec les yeux revient à saisir avec la main. C'est dans ce même rapport que Gadamer souligne l'absurdité et la perte de sens du concept de révélation perceptuelle pure. « Il n'y a pas davantage de doute que, sous la conduite de ses anticipations, la vision "révèle" ce qui n'est absolument pas là. » (1960, p. 108). L'impression de pureté de la perception ne prend jamais réellement forme, mais elle implique toujours son reflet. L'œuvre prend source non dans l'objet en tant que tel, mais dans son attente, dans la capacité de pouvoir s'en détourner et d'y trouver une étrange familiarité.

Orphée confond l'harmonie inspirante de sa voix et de sa lyre, avec le pouvoir de son regard qui empoigne. Le chanteur oublie que son talent réside dans la transmission du pathos et que cela demande un récit et une histoire. Au lieu de cela, il fait porter directement son désarroi et sa démence de toute-puissance sur sa bien-aimée. Cette incapacité à évoquer le récit de la souffrance, en privilégiant plutôt sa réactivation douloureuse envers l'autre, est quelque chose de commun chez les traumatisés. Nous irons plus en profondeur sur l'aspect fondamental du récit en psychothérapie dans le chapitre sept. Mais il est tout d'abord nécessaire d'élaborer sur cette forme particulière qu'a Orphée – comme le traumatisé – de refuser la mise en intrigue de sa souffrance, pour la faire porter par cet autre qui est sous son regard.

La clinique psychanalytique a en effet mis l'accent sur cette forme de confusion du traumatisé entre ce qui est sien et ce qui est autre dans l'accident qu'il revit. À l'intérieur de la relation thérapeutique, les traumatisés sont souvent à même de déposer presque littéralement la scène traumatique dans la séance, « à travers » le thérapeute. Ce mécanisme est appelé identification projective et il est défini par la façon qu'a « le sujet d'introduire sa propre personne à l'intérieur de l'objet pour le

posséder, le contrôler, lui nuire » (Roussillon, 2007, p. 270). Il en résulte dans l'expérience psychothérapeutique un incroyable tour de main transférentiel. Le patient, sans jamais l'invoquer ouvertement, fait revivre au thérapeute ce qui ne lui est plus possible de porter. Cela prend la forme imagée d'une visite forcée d'un lieu qu'on ne serait pas à prêt à voir, ni à recevoir. Bien sûr, le transfert en psychothérapie est une visite du monde du patient ; ce dernier nous amène à le regarder, à l'entendre, à le vivre et à l'habiter avec lui. Mais dans l'identification projective, le transfert à quelque chose de similaire à une effraction du monde du patient dans celui du thérapeute.

La clinique du traumatisme est le théâtre privilégié de ce renversement du rôle que le patient ne peut plus porter, telle une « mainmise psychique » sur le thérapeute (Janin, 1999, p.85). Comme si l'homme traumatisé avait besoin de passer par cette effraction du vécu, pour lui-même pouvoir en dire quelque chose, mais sans le dire vraiment. Sans la patiente élaboration de son vécu avec le concours du thérapeute, ce mode de présence du patient aurait pour conséquence de le garder dans le moment traumatique. Ceci condamnerait d'une certaine manière son expérience à rester saturée par l'instant traumatique, comme s'il n'y avait que cet accident qui pouvait exister, tel un enkystement. Ce type d'expérience rappelle l'incapacité d'Orphée à regarder autre chose qu'une Eurydice, de la saisir autrement que du regard. C'est-à-dire finalement de se rappeler qu'autrui existe, qu'il ne vit pas seul dans le monde et que ce monde ne lui appartient pas.

Ma première expérience de ce phénomène en tant que thérapeute fut particulièrement troublante. Une jeune patiente venait me consulter pour explorer et mieux comprendre son angoisse en situation d'intimité. De séance en séance, à chaque fois que la patiente allait arriver, je me sentais de plus en plus incommodé par une congestion nasale. L'image de la cliente se mouchant sans souffler – elle « écrasait » son nez sous le mouchoir – me semblait de plus en plus insoutenable. Je me sentais

de plus en plus angoissé, comme si mon souffle me manquait. Ce n'est que quelques mois plus tard (après de longues explorations) que j'appris que la patiente se faisait enfermer par sa mère dans un placard bondé de linge, lorsqu'elle osait prendre la parole à la table familiale. « C'était une garde-robe qui m'empêchait de respirer, je ne pouvais pas trouver une position où mon visage n'était pas assailli de linge, du parfum de ma mère qui m'était comme toxique. »

L'affect irreprésentable, ingérable, irrespirable de la patiente se manifestait alors à travers moi. Mais cela n'était en rien une forme de récit qui lui permette de symboliser des images et des métaphores. Elle avait littéralement avalée la scène traumatique en elle et elle ne pouvait me la déposer que de cette manière. Il s'agissait d'une pure perception, incompatible au pathos et à l'élaboration de l'évènement en cause. Il ne s'agit pas là d'un partage, avec ses parts d'incompréhension dans les dynamiques du langage, mais d'un « faire voir » absolu, avec les yeux du trauma.

3.2.4 La mort du fantôme, la fin de l'apparaître

La patiente, comme le traumatisé, ne peuvent concevoir la réalité qu'à l'intérieur d'une expérience au sein de laquelle la scène traumatique ne cesse d'être présente, s'attarde, en se jouant constamment – autant chez l'autre qu'en eux. C'est cette indifférenciation entre l'ombre d'Eurydice et son image que rappelle le regard d'Orphée. Lui qui veut saisir une réalité sur laquelle il n'a pas de pouvoir. Lorsque cela se produit au cœur de la situation psychothérapeutique, nous nous demandons souvent pourquoi ce théâtre de répétition semble s'avérer aussi essentiel, aussi incontournable. Comme le mentionne Freud :

La scène a entièrement changé, tout se passe comme si quelque comédie eût été soudainement interrompue par un événement réel, par exemple lorsque le feu éclate pendant une représentation théâtrale. (Freud, 1977, p. 84)

Comme s'il fallait que le monde soit un calque du trauma, ce qui rend indistinct le monde quotidien d'avec la situation traumatique. C'est dans cette optique que la psychanalyse souligne qu'il y a chez le traumatisé un clivage entre fantasme et réalité, et que « ce genre de situation ne permettrait pas qu'un "appareil à penser les pensées" – ou plutôt à penser l'impensable – se remette en marche » (Robert, 2002, p. 163). De manière plus concrète, le choc traumatique rend opaque la circulation entre l'expérience du monde et l'expérience du trauma. Dans cette vision psychanalytique, le clivage entre fantasme et réalité est conçu comme un déni que le quotidien puisse être empreint de pensées traumatiques. C'est pourquoi aussi, nous pouvons concevoir que l'homme traumatisé soit pris avec une part traumatique déniée qui vient parasiter son expérience et son discours.

Nous voyons Orphée en pleine confusion, oubliant le pouvoir de son chant pour finalement saisir Eurydice par son regard. Le *fantasme* est raturé au profit d'une réalité objectivée, qui met fin à son désir et à son espérance. Orphée veut réellement voir le fantasme (au sens d'objectivement, de façon non-voilée). On peut donc dire que le fantasme ne peut lui apparaître comme il est supposé apparaître, c'est à dire derrière son voile et son ombre. Le terme *fantasme*, pour Laplanche, Pontalis et Lagache (2007, p. 152), fait référence à la fois à la notion d'activité créative et à la mise en dialectique de cette dernière avec la perception directe et réelle. Étymologiquement, le mot fantasme prend sa source dans l'aspect fantomatique d'une chose. Ainsi conçu, le fantasme n'est donc ni tout à fait invisible, ni tout à fait concret. Nous entrons ici, avec la vie fantasmatique, dans l'expérience de quelque chose qui nous apparaît sans se dévoiler complètement. Le fantasmatique et le fantomatique sont omniprésents dans le chant d'Orphée : « Porte profonde de Dis et

dans le noir terrifiant du bois ténébreux : il émut les ombres sans consistance et les fantômes de ceux à qui manque la lumière ». (Virgile dans Toulze et al., 1998, p. 45)

Toutefois dans son regard, le réel de son acte lui fait perdre l'horizon fantomatique de ce qui se donne et de ce qui se montre précisément comme insaisissable – comme à la fois présent et distant. C'est un fantasme de vouloir voir à tout prix que le visage de l'autre reste inchangé, de vouloir revenir à l'origine. Mais le fantasme ne peut seulement exister que dans sa manière d'échouer à saisir et à sidérer. Rendre le vécu du fantasme effectif devient un oxymore. Ne laisser aucune place pour autre chose que l'espoir de l'effectif, c'est dénuer l'instant de son sens et de sa mobilité, donc de son ouverture. Vouloir la coïncidence, c'est toujours peu ou prou, vider la nuit de sa réserve de lumière.

Le Dasein n'existe pas en tant que somme des effectivités momentanées de vécus apparaissant et disparaissant les uns après les autres; pas davantage, du reste, cette succession ne peut-elle remplir progressivement un cadre : car comment celui-ci pourrait-il être sous la main là où seul le vécu « actuel » est « effectif » [...] ? (Heidegger, 1927b, p. 283)

Pour Heidegger, l'apparition des choses, des phénomènes, ne peut jamais se faire dans une apparition totalisante et effective. Pour la phénoménologie, le phénomène n'est jamais totalement manifeste. Il n'est jamais montré sans reste. Le face-à-face avec la mort sidère et il ne peut permettre au traumatisé, comme à Orphée, de s'en détacher, ni de dilater son possible.

Dans la mesure où un phénomène est toujours constitutif de l'« apparition » prise au sens du s'annoncer par quelque chose qui se montre, mais où ce phénomène peut se modifier privativement en apparence, l'apparition elle aussi peut devenir simple apparence. Sous une lumière particulière, tel peut paraître avoir les joues rouges, cette rougeur qui se montre peut être prise pour une annonce de la présence de la fièvre, laquelle à son tour est l'indice d'un trouble dans l'organisme. (Heidegger, 1927b, p. 44)

Or, Orphée ne peut laisser de place à cette apparition qui s'annonce et qui ne correspond pourtant jamais à un pur apparaître. Il ne peut ainsi permettre à cette image d'Eurydice d'exister par elle-même. Saisir un apparaître est impossible. Vouloir saisir l'image, c'est se condamner à la faire mourir et à la perdre comme horizon de sens et de possibles. Où est l'espérance de l'autre dans le regard qui saisit? L'effectivité⁷ constante du trauma rend le réel toujours brûlant et l'apparition, malheureusement figée.

Comment habiter un lieu qui est le même sous tous les angles? Pour le traumatisé, comme pour Orphée, l'accident ne peut avoir lieu et en même temps passer, car il reste réel et actif. Cela devient un peu comme une répétition qui n'ouvre plus les portes de la signification et de l'avenir. Le trauma est alors inhabitable et réduit au statut de non-lieu. C'est ce dont la prochaine partie traitera.

⁷ Nous faisons ici référence à l'effectivité rapportée par Maldiney dans *l'Existant* (1991) qui différencie cette notion de celle de possibilité. Ce dernier, citant Heidegger, mentionne que la « possibilité est de l'ordre de la problématique tandis que l'effectivité est de l'ordre de la certitude » (*Ibid*, p.29). La possibilité serait donc « une catégorie inférieure à l'effectivité et à la nécessité » (*Ibid*) (nécessité vue comme obligation, falloir comme exigence, comme destin déjà contraint). Toutefois, comme le mentionne Heidegger : « La possibilité comme existentiel est, en revanche, la détermination ontologique du Dasein la plus originale [...] » (1927a, p.188). Le Dasein est ainsi d'ores et déjà plongé au milieu de possibilités, où celui-ci se déploie, s'ouvre, est disposé au monde et permet la venue d'un sens. Or à l'inverse, l'effectivité n'a aucun sens pour nous en tant que tel. Il « n'est réel que fondé en possibilité » (Maldiney, 1991, p.37). L'effectivité pure est donc de l'ordre de l'iconoclasme, de la thématization ou encore de la représentation picturale.

CHAPITRE IV

LE CORPS D'ORPHÉE OU LE NON-LIEU TRAUMATIQUE

4.1. Orphée sidéré : le lieu perdu qui se montre toujours le même

« Que pouvait-il faire ? Où pouvait-il porter ses pas, maintenant qu'on lui avait ravi, deux fois, son épouse ? » (Toulze et al., 1998, p. 46).

À propos du 11 septembre 2001 :

Que pourrait-il y avoir de plus clair que nos images de cette journée, que nous les ayons vues en personne ou à la télé ? Qui pourrait faire un film aussi clair que l'image que nous voyons lorsque nous fermons nos yeux : la tour en feu, le ciel bleu, le deuxième avion s'approchant de la seconde tour ? (Walter, 2011, p. 32).

Cet auteur pose la question que plusieurs hommes traumatisés se posent : « Comment sortir du réel continu ? Comment peut-on détourner notre regard de l'accident ? » Marquée au fer rouge, l'empreinte n'est pas encore faite, le fer y est toujours. Où est le lieu de la catastrophe, dans sa constante effectivité ?

Nous ne pouvons même pas parler ici de retour au lieu. Ceci vient premièrement du fait que l'écran de la mort vécue nous situe d'emblée dans une situation de totale dépossession du monde. Oublier l'illusoire, c'est y vivre au sens d'y rester coincé.

D'un point de vue qui révélerait plus de la dimension de la spatialité, le facteur traumatisant s'avère toujours pour le sujet une apocalypse dans son sens théologique et étymologique de dévoilement, de révélation. La réalité, dépouillée de ses voiles d'imaginaire, devient le Réel. (Barrois, 1998, p. 190)

Vivre le monde tel qu'il est, c'est accepter que le visage de l'autre puisse se retourner et nous manquer. Orphée pourrait se demander: « Quel est ce monde dans lequel j'ai pu oublier un instant le visage d'Eurydice. Lieu d'une absence qui me garde hors de vue de la protéger éternellement. » Or voilà bien le paradoxe de la pseudo omnipotence d'Orphée : se protéger en gardant les yeux continuellement sur Eurydice, le condamne aussi à ne regarder que cette dernière. Mais ne regarder que ce point traumatique c'est aussi ne pas pouvoir contempler la beauté du vent qui pousse les cheveux et qui cache le visage. C'est ne pas voir le paysage alentour. Fermer les yeux, un instant. Un clignement des yeux, un instant de nuit pour que le temps passe, et qu'Orphée ne peut laisser passer. Un clignement des yeux, qui dépossède de la fusion. C'est alors que le corps prend toute sa forme : lorsque la paupière humecte l'œil, est-elle un empêchement à voir ? Est-elle une condition essentielle pour continuer à désirer – c'est-à-dire voir et comprendre – par exemple que lorsqu'on regarde ceux qu'on aime, ils se dérobent toujours aussi un peu ?

Pour voir le lieu habité, encore faut-il pouvoir laisser la chose vivre par elle-même, s'éloigner et assumer son absence. Le traumatisme colle à la peau et empêche de pivoter. Il ne permet pas à Orphée de retourner vraiment sur terre.

Scrutant seulement le fond de son âme qui lui renvoyait toujours les mêmes images d'humiliations. Elle ne pouvait en détacher son regard, [...] ce monde n'avait aucune signification, c'était un pur espace vide sans autre intérêt que de lui permette de marcher, de déplacer son âme endolorie d'un endroit à un autre dans l'espoir d'atténuer sa souffrance. (Kundera, 1990, p. 378)

4.1.1 Les marches du Ténare : l'enkystement du lieu traumatique

Fermer la paupière, c'est ainsi se permettre de perdre un instant et par conséquent, de voir le lieu différemment. Mais l'effraction traumatique est toujours là. Tel un kyste

qui s'accroche à nous, l'accident nous suit et nous tire toujours dans la même fascination. L'« après-coup », si souvent nommé dans la théorisation psychologique du traumatisme, est en soi un coup qui perdure et qui sidère. Comme nous venons de le voir, le lieu traumatique fait de l'espace vécu un non-lieu, car il est inhabitable. Il est inhabitable car il est insensé, c'est-à-dire sans orientation et sans échappatoire. Précisons cela.

L'orientation ici évoquée fait référence à la situation de l'homme dans le monde. Il s'agit du fait que toute réalité prend sens par le pivot que constitue notre corps vivant et affecté. Merleau-Ponty, principal penseur de la phénoménologie du corps, évoque en effet la nécessité de concevoir le corps comme lieu et situation dans le monde. L'espace ne peut prendre forme que « dans » le corps (« dans » non inclusif).

La multiplicité des points ou des "ici" ne peut par principe se constituer que par un enchaînement d'expériences où chaque fois un seul d'entre eux est donné en un objet et qui se fait elle-même au cœur de cet espace. Et finalement, loin que mon corps soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps. (Merleau-Ponty, 1945, p. 132)

Parce que nous comprenons l'expérience comme vécue par un homme en tant qu'il a un corps, le trauma est blessant et donc déroutant pour lui (rappelons-nous l'indissociabilité de ces deux termes dans l'étymologie du trauma). C'est parce que la blessure ne blesse pas un corps médical, par exemple une zone cervicale, mais bien un homme. Ce corps blessé « est » un corps vécu, un corps incarné et vivant qui se donne comme « le pivot de la présence personnelle au monde », comme le lieu de départ et d'arrivée des intentions du monde. Il s'agit donc d'un *Leib* (corps vécu), plutôt qu'un *Körper* (corps physique, objectal), selon la distinction allemande faite par Gadamer (2005b, p. 22).

Mais si ce lieu nous permet d'être touchés, c'est aussi parce qu'il permet de toucher à son tour. Il est le lieu qui permet l'avènement du possible, qui oriente et donne sens à notre expérience d'habitation du monde. Dans cette perspective, la blessure en tant que dénouement est donc le face-à-face avec la mort, c'est à dire le rappel effroyable de notre mortalité. Cette blessure lèse la chair qui est impression originelle. Et c'est bien dans cette blessure catastrophique, dans ce face-à-face funeste que l'homme est dérouteré. Cette fin abrupte ne lui laisse pas d'autre choix que le retournement (*strophe*) contre (*kata*). Il ne peut que vouloir à tout prix « achever l'action » (Rey, 2004, p. 653) de ce qui est déjà joué, fini, telle une inversion mortifère du sens et de la destination. L'homme traumatisé ainsi pris dans la catastrophe, ne peut concevoir de poursuivre son chemin. Il ne peut face à la possibilité d'expérimenter le monde qui nous échappe toujours.

Pour Heidegger, l'insensé défie cette destination qui est sens imparti à l'homme. Il évoque dans *Être et Temps* ce qui nous permettra de conclure à l'explicitation de l'ambiguïté étymologique du trauma :

L'étant-là-devant, dans la mesure où il se rencontre dans le Dasein, peut buter, pour ainsi dire, contre l'être de celui-ci, comme c'est le cas avec l'irruption de cataclysmes. (1927a, p. 197)

Dans ces notions de « contre » et de « cataclysmes », nous retrouvons une référence forte à la catastrophe, que ce soit via l'expression « buter contre » ou encore via le terme « cataclysmes » – qui est lui-même une adaptation du mot catastrophe, puisqu'en allemand la notion de cataclysmes est exprimée soit par *Katastrophe*, ou par *Verheerung* (lui aussi traduit par catastrophe).

Voilà alors la véritable dérouté, ce grand échec, ce désastre, cette blessure qui désorienté. L'homme blessé et traumatisé ne peut se situer, ni s'orienter. La dualité de

l'événement traumatique et de l'identité se confond dans l'effraction et empêche le détournement.

Explorons un peu plus attentivement le sens d'une telle affirmation.

D'abord, comme nous l'avons esquissé plus haut, le corps du traumatisé et le lieu du traumatisme se fondent en un seul, les laissant indifférenciés. En se retournant, Orphée refuse sa mortalité et reste sidéré de la vue à jamais perdue d'Eurydice. Mais en la regardant, il reste épris de sa quête et c'est là tout l'entêtement et « l'immense égarement » qui lui est tragique (Toulze et al., 1998, p. 46) : il ne peut alors vraiment revenir du Ténare. Il ne peut se détourner de la vision d'horreur, ni de cette transgression inhumaine. Il n'y a pas de réapparition, il n'y a même pas de disparition, car *il y est encore*. Il est rendu en enfer et ne peut s'en échapper. S'est-il même retourné vers la surface du monde ?

Chez le traumatisé, cette forme d'enkystement et de littéralisation de l'accident traumatique prend la forme d'une présence constante derrière soi. L'homme traumatisé est imprégné d'un double de lui qui garde l'invisible trauma comme une ombre qui ne cesse de suivre, voire de poursuivre son corps. Nassikas en démontre la manifestation chez l'un de ses clients :

En Algérie (dont il est originaire), alors qu'il avait 16 ou 17 ans, un homme l'avait poursuivi pour le violer. Il en a gardé une peur intense qui le paralyse encore aujourd'hui... je lui ferai remarquer que dans son délire, il se disait incapable de se retourner et qu'il vivait dans la terreur du démon qui le suivait partout. À ce dernier de répondre : Satan était un ange créé par Dieu, qu'est-ce qu'Adam et Ève pouvait faire contre un pur esprit? C'est injuste de dire qu'ils ont pêché... (2004, p. 180).

Dans cet exemple, la totale impuissance ressentie par le traumatisé, tels Adam et Ève pris au piège de Satan, souligne l'impossibilité de se retourner à nouveau vers l'autre.

Ce patient est pris « dans la terreur du démon » (*Ibid*). Le contre de la *Kata-strophe* est toujours actif comme si aucun renoncement ne devait être possible. Le corps étant toujours en alerte du prochain bombardement ou du prochain viol. La corporéité dans le trauma est une corporéité assiégée. Le corps vivant ne revient pas du champ de bataille, il y est toujours parce qu'il l'a ramené avec lui. Jean Laplanche l'a évoqué en disant que « l'opposition endogène-exogène n'était pas pertinente pour l'événement traumatique, car il est à la fois interne et externe, il s'*enkyste* dans le psychisme du sujet » (Chemla, 2002, p. 15). Pour Orphée, sortir du Ténare relève d'une impossibilité toute corporelle, à se délier et à se détourner : « lui que son effroi ne quitta qu'en même temps que son état premier, lorsque la pierre fut installé dans tout son corps » (Toulze et al., 1998, p. 52).

Comment se délier de la stupeur qui le prend, qui le sidère et qui l'accroche dans un regard qui se fixe dès lors uniquement sur les ténèbres et la fuite d'Eurydice ? Ovide semble faire référence au destin tragique des hommes pétrifiés à la suite de la vue de Cerbère, telle l'épouse de Loth qui fut changée en statue de sel pour s'être retournée vers Sodome au moment de la destruction de la ville. L'auteur des *Métamorphoses* fait aussi un lien avec le mythe perdu d'Olénos et Léthéa, dans lequel la beauté de cette dernière aurait offensé une divinité. Olénos aurait pris sur lui cette offense, avant que l'histoire ne se termine sur une double métamorphose en rochers.

Cela dit, l'image de la pétrification et de la stupeur rappelle autant chez Ovide que chez Virgile, l'offense liée à la tentation humaine de voir la mort de près. La punition, en ce sens, métaphorise le caractère inhumain et le poids de cette vision, dont le corps porte littéralement le « châtement ». Cette inhumanité du face-à-face avec la mort se manifeste dans l'impossibilité de faire demi-tour et de se détourner de l'accident. Le trauma amène l'homme à s'enchaîner le corps. Orphée ne peut se retourner ou même (re)venir vers la surface de la terre. Il ne peut plus projeter sa vie, espérer ou faire des plans.

Cette fonction de projection ou d'évocation (au sens où le médium fait paraître un absent) est aussi ce qui rend possible le mouvement abstrait : car pour posséder mon corps au-delà de toutes tâches urgentes [...], il faut aussi que je renverse le rapport naturel du corps et de l'entourage et qu'une productivité humaine se fasse jour à travers l'épaisseur de l'être. (Merleau-Ponty, 1945, p. 143)

Orphée ne cesse d'entendre les mots résonnants d'Eurydice : « Je suis attirée par une nuit sans borne qui m'encercle, et je tends vers toi des mains vacillantes : hélas je ne suis déjà plus à toi » (Toulze et al., 1998, p. 46). Les mains vacillantes d'Eurydice sont le miroir d'Orphée, qui tente encore et toujours de retrouver son amour perdu. Le traumatisme enferme le mouvement du corps dans le retournement. Comme l'homme traumatisé, Orphée ne tend donc non pas vers l'autre « perdu », mais plutôt vers la catastrophe ; le trauma qui choque toujours.

En langage clinique, les traumatisés soulignent souvent avec justesse, qu'ils n'en « reviennent pas » de ce qui leur est arrivé. Non seulement leur récit tourne souvent en boucle continue sur les mêmes images et thèmes, mais leur corps ne cesse de revivre l'effroi du moment traumatique. C'est ce que Chemla appelle « le surgissement traumatique de l'intime » (2002, p.137), qui comme le terme l'indique, fait référence à l'irruption d'un affect intolérable et ingérable. Dans ces cas, la représentation de ce qui a été vécu et donc de ce qui les a transformé, est viscéralement répudié au profit d'un gel psychique et corporel ; ce qui dénie le sentiment de perte de l'autre et de soi.

Tendre vers l'autre perdu nécessite de pouvoir s'en détourner. Cette aptitude en effet, ouvrirait la possibilité pour Orphée de se remettre en chemin, mais encore faudrait-il qu'il *renonce* à retrouver intacte sa bien-aimée ou – comme le mentionne Blanchot – à « achever son œuvre » (1955, p. 180). Selon plusieurs auteurs et mythologues, chez Orphée, la remontée de l'enfer vers la terre ne réussit finalement pas. Son pouvoir de

chantre enchanteur est laissé au fond du Ténare. Sa qualité de poète est « en choc et pétrifiée, [...] laissée pour contre tel un homme qui est changé en pierre » (Anderson, 1982, p. 43).

Nous pouvons remarquer que, dans toutes les versions du mythe d'Orphée et Eurydice, les auteurs n'ont même pas pris le soin de raconter la fin de la montée du héros vers la terre. Un peu comme si cela laissait sous-tendre l'inachèvement de son chemin et de sa quête. Il n'a pu attendre la fin de l'ascension, comment pourrait-il alors en revenir ? Comment pourrait-il renoncer à ramener Eurydice et éventuellement, arriver à reprendre sa route ?

4.1.2 Le retournement d'Orphée ou la conversion empêchée

Tel l'homme traumatisé ne peut quitter le champ de bataille, Orphée ne peut se remettre en route. Ferenczi évoque ainsi cette partie déroutée (i.e. mise hors route) de la douleur de l'instant traumatique : « La douleur dépasse la force de compréhension, il en est paralysé ; non pas un sujet dans le non-être, mais dans l'être parti, pas seulement dans "l'être pas là". » (Chemla, 2002, p. 83). Au sujet des camps juifs de la Seconde guerre mondiale, l'auteur dit encore : « Les hommes ne meurent pas, mais se trouvent produits comme cadavres. » (*Ibid*, p. 122). Le cadavérisme des survivants souligne la sidération du corps, comme Orphée ne revient pas des marches du Ténare. Le mouvement du retour qui est toujours un mouvement du corps vivant, est précisément ce qui se trouve empêché chez Orphée. Le regard sidéré d'Orphée culmine ici dans la représentation d'une tragédie humaine, sise dans l'impossibilité de renoncer à la captation par l'image. Pour expliciter cette idée, nous partirons d'une phrase phare de Bachelard :

Aucune valeur n'est spécifiquement humaine si elle n'est pas le résultat d'un renoncement et d'une conversion. Une valeur spécifiquement humaine est toujours une valeur naturelle convertie. (Bachelard, 1939, p. 155).

C'est sur cette ouverture au pivotement et à la transformation que se fonde toute possibilité de tourner le dos à et/ou de se tourner vers. Explicitons cela. La notion de conversion peut être comprise à partir de son étymologie. En effet, *convertere* fait référence au retournement, au changement de voie. Il souligne que l'homme, pour s'orienter dans le monde, accepte de tourner à nouveau vers l'autre un regard toujours neuf. En d'autres mots, il le revisite. Toutefois, il s'agit là d'une possibilité qui ne peut être rencontrée que si le protagoniste accepte l'impossibilité de retourner vers la source « pure », où le passé perdu pourrait indéfiniment se prolonger. Le mot conversion vient de l'horizon religieux. En l'occurrence, une conversion consiste dans une sorte de pivotement vers le sacré. Personne ne se convertit s'il passe simplement d'un état à un autre, pour cela il faut qu'il se tourne vers Dieu ou vers l'autre. En ce sens, toute conversion est par essence affaire de relation et d'engagement, donc de rencontre. Son sens n'est pas que métabolique (« d'un état à un autre »).

À titre de résultante, la conversion implique ainsi la transformation, mais aussi la re-création de l'évènement originel. Pour Gadamer, le *convertere* est essentiel à la compréhension. Pour illustrer son point de vue, il s'attarde à la situation de traduction : « le traducteur a souvent une conscience douloureuse de la distance qui le sépare nécessairement de l'original » (1960, p. 409). Il s'agit là en effet, du défi principal du traducteur, comme de l'homme qui veut comprendre (et notamment se comprendre). Il cherche dans un retour – dans un va-et-vient – l'entente d'un point de vue qui ne sera jamais réellement complet. Ainsi, la conversion, comme la traduction, vise un « rapprochement » des mondes ainsi mis en relation (mais sans les confondre).

Revenons un moment sur cette patiente qui se rappelait être envahie par les vêtements de sa mère. En séance, un état d'étouffement dans la mise en scène de l'enfermement traumatique, prenait forme dans son incapacité à se détourner de ces vêtements maternels. Son mouchoir qui écrasait son nez semblait souligner cette soumission du nez à une main forte et sadique. Cela nous amène à penser que son étouffement ne provenait pas tant des vêtements ou des mouchoirs, que de la mère ou de la main qui serre et empêche le corps vécu de trouver une juste distance et de continuer à s'orienter. La fixité du corps dans le traumatisme est à l'image de cet événement indicible « qui tombe sur la vie psychique » (Chaumon, 2002, p.105).

Orphée incarne ce qui du corps ne peut se convertir, ni se retourner. Stupéfié, il se fige et ne peut poursuivre sa route, tel le traumatisé ne revenant plus de l'instant traumatique. Phénoménologiquement, le corps – navire du sens – converse avec l'horizon de notre être-au-monde. Il est notre existence, il est le mouvement même. Il est ce par quoi nous sommes dans l'être. C'est par lui, avec lui et en lui que s'abîme le lieu perdu dans lequel Orphée reste enfermé.

Le corps tourne et se retourne. Autrement dit, pour faire œuvre de lui-même, le traumatisé doit se détourner de l'accident et en faire un événement à part entière. Le corps est toujours un pivot (« Le pivot du monde » (1945, p. 111) dit Merleau-Ponty). C'est-à-dire qu'il est ce en quoi se fonde toute possibilité de « tourner le dos à » ou de « se tourner vers ». « Il n'y a transcendance que par chair et ma chair » (Merleau-Ponty, 1959, p. 202). Le corps d'Orphée et celui de l'homme traumatisé, dans leurs manières d'être au monde, dans leurs incarnations pourrions-nous dire, se situent dans un mode de déchéance et d'échec. La difficulté en psychothérapie du traumatisme, est de permettre que ce corps puisse devenir le porteur de l'inscription du trauma. Afin qu'il puisse être « l'évènement de survivance qui donne à l'indicible de l'évènement traumatique une matière corporelle » (Chaumon, 2002, p.105).

C'est ce qui nous donne à penser que le corps d'Orphée aurait pu être plus qu'une chair qui sera tragiquement détruite par les Ménades. Mais il sera incapable de renoncer à ce corps stupéfié dans les marches du Ténare.

Barrois, psychanalyste spécialisé en traumatisme évoque Jankélévitch, qui selon lui se fait éloquent lorsqu'il traite de cette « soudaine intimité avec la mort » du traumatisé. Une intimité qui fait fuir le corps et donc le vécu habité :

L'homme est désemparé quand il se trouve soudain nez à nez avec un avenir qui n'était pas fait pour advenir empiriquement. [...] Notre désarroi tient ici à la brusque transformation de la mort en donnée immédiate. (Barrois, 1998, p. 8).

Le corps devient cette mort portée comme un fardeau sur des épaules qui lui sont étrangères. Le face-à-face avec la mort sidère le corps en le rendant étranger à lui-même et en le faisant rompre avec tout horizon de familiarité. On l'empêche ou on le maintient hors du détournement et de la conversion. Kundera parle de ce qu'il y a d'inhumain dans la volonté moderne de voir toujours plus du corps (médicalement, picturalement ou encore pornographiquement), qui est alors rendu étrange dans sa trop grande proximité : « fouiller sa nudité, cette nudité absolue, cette supranudité [...]! » (1990, p. 61). Or, le corps ainsi scruté ne peut être que difficilement habité et ne permet pas au sens ou à l'orientation de s'ouvrir. La conversion nécessite une continuité, une appartenance au corps, qui est aussi de facto une appartenance au monde. Le corps sidéré du traumatisé ne peut poursuivre sa route sans se retourner sans cesse.

Ferenczi parle de ce « faux corps » qui signe une « paralysie totale de la motilité » (2006, p. 40) et qui offusque l'événement traumatique. Comme si cela n'avait pas été vécu. C'est une falsification qui inhibe ou sépare le corps de son affect. Ferenczi souligne cette séparation en nommant d'un côté un moi diurne, expulsant le « corps

enkysté » de l'accident traumatique et de l'autre côté, un moi nocturne qui éclate en résurgences non symbolisées du traumatisme.

De manière plus concrète, il est commun de voir chez les patients traumatisés une difficulté à concevoir le corps, autant dans sa mobilité (maladroite et heurtant de manière fréquente les objets qui l'entourent) que dans sa disposition (i.e. se positionner de manière soit très rigide, à l'affût et d'autres fois complètement « dans un autre monde », oubliant les conventions de posture) (Barrois, 1998). De ces manifestations ressort l'idée que le corps semble ailleurs et est pourtant toujours trop présent. D'où l'image d'anesthésie évoquée par Ferenczi, qui suggère que l'inhibition d'une partie du corps est un rappel constant de la partie diurne, celle qui reste encore sur les lieux de l'accident traumatique. Ces symptômes trouvés dans la clinique du traumatisme ne sont toutefois pas des fins en soi. Pour paraphraser Atwood, ce qui nous intéresse dans les symptômes, c'est qu'ils peuvent nous amener à voir le monde du patient (Atwood, 2011, p.50).

Finding oneself in the world is unitary ; feeling of the body are also ways of being in a world and the relatedness of the self and world is more experientially primitive than the apprehension of either in isolation of other. (Radcliffe, 2008, p.8)

Le corps du traumatisé a cette particularité de fuir la quotidienneté et d'embarrasser le silence. L'accident traumatique revient toujours faire effraction dans les endroits les plus sournois, car in-signifiant dans son sens littéral. Il ne permet plus au corps de se situer dans ses moments d'éloignement. Le corps crie toujours à tue-tête. Orphée y voit une terre privée de vie : c'est le désert et la glace qu'il fréquente et la mort qu'il ne cesse de ré-invoquer. Il ne veut pas sortir du Ténare. Tel un patient qui s'éprend de son symptôme en s'y logeant (si toutefois une telle chose est seulement possible !) et se retrouve à chaque fois dans l'instant de la perte et du manque.

Les manifestations les plus saillantes de cette incapacité du traumatisé à permettre au quotidien de prendre place, se retrouvent dans leur discours tronqué – car encore pris dans cet « cryptage traumatique » (Chemla, 2002, p.62). En effet, il n'est pas rare en psychothérapie du trauma de retrouver chez les patients un récit où les énoncés amenés s'articulent de manières incomplètes, morcelées, composées d'images trouées, car insoutenables et irreprésentables. L'émergence de souvenirs associés se manifeste alors dans sa résurgence violente, sans prévenir de son envahissement jusque dans le discours. Le traumatisé, incapable de trouver la distance adéquate à la narration du souvenir, se trouve envahit de mots-cris dont il ne peut partager la provenance, ni l'histoire. Chemla prend l'exemple du discours d'un patient ne pouvant tenir qu'un récit encrypté de l'accident de ski qu'il a vécu :

La neige, le froid, la glace...Haut dans la montagne, la montagne... »[...] « Je ne veux pas être tenu...Qu'il me laisse, qu'il me laisse »[...]« On est allé là-haut... », et enfin : « Il crie...l'horreur ! (2002, p.60)

Heidegger parle de la capacité de présence, comme jouant nécessairement avec la capacité d'éloignement du Dasein.

C'est la faculté d'é-loignement, exercée par l'être-là dans sa prévoyance quotidienne, qui nous découvre l'être-en-soi de « monde vrai », c'est-à-dire de l'étant auprès duquel l'être-là, en tant qu'il existe, est toujours-déjà présent. (1927c, p. 135).

Pour paraphraser Heidegger, c'est que l'é-loignement n'est pas ici une distance au sens scientifique, mais un mode d'expérience au sein duquel l'homme peut être authentiquement situé auprès de l'angoisse de l'être-au-monde. À l'inverse de cet é-loignement qui relie l'homme à son monde, la tentative qui consiste à extirper l'affect du traumatisme par une pratique de déni ou d'évitement, est condamnée à ne trouver que l'insistance de ce qu'il souhaite dominer. Ainsi, plus Orphée refuse l'inaccessibilité d'Eurydice, plus il se condamne à être pris dans une souffrance

mortifère. Dans le même esprit, il faut que le corps puisse habiter une pièce, pour y oublier les objets et pour ensuite les retrouver.

Le corps a besoin de cet é-loignement, cette distance pour pouvoir s'oublier afin de revenir vers lui-même et ne pas toujours être enfermé dans une souffrance activée. Dans ce sens, « l'oubli de soi » est « normal » et caractérise l'homme bien portant. Au contraire, la maladie et la souffrance le font sortir de l'oubli et rivent l'homme à lui-même en l'acculant aux symptômes qu'il veut par ailleurs dépasser. Le traumatisé est pris dans cette crypte sans issue.

Il n'est pas rare de retrouver en clinique des patients qui tentent, avec beaucoup d'espoir, mais parfois maladroitement, de trouver le point de causalité de leurs angoisses et de retourner à la source à laquelle ils auraient pu s'abreuver autrefois. Mais ce n'est qu'avec frustration et patience, accrochés à un petit rien ou à un événement du quotidien, que le sens et les signes peuvent prendre forme. En ce sens, le renoncement et la distanciation sont nécessaires à l'advenir d'un retournement. Le corps, comme le symptôme, parle. Mais si l'on s'entête parfois à le faire trop parler, nous oublions souvent de l'écouter attentivement. *Le trop près* coupe l'horizon (et l'é-loignement) et bien souvent, il trouble notre capacité à nous orienter et à nous engager dans le monde.

Il est impossible d'empêcher Orphée de désirer le corps d'Eurydice à nouveau. Il s'avère toutefois terrible de chercher à le posséder ainsi. Orphée se place dans une volonté de rendre réversible l'espace et le temps qui passe. C'est néanmoins dans ce désir que se montre l'absurdité de la situation du chantre, qui consiste à aller à contre-sens, voire à tromper les dieux (si l'on se réfère à la version d'Ovide). Le mythe se déploie dans une ultime tentative pour déjouer le temps et pour autoriser un « dé-devenir », comme le dit Jankélévitch (1974, p.81). Le renoncement, à l'inverse, implique l'ouverture et le déploiement du pàtir (dans le sens de *pathos*, de

souffrance). Mais il ne s'agit pas d'un culte voué à la souffrance, plutôt de celui d'un redéploiement de la possibilité et de l'advenir.

Il s'agit là d'ailleurs d'un des plus grand labeur en psychothérapie que de pouvoir faire conjointement entre le patient et le thérapeute, ce que Ricœur nommait une « transposition de catégories pathologiques au plan historique » (2000, p.95). Concrètement dans l'espace psychothérapeutique, cette transposition serait une façon de permettre au patient de remettre en élaboration et ainsi en mouvement, l'histoire du traumatisme en y invitant une représentation des acteurs de cette scène (et des lieux comme témoins). Or, tout cela prend du temps et de la patience ; les lieux du traumatisme ne peuvent être visités d'un coup. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est un écueil puissant chez le traumatisé, que de fixer le regard sur le trauma en une seule image, devenue alors icône. L'histoire personnelle du traumatisé demande une ré-humanisation du lieu du trauma. Le psychologue se doit d'être prêt alors à permettre au trauma d'« élire résidence dans l'espace-temps psychique du transfert/contre-transfert » (Chemla, 2002, p.78).

Pour revenir à un exemple, lorsque la patiente évoquée plus haut s'écrasait le nez en se mouchant, elle y laissait en quelque sorte la trace psychique, corporelle, transférentielle du trauma en séance. Le travail réalisé fut alors d'aller dans le sens de cette inscription corporelle pour en faire ressortir une scène, qui pouvait être vue par la patiente, tout en étant mise à distance et donc re-visitée.

En psychothérapie, c'est en ayant cette disposition à l'attente que nos patients sont aussi toujours des « patients » : à savoir des êtres à la fois souffrants et impliqués dans l'existence, comme dans une acceptation de la possibilité de se retrouver eux-mêmes, se réattribuant leur vécu présent et leur passé. Il en est de même du côté de l'expérience de notre être temporel, qui se télescope naturellement dans notre manière

d'habiter le monde. « L'espace, dit Gaston Bachelard, tient du temps comprimé. L'espace sert à ça. » (1957, p. 10)

Le corps vécu s'organise et se déploie à la faveur d'une certaine passivité qui n'est que l'envers de ses capacités d'initiative et d'activité. À ce titre, tout corps vivant s'avère actif et passif, sentant et senti, voyant et vu.

Vivre toujours le même corps, c'est s'empêcher de vieillir, de vivre, de perdre et d'être en manque de ce quelque chose qui fait de notre corps le lieu de la révélation et de l'accomplissement de notre humanité. Mortel et blessé, le traumatisé n'en revient toujours pas. Il ne peut renoncer, ni se convertir. Il ne peut retourner sur les lieux de sa trace. Ses pas sont pris dans l'argile de l'effraction.

4.2 L'errance d'Orphée ou le non-retour traumatisé de Lazare ressuscité

Comme nous venons de le constater chez le traumatisé comme chez Orphée, l'expérience humaine qui s'accule à elle-même dans l'inchangé enferme l'homme dans un espace déserté de vie nouvelle. Or, comment considérer le retour de celui-ci sur le chemin de sa vie ? C'est ce dont la présente section traitera.

Le retour implique toujours une réorientation. Et lorsque l'homme revient sur les lieux de son enfance, les moments passés lui reviennent, mais il sent aussi que ce temps est révolu. Nous sommes ici dans la nostalgie (de *nostos*, qui signifie retour). Ce retour est toujours d'un autre part, il rappelle le chemin entre notre maison d'adulte et celle de notre enfance. Mais comment vivre avec la vision que rien ne peut avoir changé à la suite d'une mort vécue ?

L'errance et la déroute d'Orphée suggèrent l'idée qu'il ne peut retrouver son chemin, car celui-ci est toujours tourné vers le spectre perdu d'Eurydice – un corps tourné vers la mort, un double laissé en enfer. Cela pose l'énigme de la possibilité humaine du traumatisme. Comment vivre lorsqu'on est encore tourné vers la mort ? Comment revenir sur terre après un passage déroutant dans les ténèbres ?

En guise de réponse, nous allons emprunter ici la piste de réflexion que nous donne le récit de Lazare ressuscité (Jean 11:10) et nous examinerons en quoi cela peut nous éclairer sur le trauma et le destin d'Orphée.

Le récit de Lazare est l'un des textes les plus lus et les plus connus du Nouveau Testament. Cité uniquement dans l'évangile de Jean, ce miracle est souvent considéré comme celui qui précède l'ultime instant Pascal. Ce récit présente plusieurs mystères que les Pères de l'Église aussi bien que les philosophes modernes ont tenté de comprendre et d'interpréter (Marchadour, 1988). En effet, le récit de Lazare nous a été particulièrement inspiré par la forme complexe du personnage tel qu'il est rapporté par le texte biblique en soi, mais aussi par diverses interprétations du personnage par les pères de l'Église, mais aussi des philosophes, poètes et romanciers (Andreev, 1970 ; Rouvière, 1996 ; Jankélévitch, 1974 ; Marchadour, 1988). Il s'agit d'un personnage qui ne se laisse pas facilement saisir et le mystère entourant son histoire soulève plus d'une question sur la possibilité de vivre un retour sur terre suite à un séjour au royaume des morts. En effet, le récit de Lazare comporte différents thèmes qui viennent mettre en perspective un vécu d'homme, pris entre le rôle de miraculé et celui de survivant face à la mort. Selon ces deux pôles, les interprétations du récit de Lazare viennent apporter un éclairage fort intéressant à cet événement extraordinaire. Le parallèle avec le mouvement d'aller-retour d'Orphée aux Enfers s'est imposé à nous. C'est selon cet angle de départ que nous nous intéresserons à ce récit. Mais prenons d'abord le temps de mettre en mots les principaux passages de ce récit biblique.

Jean met d'abord en scène le personnage de Lazare et présente ses liens de parenté : « Il y avait un homme malade; c'était Lazare de Béthanie, le village de Marie et de sa sœur Marthe. » (11 : 1). « Jésus aimait, Marthe et sa sœur et Lazare. » (11 : 5). Cet amour est par la suite imagé et mis en relation avec le chemin que Jésus est prêt à risquer. Or il attendra deux jours pour retourner auprès du malade.

Puis il dit aux disciples : « Retournons en Judée. » Les disciples lui dirent : « Maître, tout récemment les Juifs cherchaient à te lapider et tu retournes là-bas ? (Jean 11 : 7-8).

Retourner à Béthanie est un risque que Jésus est prêt à prendre pour conclure son dernier miracle avant sa propre résurrection. Même ses disciples ne comprennent pas ce qui le pousse à prendre un si grand risque, alors qu'il était possible pour ce dernier de prévenir la mort de Lazare en arrivant quelques jours plus tôt. Au lieu de cela, il resta là où il était pendant deux jours. Jésus arrive donc quatre jours après l'ensevelissement de Lazare.

L'incompréhension de Marthe est d'ailleurs soulevée : « Seigneur, si tu avais été ici, mon frère ne serait pas mort » (Jean 11 : 21). Pourquoi alors avoir attendu deux jours avant de partir, sachant la condition de Lazare ? Nul n'aura réellement la réponse, mais Jean laisse rapidement entendre, par la voix de Marthe : « Cependant, même maintenant, je sais que tout ce que tu demanderas à Dieu, Dieu te l'accordera » (Jean 11 : 22).

Jésus lui dit: « C'est moi qui suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi vivra, même s'il meurt ; et toute personne qui vit et croit en moi ne mourra jamais. Crois-tu cela ? » Elle lui dit: « Oui, Seigneur, je crois que tu es le Messie, le Fils de Dieu, qui devait venir dans le monde. (Jean 11 : 25-27)

Ainsi, le miracle de Jésus pourra prendre forme à travers la résurrection. Et ceci aura lieu plus particulièrement par la voie de la croyance (de Marthe) dans le Messie. Jésus dit :

Père je te rends grâce de m'avoir exaucé. Je savais bien que tu m'exautes toujours ; mais c'est pour tous ces hommes qui m'entourent que je parle, afin qu'ils croient que tu m'as envoyé. (Jean 11 : 41)

Jésus appela donc Lazare, Jean décrit ce dernier, en insistant sur son caractère d'homme bel et bien mort, pendant ces quatre jours : « Le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandelettes et le visage enveloppé d'un suaire. » (Jean 11 : 44).

Dans le reste du récit, Lazare est seulement mentionné à deux reprises. D'abord en étant convive à la table de Jésus (où Marthe et Marie sont davantage mises en scène comme servant le Christ). Puis quelques lignes plus loin comme sujet de cet épisode miraculeux, dont les témoins rendent précisément témoignage et où les grand prêtres décident de tenter de tuer Lazare pour faire taire les rumeurs de sa résurrection, ce plan ne prenant jamais effet dans le récit. Or, on ne trouve aucune mention de celui-ci par la suite – pas plus qu'aucune citation de Lazare lui-même.

4.2.1 Le double rôle de Lazare : de la nature du miracle

Le récit de Lazare maintenant présenté, permettons-nous d'en élaborer une compréhension qui nous mènera à l'enchevêtrement entre le destin de Lazare et celui d'Orphée. Cette scène biblique présentée par Jean a soulevé et soulève encore des interrogations et des interprétations diverses, tant du point de vue de l'exégèse biblique que de celui de l'interprétation philosophique. Notre lecture existentielle du

récit prendra sa source dans l'herméneutique philosophique afin de faire apparaître sa portée cosmologique et métaphorique.

Quelle est la nature de ce miracle ? Ce que nous laisse entendre le récit, s'avère aussi heuristique qu'évocateur. En effet, dans ce cas il ne s'agit pas d'un « simple » miracle comme Jésus en a déjà réalisé. Lazare est mort depuis trois jours et trois nuits comptés. Il n'est pas ici question de la réanimation d'un malade, mais de l'invocation d'un homme ayant bel et bien franchi le seuil de la mort. La nature même du miracle porte au questionnement. Les paroles des Juifs présents à ce moment précis sont évocatrices : « Ne pouvait-il pas, lui qui a ouvert les yeux de l'aveugle, faire aussi que cet homme ne mourût pas ? » (Jean 11 : 37). Cette affirmation survient avant le miracle en soi, mais le temps du verbe est évocateur de bien des façons. Lazare est mort et cela, Jésus ne le nie jamais. Il le mentionne même quelques jours avant à ses disciples qui croient Lazare en repos, en plein sommeil.

Très tôt dans le texte, les disciples de Jésus sentent que ce dernier n'est pas près de réaliser un miracle habituel. Le Père Marchadour l'exprime bien en évoquant que « l'Évangile de Jean s'inscrit dans une civilisation où le merveilleux est une donnée évidente, où les miracles, sans être quotidiens, vont de soi. » (1988, p. 36). Toujours selon ce dernier (en accord avec certains Pères de l'Église comme Saint Thomas d'Aquin et Saint Chrysostome), le récit de Lazare n'a rien d'un miracle « ordinaire » ou passager du Christ. Comment alors le considérer ? Nous allons tenter d'explicitier pour cela la mise en scène du personnage de Lazare. Tel que décrit dans l'Évangile de Jean, ce dernier joue un rôle double, à la fois miraculeux et porteur d'espoir, à la fois tragique et éteint.

En premier lieu à travers la présence de ses sœurs (plus particulièrement Marthe dans l'Évangile de Jean), la résurrection de Lazare est l'image de la croyance dans le

Christ. « Croire en sa parole, c'est adhérer à un programme dans lequel le tombeau, au lieu d'être un terme, est une péripétie. » (Marchadour, 1988, p. 151).

Nous constatons ici toute l'ampleur et la force de la foi dans le Christ, le message porté par Marthe pendant et après la résurrection de son frère. Ainsi, Lazare devient un symbole de la croyance dans le Christ, qui promet le royaume éternel :

Jésus lui dit : "C'est moi qui suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi vivra, même s'il meurt ; et toute personne qui vit et croit en moi ne mourra jamais. Crois-tu cela ?" (Jean 11 : 25-26)

La résurrection de Lazare est vue ici comme *le* symbole de « l'humanité s'acheminant par la foi au Christ vers l'immortalité bienheureuse. » (Marchadour, 1988, p. 169).

Revenons maintenant au mythe d'Orphée. Il nous amène à voir d'abord l'existence d'un homme empreint d'un pouvoir lié à un chant qui donne l'espoir. Avec les Argonautes, son chant est porté par des prières et des louanges vers les dieux. C'est d'ailleurs ce qui les amène à garder le cap lors des tentatives d'envoûtement par les sirènes. De la même manière, Orphée ne perd pas son mouvement d'espoir et de croyance dans le pouvoir de son chant, même lors de sa descente aux enfers.

Mais pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. (Blanchot, 1955, p. 184)

Ce mouvement vers le possible de l'art demeure l'essentiel du message. Le symbole de la croyance et de la foi en Jésus prend encore plus d'ampleur dans la facette annonciatrice de sa résurrection comme Christ. Les scènes suivantes montrent un Lazare effacé. Mais lorsque Marthe est aux côtés de Jésus, croyante, propageant la bonne nouvelle et la gloire du Christ, elle est consolée dans son deuil par sa simple

présence. « Si tu avais été là, mon frère ne serait pas mort. » (Jean 11 : 21) « Mais je sais que quoi que tu demandes à Dieu, Dieu te le donnera » (Jean 11 : 22).

Ainsi, si la figure de Lazare symbolise l'espoir et la foi, celle d'Orphée calme les tempêtes et émeut les créatures du Ténare. Leur comparaison ne s'arrête pas là. En effet, autant les deux protagonistes sont tous deux des symboles du pouvoir de l'espérance, autant ils portent également en eux la complexité de vivre suite à un vécu de mort. Pour le Père Marchadour, le miracle de Lazare ressuscité s'avère double dans sa signification et le ressuscité n'y est pas considéré comme une simple figure biblique : « La figure de Lazare est sans conteste la plus difficile à cerner » (1988, p. 126).

Nous pourrions premièrement caractériser le deuxième rôle de Lazare par celui d'un simple humain devenu miraculé et ainsi évoquer une trame pathétique et tragique. Voir ce dernier comme un symbole de la foi est une chose, mais le représenter vivant à la suite du miracle et par la suite dans une quotidienneté, semble nous mener sur une deuxième piste. Car ce que l'on voit dans la suite du texte biblique est un Lazare silencieux et effacé :

Dès le départ, il est objet de curiosité, il déplace les foules. Sur ce point, le lecteur moderne rejoint étrangement les contemporains de Lazare. Mais en même temps son évocation, après sa résurrection, est fugitive et se termine brutalement sur une sentence de mort. [...] Lazare reste un mort textuel, ou plutôt avec sa résurrection et sa communion de table avec Jésus, puis tout au long de son existence terrestre, s'étend un vaste espace blanc qui n'est pas rempli. (Marchadour, 1988, p. 227)

Ce vaste espace blanc perçu par les ecclésiastiques nous amène à constater chez Lazare ressuscité comme une aura de mystère, différente de celle – lumineuse – qui couvre Jésus lors de sa résurrection. Dans le cas de Lazare, on parlera en effet d'une aura de « magnification et de conclusion retardée » (*Ibid*, p. 226). Il s'agit d'une

présence donc, mais qui se tait. Voilà le point que sous-tend le tragique destin de Lazare, effectivement ressuscité. Lazare est face à une dualité mort/résurrection qui pourrait se rapprocher de la descente/remontée d'Orphée. Mais c'est davantage le retour à la vie du ressuscité de Béthanie (ce « vaste espace blanc »), qu'il nous semble intéressant de comparer avec le destin traumatique et Orphique.

Chez le traumatisé, faire face à la mort est une chose, s'en détourner pour retourner à sa vie en est une autre. Il y a ici contradiction, car autant le choc a été brutal, autant il laisse un grand vide devant lui. Tout s'est déroulé d'un coup. Le vécu de mort est arrivé, mais comment continuer le chemin dans une telle disposition du corps, recroquevillé sur sa mort et dérouté ?

La clinique traumatique [...] se fonde sur l'expérience d'un non-événement c'est-à-dire sur ce paradoxe de l'éprouvé douloureux d'un manque, d'un vide de sens, d'un défaut de causalité, l'éprouvé d'une souffrance insituable, d'un quelque chose qui n'a pas eu lieu et qui aurait du avoir lieu [...]. (Nassikas, 2004, p.85)

Dans l'Évangile de Jean, Cyprien mentionne que le retour de Lazare est comme une résurrection convoquant une nécessité douloureuse :

Jésus pleure le pauvre Lazare qu'il est contraint d'arracher de la béatitude éternelle. [...] Jésus ne s'est pas lamenté sur Lazare mort, mais plutôt sur Lazare ressuscitant. Il pleurait celui qu'il contraint de faire revenir dans ce monde pour sauver les autres et de confondre les incrédules. (Marchadour, 1988, p. 250)

Parallèlement, dans le franchissement des lois divines, Orphée est marqué de stupeur. L'effraction du séjour auprès des morts ne quitte jamais Orphée et rappelle toujours tragiquement une vie de mortel qui a vu de trop près la mort. Cette particularité commune d'Orphée et de Lazare dans leur identité de mortel ayant vu la mort est fondamentale. Ovide souligne ce caractère dans la plus dramatique des parties du

mythe. « Ce n'est pas un dieu que les femmes thraces déchirent, mais un jeune homme » (*Ibid*, p. 48).

Ainsi le face-à-face avec la mort chez le traumatisé frappe un homme, un mortel. Et c'est là qu'est tout le heurt. Le vécu de mort fait effraction par son caractère insensé (littéralement à la fin du sens du possible). La psychanalyste Ginette Michaud décrit les après-coups traumatiques et les mouvements psychiques qui suivent l'accident traumatique, comme étant de véritables efforts de « sorties de cryptes ». Ils échouent souvent face à la tâche titanesque de « déconstruction de l'image du corps précédant sa reconstruction » (Chemla, 2002, p.60). Orphée comme Lazare ont à poursuivre leur chemin, mais ils ne peuvent le faire inchangés.

Nous ne pouvons nier que Lazare *ait été* mort ; c'est là une marque indélébile sur le corps de Lazare, comme l'inscription de la scène traumatique. C'est une blessure qui ne peut être effacée et qui est imprégnée à jamais.

Et comme les survivants d'Auschwitz portent encore sur le bras un tatouage qui est la marque indélébile de l'enfer où ils vécurent à la façon des morts, ainsi le rescapé du tombeau porte une espèce de tatouage invisible qui le distingue à jamais de tous les autres hommes. (Jankélévitch, 1974, p. 91).

Tout comme Orphée est blessé et sidéré dans son retournement, Lazare reste marqué de ce miracle messianique. Cette position, ce deuxième rôle de Lazare ne tardera à symboliser le caractère insensé de la condition humaine du ressuscité. La condition de Lazare ne se réduit toutefois pas uniquement au statut de « traumatisé » – comme le verrait une approche psychologue de ce récit des Évangiles. Pour tout chrétien dans le récit de Lazare, elle évoque une condition tragique, comme pour tout homme dans le récit d'Orphée, à vivre de nouveau auprès des siens suite au face-à-face avec notre destinée ultime. La condition absurde du traumatisé se rapporte à cet insensé qu'est le vécu d'un chemin mort-vie. Comment reprendre son chemin dans ce retour effectif ?

S'il est vrai que le mourir ne peut à l'évidence être représenté au sens fort du terme, puisqu'il n'y en eût jamais de présentation, chacun peut s'en forger, comme de l'état de mort, des substituts métaphoriques ou métonymiques. (Barrois. 1998, p. 196)

Or, le traumatisé dans son face-à-face avec la mort est comme Lazare, vraiment ressuscité, non seulement dans le symbole, mais aussi dans sa chair (existante). Pour Barrois, il existe une sorte d'impossibilité chez le traumatisé, à se commémorer ou à se représenter culturellement la mort. Et ce, en raison de la présentation réelle de celle-ci – présentation qui ne permet pas au traumatisé de concevoir la mort comme possibilité, ni même de la voir de trop près comme un « vivant-mort ». Mais il s'agit plutôt de la rencontrer « comme un mort-vivant dont la seule évocation est génératrice d'effroi. » (*Ibid*, p. 199).

Ce que fut la deuxième vie de Lazare, personne ne le sait. Mais plusieurs le personnifient comme un objet de curiosité, un peu pâle, mortifié, sans réelle vie dans les yeux (voir à juste titre le film *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese). « La grande foule des Juifs apprit qu'il était là et vint, non pas pour Jésus seul, mais aussi pour voir Lazare, qu'il avait ressuscité des morts. » (Jean 12 : 1). Lazare se retire peu à peu du texte évangélique dès sa résurrection, puisqu'il n'est cité qu'une autre fois dans une scène où il n'est pas impliqué. L'image de l'effacement demeure, et pour plusieurs auteurs, il s'agit là de la condition meurtrie de Lazare, ne sachant s'il est endormi ou réveillé, comme un « effroyable don [...]. On peut difficilement estimer l'ampleur du traumatisme de Lazare » (Rouvière, 1996, p. 45). La flamme éteinte de Lazare correspond une fois de plus à ce que Cyprien rapporte en mentionnant le caractère sacrifié de Lazare. Eric-Emmanuel Schmitt met cela en scène dans son *Évangile selon Pilate* :

Nous avons rejoint le festin qui s'organisait autour du pauvre Lazare vivant mais défait. J'essayais de fixer ma pensée sur le bonheur de Marthe, de

Myriam, sur les caresses qu'elles prodiguaient à ce grand frère taciturne, encore moins expressif qu'un chien. Mais je ne pouvais chasser le scrupule : j'étais responsable de son retour, de son état. Mon Père avait exécuté le miracle pour me rassurer, moi et moi seul, m'expliquer que je reviendrais de la mort, et que moi, à la différence de Lazare, je parlerais. Pour moi, il avait sacrifié le repos de Lazare. Des larmes de honte ravageaient mon visage. (p.86, 2000)

4.3 Ressuscitation-Résurrection : de l'orientation

Comme nous venons de le voir, les deux rôles de Lazare nous permettent de mettre en relief une double conception du récit biblique. D'une part la résurrection de Lazare fait référence à la parole de Jésus et d'autre part, celle-ci évoque son corps marqué. Y aurait-il une différence entre « ressuscitation » et résurrection ? Si nous nous permettions de les confondre plus haut, c'est qu'elles étaient encore indifférenciées. Tout comme elles sont indifférenciées dans le langage vernaculaire des modernes. Y aurait-il un lien entre les deux rôles de Lazare : à savoir d'une part, dans le symbole ressuscitant de la croyance en Jésus et d'autre part, dans le caractère irrémédiable du pâtir, du souffrir et de la résurrection dans la chair ?

4.3.1 Ressuscitation : de l'horizontalité (Le chant d'Orphée et la parole du Christ)

L'expression « ressuscitation » doit sa signification à la répétition (*Re*) d'un « mouvement vers » (*Citare*), qui sous-entend l'« invocation » et le « faire venir à soi » (*Sus*). Cela nous informe sur ses racines étymologiques, mais le sens commun du terme nous rapporte surtout à la dimension horizontale de ce qui est « tendu vers ». Ainsi, le sens de l'expression « ressuscitation » souligne une invocation à l'autre, il porte vers l'horizon. C'est pourquoi cette section traitera de ce que l'horizontalité évoque de la ressuscitation et du rapport au monde de Lazare. Cela se

fera bien sûr en lien avec l'histoire d'Orphée et le vécu du traumatisé. « The horizon as the primordial other is an ordering principle. I am born as a fully human being in response to the call of the other and I give birth in calling » (Jager, 1971, p. 218).

L'avènement de Lazare hors du tombeau est une occasion de croire en la parole de Jésus, mais surtout d'en entendre la puissance et de la recevoir. C'est un lieu de réunion et d'attroupement de gens qui veulent perpétuer la parole du Christ. « Il n'a pas seulement ressuscité le seul Lazare, mais éveillé la foi en tous. Si en lisant tu crois, ton esprit aussi, qui était mort, revit dans ce Lazare » (Marchadour, 1088, p. 216).

Nous nous situons ici dans ce que nous avons appelé le premier rôle de Lazare, ce porte-étendard, comme symbole de la foi dans le Royaume des Cieux et dans la vie éternelle. Car pour les Chrétiens, le lien à Dieu – vertical – passe dans le lien horizontal à Jésus (qui s'est fait homme) et donc par le lien des hommes entre eux. Ainsi compris, nous pouvons voir ici le caractère fondamental du lien horizontal / ressuscitation. Cette liaison à l'universel et au commun qui nécessite un effort, celui de la parole, du dialogue et par extension, celui du vivre ensemble. L'horizon du monde vécu est en l'occurrence marqué par cette capacité de « confiance en un mouvement d'aller et retour, une exploration mobile du monde » (Jager, 1971, p. 212). « Lazare, viens ici. Dehors » (Jean 11 : 40).

Dans *Barabbas* de Lagerkvist (1973), l'auteur imagine le futur de ce bandit de Jérusalem que Ponce Pilate laissa aller à la place de Jésus. Ce « survivant », remplacé par Jésus sur la croix, ne parvient pas à vivre parmi les hommes. Les pistes de son itinérance jusqu'au partage d'une vie en société, suscitent plusieurs interrogations des gens qui l'entourent. Mais à un point dans le récit, Barabbas s'exprime ainsi : « Je n'ai pas de Dieu, répondit enfin Barabbas, si bas qu'on pouvait à peine entendre. » [...] – « Je ne comprends pas, dit le Romain. Pourquoi portes-tu alors ce "Christos

Jesus" gravé sur ta plaque ? » – « Parce que je voudrais bien y croire, répondit Barabbas, sans lever les yeux sur aucun d'eux » (Lagerkvist, 1973, p. 180).

C'est cette position d'homme qui ne peut joindre le regard de l'autre, qui sera tragique à Barabbas. Lui qui vivra dans l'errance d'un rôle de prisonnier et dans une impossibilité à croire que le fils de Dieu descend sur terre pour le sauver. Lui, qui lui doit effectivement la vie. D'une certaine manière, Lazare se doit de partager son expérience pour faire de son miracle un réel évènement humain. Selon Van den Berg, pour que le miracle prenne forme, l'homme doit s'y tenir en ouverture de lien avec les choses : « En nous retirant des choses, nous les déshumanisons. » (1962, p. 197). Toujours selon cet auteur, le miracle n'est pas un attribut de Dieu, c'est plutôt un attribut de l'homme, acquis à travers sa conversation avec Dieu et sa distance avec Lui. Rien de cela n'apparaît tant que l'on ne s'ouvre pas à ce qui est d'ores et déjà là, devant nous. Le message de Marthe aux Juifs est celui d'une femme qui souhaite que ceux-ci habitent la foi en croyant au Christ.

Le trauma dans son vécu effroyable et insensé touche particulièrement la zone de mutualité : c'est-à-dire la dimension de réciprocité et de coexistence « qui nous fait humains, faits d'espèce humaine et l'humanité en nous comme ce qui relie. » (Chemla, 2002, p. 49). L'effraction traumatique joue en quelque sorte un rôle de sécateur du lien intersubjectif pour la psyché du sujet. Il est difficile pour le traumatisé de concevoir une atteinte de l'autre dans l'idée d'horizontalité et c'est bien là que la notion de crypte psychique, que nous avons évoqué précédemment, prend tout son sens. L'individu y est encore enterré et n'est pas à même de rejoindre l'autre sur le terrain des vivants. En des mots plus cliniques :

La dislocation brutale des liens par le corps propre, médiateur privilégié de tout lien social, va, dans la même mouvement, transformer l'étant humain, d'individu, *dans le monde*, en *individu hors du monde*. (Barrois, 1998, p.170)

Le traumatisé est comme Barabbas et Orphée, errant dans l'aliénation de cette incapacité à relancer la parole, le Verbe et la foi. Il y a un empêchement à faire de l'effraction traumatique quelque chose d'autre, de possible. Cela enferme plus que cela ne libère. Comment se produit une telle chose ? Comment Orphée peut-il cesser d'être un chanteur envoûteur, pour devenir un ermite errant et pédéraste ? Comment Lazare peut-il être ce symbole si fort de la foi en le pouvoir du Christ et être relégué par la suite au silence et à l'effacement ?

Comme nous venons de le voir, le message œcuménique évoque la portée de la parole de Jésus qui ressuscite Lazare. Mais comment comprendre et concevoir son effacement du récit, son existence de miraculé, son corps errant sur une terre qui lui était fermée ? C'est ce dont nous traiterons à travers l'autre pan de la notion double de ressuscitation-résurrection.

4.3.2 Résurrection : de la verticalité (Revenir du royaume des morts)

L'étymologie du terme résurrection, de *Re-Sur-Rectio*, laisse peu de place à l'ambivalence et met d'emblée de l'avant son caractère orienté verticalement. Le suffixe *Rectio* est en effet directement relié au *recht* allemand ou au *rex* latin. Tous les deux sont associés à la ligne droite et au rapport érigé vers le ciel. Phénoménologiquement, se situer sur cet axe sous-entend une volonté de grimper plus haut, de s'ériger au-dessus du monde ou au contraire de tomber dans les tréfonds du monde. Ceci nous rappelle le mouvement d'Orphée, mais aussi celui de Lazare. Ce dernier doit se relever et marcher auprès des autres, après avoir perdu cette terre qui lui était chère. On pourrait concevoir la « résurrection » de Lazare comme prenant forme dans l'après-coup de sa « ressuscitation ». Chez Lazare comme chez le traumatisé et chez Orphée, c'est la remise en route suivant le choc qui achoppe et qui

contraint l'homme à se trouver perdu et désaxé dans son horizontalité, au profit de la verticalité. C'est le lieu de cet « espace blanc » évoqué par le Père Cyprien. Car Lazare est représenté sur cet axe vertical de la résurrection, comment peut-il alors vivre parmi les autres ? Mais revenons un moment à Jager : « The vertical can make its appearance as loss of the horizon and the horizontal. [...] The loss of horizon is therefore also the loss of the truly mutual. » (1971, p. 217-218).

Cela peut évoquer cette zone de mutualité, touchée dans le trauma, comme nous l'avons rappelée plus haut. Les représentations modernes qui ont imaginé Lazare dans l'après-coup du miracle, soulèvent son incapacité à se déplacer sur terre, à rejoindre l'axe horizontal, au profit de l'axe vertical. Le théâtre d'Obey nous montre toute la désorientation de sa condition :

J'ai fait partie d'un monde véritable où tout est à l'envers, tout est à l'opposé de ce monde illusoire, où l'immobilité est comme la puissance suprême du mouvement; mon cœur ne battait plus, mais tout de moi battait dans le cœur de la terre [...]. (Obey, 1952, p. 83-84).

Ce cœur de la terre est la désespérance d'avoir atteint effectivement le point de fuite et de déchéance. Pour plusieurs, le fait que Lazare n'ait aucunement la parole présuppose sa difficulté à se situer dans la proximité des vivants et des choses. Elle permet de comprendre qu'il reste associé à la mort, « comme un relent de mort, comme une vague surnaturelle » (Rigaux, 1941, p. 20). Nous n'avons qu'à écouter les mots de Jean quand il nomme Lazare sortant du tombeau : « le mort ». C'est cette liaison verticale du mouvement qui empreint la représentation de Lazare du couché au relevé, du mort au vivant. Une teinte qui ne cesse d'être invoquée par les herméneutes chrétiens anciens aussi bien que modernes, à travers son silence⁸ (St-Cyprien, Jankélévitch, Ricoeur, etc.). Cet arrêt de la parole vient d'un homme qui aurait pourtant tellement à raconter – la parole ayant quelque chose à voir avec la

⁸ Ce silence sera traité plus en profondeur dans la section 4.4.

capacité à se lier aux autres. Le chant d'Orphée est laissé en Enfer comme la parole de Lazare n'a pas de vie à la table des siens. Le traumatisé ne peut trouver la distance pour raconter son récit, car l'horizon est obstrué au profit de la verticalité.

Tout se passe comme si le traumatisme désincarnait le vivant, lui ôtait la chair. À l'endroit de la disparition de l'autre, il y a une disparition de la vie psychique de l'endeuillé. Le traumatisme a fait perdre la forme psychique qui appartenait à l'objet. Le traumatisme de la disparition provoque le vacillement même de la vie psychique. (Chaumont, 2005, p. 99)

Et c'est un vacillement qui détourne de l'horizontalité et donc du chemin en cours, au loin, à l'horizon. « Un choc équivalent à l'anéantissement du sentiment de soi. » (*Ibid*). Il va de soi que cet anéantissement empêche aussi le rapport à l'autre en obstruant la possibilité de se mouvoir d'un lieu à un autre. Le traumatisé perd ainsi le voyage au profit de l'errance.

Cela évoque le récit d'une patiente, qui avait vécu de très près un accident routier où une voiture s'était fait engouffrer par un poids lourd en pleine ville. Elle me décrit sa vie quotidienne qui apparaissait premièrement très fonctionnelle. Toutefois, au moment de venir me consulter, cela faisait cinq ans qu'elle n'avait pris aucun transport routier. Au cours de la première année, cette remarque sur son organisation personnelle indépendante des transports se révéla de manière bien différente dans sa représentation corporelle. Suite à une série d'associations libres, elle nota que depuis l'accident, elle ne prenait plus la peine de se changer en arrivant chez elle à son retour du travail. Elle voyait là une façon de couper cette transition entre ce qu'elle nommait le mode « éveillé » et le mode « passif ». Élaborant sur ces termes, elle se rappela de la scène traumatique comme mettant en scène un homme « en habit » écrasant une femme en vêtements amples de sport. Ce souvenir lui permit de concevoir que sa disposition physique, autant dans sa posture que sa démarche, avait grandement changé. Elle me décrit comment elle longeait les trottoirs (comme les murs de chez elle) de manière à pouvoir observer le plus d'angles possibles, mais elle

n'en regardait jamais directement un autre. Elle associa cela à la cape d'invisibilité utilisée dans les histoires d'*Harry Potter*. Voir arriver, mais ne pas être vue. Autant cette impression de la scène traumatique avait cristallisé cette personne dans son rôle de voyeuse de la mort, autant elle ne pouvait plus transiter entre son rôle de travailleuse et celui de celle qui rentre chez elle, prête à rencontrer l'autre dans l'intimité. L'errance de celle-ci soulignait le sentiment d'impuissance brutal du traumatisme l'ayant privé de toute spontanéité. En conséquence, cela lui rendait difficile l'éventualité de vivre une quelconque réjouissance face à de nouvelles possibilités.

De la même manière, le parcours erratique d'Orphée, à la suite du choc de la perte inévitable d'Eurydice, nous rappelle à nouveau à quel point le chantre s'éloigne de sa voix et de sa voie, qui mena si glorieusement les Argonautes dans leurs parcours intrépides. C'est en chemin que l'homme peut raconter son parcours.

C'est dans l'instance du discours que le langage a une référence. Parler c'est dire quelque chose de quelque chose. [...] Cette avance du sens (idéal) vers la référence (réelle) est l'âme même du langage. (Ricoeur, 1967, p. 87).

Nous avons besoin de distance avec la chose pour la raconter. Nous avons besoin d'horizon et du sens de la mesure pour rencontrer. Le silence de Lazare rappelle cette perte d'horizon, ce choc de la verticalité de la résurrection.

Atwood dans son *Abyss of Madness* (2011) donne l'exemple du rapport au monde d'un patient traumatisé. Ce jeune homme d'une trentaine d'années avait vécu le traumatisme de la mort de sa mère à un jeune âge et de manière bien particulière. Il revenait de l'école, le jour où sa mère fut hospitalisée pour un cancer foudroyant en phase terminale. Alors enfant, le jeune homme fut informé faussement que celle-ci était hospitalisée pour un simple mal de tête. Or, l'absence prolongée de la mère morte depuis un certain temps, prit par la suite la forme d'un évitement monumental

du père face au jeune homme. Il se retrouva alors devant cette mère aimante, disparue-malade et avec son père, complètement changé et absent. La mort de la mère fut enfin révélée par des amis de la famille et eut pour effet chez le jeune homme un deuxième choc : non seulement avait-il eu à faire face à son absence brutale, mais en plus il n'a pas pu être accompagné dans le deuil de celle-ci.

Atwood prend bien soin d'évoquer que cette histoire se dévoile dans le positionnement du patient par rapport à son monde (*Ibid*, p.77). En effet, le patient lui donna accès à sa vision du monde sous deux formes distinctes. En premier lieu pour ce dernier, le monde n'avait rien de vraiment « réel ». Il était épris de lectures Hindous et Bouddhistes, où l'homme se devait de s'élever au rang d'« émancipé » pour atteindre la « réalité du monde ». D'autre part, il fit le récit de ses journées routinières et de ses temps libre à errer seul dans les cimetières. Il attendait que sa famille soit assoupie pour aller se questionner sur la vie des personnes enterrées là où il se promenait.

Cette description nous frappe d'abord par le caractère double du positionnement du patient. Lorsqu'il évoque son souhait d'émancipation spirituelle, le patient laisse entendre que la seule manière de concevoir la réalité du monde est de s'élever au-dessus de lui. Cela laisse à penser à une tentative de re-liaison (dissociée dans ce cas) avec sa mère « in Heaven » (*Ibid*, p.79). Ensuite, il y a l'errance dans le cimetière (rappelant celle d'Orphée), qui dépeint une position dépressive, dans le sens d'une disposition soumise et enterrée au monde. Nous pourrions avancer que, d'une certaine manière, le patient cherchait sa mère dans le cimetière. Mais la représentation de la mort de celle-ci semble s'avérer tellement effractaire qu'elle en est dissociée (ce qui l'amène à ne fixer que les pierres tombales de manière erratique). Dans cet exemple, la famille du patient, dans son endormissement, souligne aussi la nature foncièrement dénuée de partage dans son rapport au monde (dénuée d'horizontalité pourrions-nous dire). Ce dernier met donc en scène deux positionnements radicalement différents,

mais foncièrement reliés à la verticalité. Si nous regardons ce mouvement du corps chez ce patient, il oscille entre le bas et le haut. Il perd l'horizon et le sens des choses.

Dans son discours, l'homme traumatisé peut laisser entendre quelque chose de similaire au rapport vertical au monde du patient d'Atwood.

Au lieu de pouvoir vivre le trauma comme sujet dans un discours permettant de dire "j'ai vécu cela", il est écrasé par lui et le discours, en position passive devient : "il m'est arrivé cela". (Chemla, 2002, p. 64)

Cet écrasement souligne une incapacité à s'orienter dans le rapport horizontal qu'amène un discours narratif. En effet, ce dernier raconte le passé comme un moment révolu, comme un lieu autre. Pour l'homme traumatisé, cette verticalité devient encore plus embarrassante dans la confusion du trauma avec le lieu d'habitation. Perdre l'horizon des choses, c'est donc aussi perdre sa mesure, ses repères. Le trauma se confond avec l'identité de l'homme, « le sujet devient son trauma » (*Ibid*, p.66). Le trauma enferme l'homme en lui-même. Le patient d'Atwood reste pris dans une errance solitaire. Il est décrit qu'il se faisait une obsession de revisiter son histoire personnelle, jusqu'à en écrire son autobiographie alors qu'il n'était qu'un jeune enfant. Dans ce livre, il racontait son histoire, mais n'y parlait jamais de sa mère – telle une image de l'incapacité à vivre un passé révolu.

Cela ouvre la porte directement à une culture de la jouissance et de la souffrance auto-érigée. Nous pensons ici, bien sûr, à l'errance pathétique d'Orphée, mais nous pouvons aussi y voir l'abandon de Lazare à son destin – seul avec son corps qui tombe en lambeau. Andreev voit là un Lazare en sursis, vivant esclave et hanté par la mort. Une expérience qui égale celle d'un corps désorienté, désaxé dans sa spatialisation, ne pouvant habiter deux lieux simultanément.

Tu vois ma peau de cadavre, tu sens mon odeur de terre et de pourriture [...].
Tu te rends compte que je suis à la fois mort et vivant ? [...] À travers ses

verres sombres, c'est l'inconcevable au-delà qui regarde les hommes. (Andreev, 1970, p. 97).

Voilà la difficulté à vivre dans une position qui ne se situe que dans la verticalité de l'axe bas/haut. Lazare ne peut regarder que de haut ou d'en bas. Tout comme le chant d'Orphée chez Virgile est porté vers les Enfers et l'Orphée d'Ovide chante de haut la gloire de l'homme.

Regarder de haut, c'est éradiquer la différence, c'est flirter avec la difficulté à voir et à considérer l'autre. Car la différence a besoin d'horizontalité. Comme le mentionne Roussillon, c'est dans le « caractère traumatique de l'altérité » (2007, p.72) que se loge l'impensable et l'irreprésentable du trauma. L'intermédiaire ne peut avoir de place. Tout entre dans le psychisme comme si tout comptait trop et comme si plus rien ne signifiait vraiment quelque chose. En résumé, ce qui est irrecevable ne peut être transmissible.

Être orienté vers l'autre, c'est déjà faire face à celui à qui je pourrais, inversement, tourner le dos. Mais Lazare ne fait plus face, il a toujours le nez dans le tombeau. L'angoisse de la mort demande fondamentalement un éloignement, elle demande de considérer la fin comme une possibilité et non une effectivité.

Pour évoquer les morts dans la prière, il doit y avoir une intégration dans l'horizontalité de la parole vivante. Il faut en effet accepter de prier au pied de la tombe ou à l'autel et non de se rendre effectivement au Ciel ou sous terre, comme le font Orphée et Lazare. C'est pourquoi d'ailleurs nous avons besoin d'une sépulture : pour les entendre du lieu lointain d'où ils nous parlent et sont présents. Orphée ne peut jamais faire de même pour Eurydice et Lazare est la démonstration tragique de l'appauvrissement associé au fait de ne plus pouvoir pleurer ni parler. Chez Lazare, le miracle de la parole fait place à l'habitation désorientée et silencieuse d'un monde

dans lequel il doit réapprendre à vivre. Retrouver un lieu que l'on a perdu dans le vécu de mort est quelque chose d'insensé pour l'homme. Rouvière rapporte que cette situation est si difficile à vivre et à concevoir, pour Lazare et les traumatisés, qu'il serait une façon de « dé-mourir » (1996, p. 32). « Le trauma est toujours tragique, car il fait toujours déchoir le sujet concerné de sa place symbolique. » (Zigouris, 1993, p. 40). C'est ce que souligne le psychanalyste Jacques Roisin (2010) dans sa recherche sur le trauma, qu'il considère comme « une rencontre entre le monde des vivants et le monde des morts » (p.21).

Jorge Semprun avait été déporté à Buchenwald où il est resté un an et demi ; jamais il ne parvint à accomplir son travail de "retour à la vie" "Car, écrivit-il, la mort n'est pas une chose que nous avons frôlée, côtoyée, dont nous aurions pu réchapper comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des *revenants*". (*Ibid*, p.19)

Le corps du revenant porte toujours les marques statiques de son ascension qui sont aussi celle de sa déchéance. Le corps reste donc marqué continuellement du même positionnement vertical, du même lieu traumatique. Jankélévitch voit dans cette volonté de revenir effectivement et de manière indifférenciée sur les lieux du drame, une tentative insensée pour « réintégrer le ventre de la mère et amorcer une embryogénèse à rebours » (1974, p. 76). Nous pouvons voir ici un fantasme bien connu des psychologues où les patients, pris dans une perte qui ne cesse de faire effraction, tentent de se réfugier à l'intérieur du « jamais changeant ». Leur corps prend alors la forme d'un corps intemporel qui obstrue son déplacement dans le monde. Ce repli devient peu à peu un enfermement et mène au silence du corps, puis au silence de l'homme. C'est ce dont la prochaine partie traitera.

4.4 Orphée et Lazare : le silence qui détourne de soi

Comme nous venons de l'expliciter, Lazare pris dans son corps lacéré et putréfié, essaie de faire sens du temps qui s'est déjà arrêté, mais qui a continué sans lui. C'est un corps qui ne peut s'éloigner, qui se situe toujours dans un espace mortifié. Lazare devient alors silencieux et pétrifié. Il ne semble plus pouvoir mettre en commun son vécu avec un monde qui a continué de vivre sans lui. L'image effacée de Lazare à la table de Jésus souligne la parole de Marthe, en contraste avec le silence de son frère.

Ce silence de Lazare à la table de Jésus semble continuer à hanter les Pères de l'Église (Marchadour, 1988, p.126). « Où est Lazare ? » pourrions-nous nous questionner. Ce questionnement se rapproche de la position de St-Cyprien sur Lazare, lui qui conçoit le ressuscité comme étant « contraint de revenir dans ce monde pour sauver les autres et de convaincre les incrédules. » (Rouvière, 1996, p. 46). Pour ce Père de l'Église, la nécessité douloureuse du miracle prive Lazare de la béatitude de la vie éternelle. Ce n'est plus lui qui peut témoigner. Le silence est de glace, comme le corps est déjà achevé.

Dans *Barabbas* de Lagerkvist, le protagoniste se retrouve devant l'homme qui fut ressuscité par le Christ. Ce dernier, voyant l'insistance de la Vérité demandée par Barrabas, lui raconte que « presque tous les jours, on lui amenait quelqu'un devant qui il attestait de sa propre résurrection. Mais du royaume de la mort il ne parlait pas. C'était la première fois qu'on lui posait la question. » (1979, p. 121).

Quand le traumatisé voit la mort en face, cela devient un obstacle à sa représentation et donc à son récit (car il n'y a pas de distance entre lui et l'événement). Le vécu traumatique amène l'homme hors de l'événement. Il ne s'agit plus ici de revivre ou de se rappeler le traumatisme, mais de se perdre dedans. Mais quel est cet enfermement ? Où se situe Lazare ? Auprès de Jésus ou bien au fond du tombeau ?

Lazare, comme Orphée et le traumatisé, vit dans un non-lieu, il « vit » une mort qui ne cesse de mourir. Qu'advient-il de son regard ? Vide, dénué de sens : « L'autre le fixait toujours de son étrange regard éteint, qui n'exprimait rien [...]. » (*Ibid*, p. 120). Ne rien exprimer devient ne rien raconter.

Pour Jankélévitch, ce type de vie relève de l'absurdité. Comment et quoi poursuivre quand le chemin blessé et dérouté ne peut être ni exprimé, ni raconté ? Pour celui-ci, la vie du silence peut prendre deux chemins. D'abord, celui de l'ineffable qui s'avère en réalité rivé à un inexprimable, au sens ouvert « d'exprimable à l'infini [...] qui amorce et déclenche la parole poétique » (1966, p. 75). Mais il existe aussi un rapport au silence qui est tragiquement et fatalement lié à la mort : l'indicible. Dans ce dernier silence, l'auteur voit l'évocation d'un « mutisme accablant de ces espaces noirs » (*Ibid*, p. 76). Le premier sous-tend un divin silence, laissant place au mystère, tandis que le second rappelle « l'obscurité létale et [...] l'absolue "apoésie" » (*Ibid*). Jankélévitch relie l'insensé de la résurrection de Lazare à ce silence :

Maudite soit la science de Lazare! Et parmi tout ceux qui approchent le terrible ressuscité, aucun ne s'en retrouve comme il était venu : là où il passe, le vide et le non-être font taire les chants et les rires. (1974, p. 92)

Cela n'est pas sans évoquer à notre mémoire les phrases d'Ovide décrivant Orphée errant à la suite de son passage au Ténare :

Après que le chantre, fils des dieux, se fut assis en cet endroit et qu'il eût fait vibrer ses cordes qui résonnent, l'ombre vint dans ce lieu [...] Lui dont la voix ne mettait plus rien en mouvement. (Toulze et al., 1998, p. 57)

La voix éteinte et sans pouvoir d'Orphée laisse entendre qu'il n'est plus l'ombre de lui-même. De la même manière, Lazare peut-il être toujours Lazare s'il est question d'une deuxième vie ? Et si celui-ci est toujours le même, est-il déjà mort ? Nous nous trouvons ici dans le paradoxe existentiel du traumatisé, de l'homme qui a vu de trop

près la mort, la mise en scène d'un déraillement de l'identité. Le silence du traumatisé dit que quelque chose a été interrompu dans le parcours de représentation, que la rencontre traumatique a bel et bien modifié quelque chose en lui.

Il n'existe pas vraiment de mot pour décrire de l'intérieur des situations traumatiques et c'est la raison pour laquelle le trauma crée un clivage dans l'identité psychique de celui qui écoute. C'est un corps étrange flottant. Tous les analystes ont vécu le trauma comme corps étranger flottant car il n'a pas sa place dans le système des représentations ordinairement communicables. (Chaumon, 2005, p.126)

Le traumatisé, comme le ressuscité, doit faire face à un cycle absurde et insensé vie-mort-vie. Dans cette condition, « Lazare est un autre Lazare ; et pourtant ce vivant est incompréhensiblement le même » (Jankélévitch, 1974, p. 96). Pour Jankélévitch, cette condition est insensée puisqu'elle prend source dans le fait que la résurrection n'est pas renaissance. Elle qui dans son sens premier, implique qu'il y ait une certaine périodicité dans tout recommencement, comme dans les saisons, tout comme dans la représentation théâtrale ou artistique. Or, si le miracle de la renaissance est « subordonné à l'immense durée du cycle cosmique » (*Ibid*, p. 101), la ressuscitation n'est pas matière au cycle perpétuel du cosmos soumis au destin du désir. Elle fait affaire avec la mort en tant qu'elle est mortalité, finalité. Ressusciter n'est pas ici renaître, tout comme il n'est pas dé-mourir. Ce dernier néologisme suggérerait en effet que le miracle qu'effectue Jésus sur l'homme de Béthanie rendrait celui-ci pour toujours différent. Lazare ne serait plus Lazare, puisqu'il serait autre, car Lazare est mort effectivement. Jésus l'appelle par son nom : « Lazare, viens dehors ! ». Son nom est la trace de son passé, des souvenirs qui encombrant et enchantent son être. Lazare, par son nom, *est*. L'avoir-eu-lieu est l'indice que la passéité refuse qu'une chose qui a été, soit liquidée magiquement – pourrions-nous dire ici.

Orphée « se retire sur les hauteurs du Rhodopes [...] » (Toulze et al., 1998, p.53). Le cycle cosmologique poursuit son court, mais Orphée ne le voit plus et ne le désire

plus. Il ne chante que ce qui est encore et toujours mort. Le chantre « pleurait Eurydice qu'on lui avait enlevée et les vaines faveurs de Pluton » (Toulze et al., 1998, p. 47). Ainsi, sa plainte visait non pas tant Eurydice perdue par son regard, mais une Eurydice « enlevée ». On peut alors comprendre qu'Orphée se situe au moment de la première perte et non à la deuxième, tel un traumatisé qui ne peut se représenter l'expérience traumatique au point de la dissocier de son vécu. Orphée se trouve ainsi pris sur terre à chanter ses plaintes destinées aux Enfers. Ainsi, paradoxalement, il n'est ni hors de la vie, ni hors des Enfers (du face à face au trauma), mais dans un entre-deux. Tel Lazare silencieux, qui n'a de souvenir du paradis que les mots d'un sommeil, il ne sait plus rien non plus de la mort ou de la vie.

L'existence de Lazare n'est ni un mélange de vie et de mort, un quelque chose d'intermédiaire entre la vie et la mort. C'est une vie impropre à la vie, mais une vie qu'il doit bien vivre. (Rouvière, 1996, p. 65)

Comment peut-il être lui-même, quelle est son identité ? Comment peut-il témoigner de son passage s'il ne se souvient plus, s'il est toujours dans l'entre-deux ? Il n'a pas de maison pour dire : « je suis là ». Bien sûr, le traumatisé n'est pas « hors du monde », mais il voit plutôt son mouvement vers ce monde, comme lui-même rétrécit, appauvrit.

Le point fondamental qui recoupe le mythe d'Orphée et celui de Lazare se situe dans cette incapacité, justement, à se situer. Non seulement entre le royaume des morts et celui des vivants, mais aussi dans leur rôle d'homme. Car bien qu'ils puissent se dire miraculés de leur retour du royaume des morts, ils doivent revenir sur terre, dans leur corps, douloureux et pathétique.

Le traumatisé est lui aussi dans cet entre-deux : ni mort, ni vivant et en même temps les deux à la fois. Le corps ne peut s'empêcher de se retourner pour vérifier la mort qui lui est toujours attachée. Cela rappelle certaines histoires de rescapés des camps

de la Shoah, qui refusaient de dire leur nom. Cela n'était pas tant par crainte de l'autre, mais plutôt comme si une partie d'eux avait été tuée et qu'ils se devaient de traîner ce qui était désormais mort.

Car le trauma est une impossibilité de verbalisation d'événements qui se dressent alors comme des pierres tombales indiquant des tombes vides de leurs occupants, le non-dit effectivement transforme cette expérience en enclaves, en « fueros » encryptés, véritable part morte, mais présente. (Chemla, 2002, p. 195).

Le silence de Lazare nous guide vers le mutisme obligé du mort. Je ne peux raconter ce qui ne s'est passé, car seulement ce que j'ai vécu ne peut se passer.

Si les morts revivaient, ils n'auraient rien à nous dire. La mort ne laisse aucun souvenir parce que sans passé de la conscience, il n'y a pas de conscience du passé. La mort n'est jamais une présence et ne peut être l'objet direct d'aucun savoir mémorisé. Si Lazare avait parlé, il ne nous aurait rien dit sur ce qu'est la mort. (Rouvière, 1996, p. 49).

Le visage vide de Lazare, comme celui du ressuscité de Lagerkvist, met en lumière la terreur qui plane chez lui. Orphée n'a plus le regard porté vers le monde et la vie. Il est épris de l'effroi et de la mort, encore et toujours effective. Et d'ailleurs, comment s'endeuiller de quelque chose qui ne passe pas ? Comment se souvenir et prier pour quelque chose qui est toujours collé à la peau, indifférent, trop près pour être regardé ? Car pour garder à nouveau ce que l'on a perdu auprès de soi, encore faut-il l'avoir perdu, l'avoir lâché et s'en être détourné.

4.5 Effectivité de la mort : le chant d'Orphée devenu impossible

Lazare et Orphée, sont pris entre deux morts, dépossédés. Leur vie fermée demande à s'ouvrir sur autre chose, mais quoi ? La mort n'est-elle pas le point final ? Où trouver

la possibilité d'une réouverture, d'un nouveau commencement ? Comment revivre ? Ne pouvons-nous pas simplement vivre dans les conditions, mêmes traumatiques, d'une mort vécue comme une effectivité⁹ ?

[L'effroi de Lazare] tient dans l'exceptionnalité de son destin. La mort ne lui a fait aucun mal. Son malheur ne réside pas dans la peur de retourner chez les morts, où il ne ferait pas bon habiter, mais dans ce triptyque vie-mort-vie qui est l'absolu effarement. (Rouvière, 1996, p. 39)

Tout comme Orphée, ce contact avec la mort qu'expérimente le traumatisé, met en pratique une mise en abîme de la mort comme possibilité, c'est-à-dire comme événement futur. Cette ouverture au monde qu'est la possibilité, permet le dévoilement de l'homme comme *ex-istant*. Cet *ex* en tant que transcendance est ce qui tient l'être à la fois hors-de-soi et auprès-de. Ce n'est pas un *ex* effectif en tant qu'extérieur à soi (dans la *res extensa*), mais bien en tant qu'être-au-monde. Cet *ex* est donc de l'ordre de la transcendance et non de l'extériorité. Être-au-monde comme possibilité sous-tend donc une *présence à*, en tant qu'ouverture. Or, le possible du traumatisé est obstrué par la préoccupation de la répétition constante de l'incomplétude du passé.

De manière plus concrète, le traumatisé est face à un vécu de mort, une effectivité vécue du moment de fin, qui l'amène à vivre dans la fascination du trou-noir de l'accident montrant cette mort. Comme si le monde du traumatisé s'arrêtait dans l'icône du visage de la mort.

Souvent l'iconographie du trauma prend des chemins si persistants qu'ils embrouillent le discours du patient traumatisé. Ils coupent du même coup l'accès à

⁹ Nous parlons ici d'un « vécu » d'effectivité de la mort. Le vécu de mort du traumatisé est considéré comme une « quasi-effectivité », car si la mort était effectivement « effective », toute « sortie » hors du trauma serait impossible et toute possibilité de vie serait éradiquée. Or, le trauma, comme nous l'avons évoqué, reste toujours « au-monde ».

l'association d'idée, permettant le jeu entre question et réponse, si fondamental en psychothérapie. Cela s'est présenté à maintes reprises dans le cas d'une patiente qui m'évoquait avec flegme la relation incestueuse qu'elle avait vécue avec son père. Premièrement elle le fit avec soulagement de pouvoir en parler enfin. Puis dans un deuxième temps, ce fut une répétition inlassable commune aux traumatismes, revenant constamment sur les lieux des actes. Revenant aussi sur les mêmes détails de la chambre, le cadran, la table de chevet, la porte de garde-robe. Malgré mes tentatives de lui donner une autre visée, en cherchant des liens dans son histoire présente et passée ; c'est dans ma disposition à « habiter » la chambre décrite maintes fois, qu'une question surgit dans le transfert : « Comment sort-on d'ici ? » C'est ce qui a permis à la patiente de constater la fascination et l'obstruction du monde alentour. Elle me dit alors : « C'est la porte que je cherchais ! ». Il s'ensuivit une élaboration sur le parallèle entre cette image cristallisée de la chambre et de ses cauchemars (l'icône du trauma). Nous pouvons ici concevoir que notre rôle fut d'habiter ce moment du trauma auquel la patiente ne pouvait prendre part. Avec le recul, il semblait alors évident que les obsessions des éléments de la chambre dans les rêves de la patiente, jouaient le rôle d'une autobiographie du trauma. Dans ce cas, la porte semblait souligner l'empêchement à voir autre chose que le discours enfermé et effectif des objets porteurs des lieux traumatiques. Ces objets récurrents étant en quelque sorte une répétition du rapport fondamentale de la soumission au père. Pour Ferenczi, les rêves soutiennent cette vision d'enfermement des représentations au sein du moment traumatique :

L'état de sommeil est tout au plus une nouvelle répétition avec le même résultat final, comme une paralysie. [...] Une répétition des expériences traumatiques, sur un mode purement émotionnel et sans contenu représentatif, que sur un mode profondément inconscient, presque comateux. (1982, p.41)

« Le patient est possédé à la fois par le cauchemar, le dieu de la mort et le désastre temporel (Kronos dévorant ses enfants) » (Barois, 1998, p. 176). En d'autres mots, le

traumatisé demeure enfermé dans sa tentative de représentation du passé comme thème sans mouvement, comme cristallisation et comme effectivité. Comme le mentionne Maldiney : « Le projet m'emporte au loin, mais non pas pour dans un nouveau réel, *ni dans un possible établi.* » (*Ibid*, 35). D'une manière tout aussi tragique, le traumatisé qui ne vit que dans le maintenant traumatique, est obstrué dans son projet et dans ses possibilités. Si l'on cite Heidegger, il n'est plus le « Là ». Il erre dans le présent, sans « être » présent. La présence est une existence rétrécie de son caractère ex-tatique fertile et ouvert. Le trauma est alors une icône entravant le temps vécu, un obstacle au projet.

Ainsi Orphée, comme Lazare et tout mortel, se situe nécessairement face à sa mort. Mais comment habiter le monde suite à un face à face avec la mort ? La mort d'Orphée nous laisse envisager qu'un mortel ne peut vivre dans l'effacement de soi et du monde. La brutalité des Bacchantes dans le démembrement d'Orphée nous rappelle que sans harmonie, le chant d'Orphée sépare plus qu'il ne rejoint, réjouit et rassemble. Voir la mort, c'est arrêter le temps : c'est catastrophique au sens propre du mot.

La désorientation du traumatisé, vécue comme une perte de repère au monde, est vivement évoquée dans le livre *À l'ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque :

Soudain, un terrible sentiment d'être un étranger surgit en moi. Je ne peux pas retrouver ma place familière. C'est comme si l'on me repoussait. J'ai beau prier et m'efforcer, rien ne vibre je suis assis là, indifférent et triste comme un condamné, et le passé se détourne de moi. En même temps, j'ai peur d'évoquer trop vivement ce passé, parce que je ne sais pas ce qui pourra t'arriver. Je suis un soldat, mais il ne faut pas que je sorte de ce rôle. (1973, p. 125)

L'effroi et la sidération rappellent constamment au traumatisé le sentiment effectif du vécu de mort. Comme le mentionne Maldiney : « Qui tient la pose reste fermé sur soi. » (1991, p. 28). Dans ce sens, l'effectif est un maniérisme, comme une pose. Il y

a donc ainsi un mouvement vers l'autre et le monde, qui se fait de manière fixée, caricaturale, appauvrie.

Barrois (1998) décrit l'effroi et l'angoisse du traumatisme devant cette mort vécue qui frappe et qui sidère. Il y rapporte que le temps vécu se trouve constamment devant cet « accident toujours brutal et soudain » (p. 190) qui garde dépouillé de ses voiles imaginaires cette réalité alors trop effractive. Elle qui « dans la vie habituelle, n'est jamais dite, parce que peu dicible. Il concerne évidemment la mort de soi comme vérité ultime » (*Ibid*). Cela image la vision d'effroi de l'homme traumatisé devant le face-à-face avec la mort.

Ce même auteur rapporte les mouvements de population de San Francisco après la seconde guerre mondiale – lorsque des marins arrivés au port, disaient vouloir rompre le contact avec leur vie et leur famille « à terre ». Barrois rapporte l'histoire d'un patient, qui ayant survécu à un naufrage, se bâti une maison au bord de la mer pour s'assurer de ne jamais quitter des yeux les flots qui engloutirent ses frères. Ainsi, à fixer le regard sur la mort de la mer, il oublia l'horizon de la vie dans son dos. C'est dans cette absurde obstruction à l'horizon et au possible, que l'homme traumatisé perd son chemin.

L'effectivité de la mort n'a donc rien de phénoménal – c'est-à-dire quelque chose qui soit de l'ordre d'un vécu. Le traumatisme et la résurrection, comme effectivité de la mort (comme nous venons de le voir), nous rappellent l'indisposition du corps et de l'identité face à une telle absurdité ou un tel insensé.

Le prochain chapitre tentera d'explicitier toute la complexité temporelle du vécu d'Orphée et de l'existence traumatisée. Comment vivre dans un temps qui ne passe pas ? Qu'arrive-t-il alors de la mémoire et de l'oubli ? Et comment la répétition peut-elle enfermer plutôt que libérer, ou au contraire libérer plutôt qu'enfermer ?

CHAPITRE V
L'ESPÉRANCE PERDUE D'ORPHÉE : LA MÉMOIRE DU TEMPS QUI NE
PASSE PAS

Orphée tente par tous les moyens de reprendre Eurydice. Le chantre ira même jusqu'à franchir l'indépassable porte du Ténare et stopper le cycle de la vie et de la mort, pour ramener à la vie Eurydice qu'il a perdue. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, son incapacité à respecter la loi et son volte-face sur le chemin du retour lui seront tragiques. Au non respect de ces limites, s'ajoutera toutefois un autre franchissement. En effet, non seulement Orphée se perd dans un espace rempli d'errance, mais il se trouve également désespéré de voir révolu le temps partagé avec Eurydice. Comme si l'effraction du regard et la stupéfaction qui s'ensuivirent ne touchèrent pas seulement le corps de ce dernier, mais aussi le cours du temps. Ce dernier constat, d'ailleurs, est évoqué chez Ovide, dans la loi du Ténare, un peu à la façon d'une clé qui peut servir à comprendre le destin d'Orphée – destin funeste d'emblée associé à son retournement. Il reçoit ainsi « l'interdiction de porter ses regards derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne, sinon le *présent* lui sera vain. » (Toulze et al., 1998, p. 52). Ce chapitre permettra d'entrevoir la manière avec laquelle l'homme traumatisé vit le temps et en particulier ce qui à trait à sa mémoire et au remord qu'il vit.

5.1. Orphée puni : du regret au remords (Mélancolie et Trauma)

Virgile et Ovide prennent bien soin de décrire ce qui arrive au temps et au chant d'Orphée suite à son effroi. Ces deux parties touchent de près la représentation du temps vécu de l'existence effrayée, voire traumatisée, du chantre.

Orphée pleura, c'est ce qu'on raconte, pendant sept mois de suite, sept mois entiers [...] Philomèle comme lui, [...] renouvelle son chant plaintif et emplit les lieux à l'entour de lamentations désespérées. (Toulze et al., 1998, p. 46)

Pour la troisième fois le titan avait achevé l'année, fermée par les poissons marins et Orphée avait fuit tout plaisir amoureux de Vénus avec les femmes [...]. (*Ibid*, p. 53).

Ainsi, non seulement son errance est-elle garante d'un temps démesuré, voire interminable, mais les auteurs mettent aussi l'importance sur la rythmicité et le mouvement de son chant qui ont changé. Cette inflexion lyrique nous amène donc à nous pencher sur la description même de l'existence d'Orphée *comme* temporalité en marche. Comment celui-ci peut-il vivre un temps qui semble se figer ? Comment le rythme de son existence et de son chant peut-il nous parler d'une vie sidérée et traumatisée ?

Le temps nous échappe constamment de par sa nature insaisissable et irréversible. Le temps qui passe ne cesse de passer. Orphée tente désespérément de l'arrêter, mais le temps est irrévocable. Ce qui est perdu ne peut être retrouvé intact, total et identique. L'audace et l'entêtement avec lesquels Orphée tente de s'éprendre de l'image d'Eurydice dénotent ce genre d'irrespect de la passéité. Lorsque le héros n'est plus en mesure de se mouvoir pendant des mois et qu'il invoque les mêmes chants sans aucun changement, il met en lumière son incapacité à vivre le temps qui passe.

Orphée chante une Eurydice, mais nous ne pouvons y voir de mise en mouvement du temps (décrit à travers son corps statique et les lieux de son errance), comme ce fut le cas au moment de la séduction des créatures du Ténare. Que manque-t-il alors ?

Virgile semble poser la même question et y répondre avec le parallèle du mythe d'Aristée. Comment l'apiculteur peut-il se sauver de son état tragique, reprendre le

cours de son travail sans laisser le désespoir l'enfourir ? Pour certains auteurs, une réponse à ce questionnement tient dans la capacité d'Aristée à « faire face à sa culpabilité et à agir pour l'inverser » (Anderson, 1982, p. 34). Il ne s'agit pas pour lui de faire quelque chose de façon magique ou en franchissant les limites de la mort, comme la loi l'interdit par la suite à Orphée. Mais il fait appel à un rituel, à un temps de contemplation. Il investit une zone symboligène susceptible de le mettre en rapport signifiant avec le temps qui passe et le souvenir de ce qui lui est désormais perdu. N'étant plus dans « l'inerte, Aristée change d'une position misérable à la vie et l'espérance de résolutions différentes. » (*Ibid*).

Pour Orphée, toutefois, le chant plaintif et désespéré fait miroir à son égarement toujours effectif. Comme s'il était encore à regarder Eurydice s'éloigner, comme si les mois passés n'avaient eu aucune prise sur le temps. L'effroi choque l'homme et son temps. Ce qui est perdu aux yeux des autres n'est toujours pas accepté par Orphée comme étant du passé.

Pour les cliniciens du traumatisme, cette forme d'enfermement temporel est commune mais foncièrement déroutante. Le psychanalyste français Jean-Max Gaudillière évoque le caractère « achronique » de ces « actualités qu'ouvrent les traumatismes, une actualité où le temps ne passe pas » (Chemla, 2002, p. 113). En somme, le traumatisé ne peut concevoir une culpabilité du comment et du qui, car l'événement traumatique est toujours en train de se dérouler. L'inscription n'est pas encore faite. L'obturation du temps chez le traumatisé est une sorte d'enfermement sur soi qui bloque tout accès à la temporalisation de l'accident-choc. Plus tragique encore, c'est le remords qui prend place dans un regard et un mouvement vide de sens, « "hors-temps" (et hors culture) » (Barrois, 1998, p. 206).

Nous pourrions avancer ici que de ne pouvoir se rendre compte que la chose est bel et bien perdue (et même morte dans le cas d'Eurydice), c'est d'omettre de la *regretter*.

En effet, le regret ouvre toujours vers quelque chose qui *a été* perdu. Pour regretter, il faut inexorablement avoir connu une chose. Mais c'est aussi reconnaître que ce connu est seulement représentable, car passé. C'est cette répétition de la chose perdue qu'ouvre finalement la mémoire, tel un passage vers une revitalisation du temps. Voici d'ailleurs la définition du regret chez Jankélévitch :

Ces sentiments aussi volages que volatils tiennent du devenir lui-même leur caractère glissant et diffluent; ils reflètent la nature évanescence de l'irréversible, le caractère fantomal de l'absence, la vacuité d'une conscience orpheline de son passé. (1974, p. 268)

Il est donc difficile de concevoir qu'Orphée puisse regretter la mort d'Eurydice. Ce n'est toutefois pas ici un simple manque d'esprit ou de volonté de la part d'Orphée. Il s'agit plutôt d'une sidération par rapport au temps qui le garde de voir Eurydice comme manquante, puisqu'elle est « toujours là », dans ce temps qui ne passe pas.

Si le regret prend forme à la manière de « chers fantômes de la nostalgie passéiste » (*Ibid*, p. 270), le remords en revanche est tout autre. Il aveugle et dérouté l'homme de sa manière de vivre le temps. Le temps n'est plus ici ce qui passe, mais ce qui ne veut pas passer ou ne peut pas passer. Pire encore, l'homme du remords tente non seulement de revivre inlassablement ce passé qui ne passe pas, mais il tente de le faire « dé-vivre, de revenir en deçà » (Jankélévitch, 1974, p. 270). L'homme tente à la fois de repousser à tout prix le passé, de ne rien considérer de l'« avoir-été » (car le nommer c'est déjà le reconnaître, le revisiter) et d'être obsédé par sa présence. Le passé prend toute la place.

Pour Atwood (2011), le trauma a la particularité de mettre en place une temporalité déchirée de toute part, entre autres par la contradiction de deux formes de deuil empêché. D'abord, il souligne que la présence de ce qui est perdu dans le traumatisme est tellement insoutenable qu'elle est occluse. Dans un deuxième

mouvement, la présence de l'autre, qui est alors l'image perdue dans l'effraction traumatique, reste essentielle au traumatisé pour concevoir une continuité existentielle. En d'autres mots, la temporalité du traumatisé se trouve être écartelée au point d'être dissociée. Atwood démontre bien cette théorisation dans l'exemple d'un de ses patients traumatisés :

On one hand he had lost the person whom was the closest in his life, and continuing without her presence was unthinkable. On the other hand, he had believed and been led to believe that she would get well and return, and this faith in her was foundational for him. (2011, p.78)

Cela pose donc la question suivante : comment Orphée, comme le traumatisé, peut trouver un espace pour accueillir ce passé devenu obstrué de son sens révolu ? Orphée tente de creuser de nouveau le même endroit pour y trouver sa fleur perdue. Il veut la retrouver de manière effective, à jamais et pour toujours. Il n'attend plus le printemps, il creuse et creuse son chemin jusqu'en enfer. Mais tout cela est déjà *perdu*.

Voilà le fiasco de l'entêtement à tenter de révoquer l'irrévocable. Il s'agit également ici non seulement d'un agrippement au passé, mais aussi de la mise en scène d'un désespoir fondamental. Car voir l'autre perdu comme ce fossile que l'on pourrait retrouver en creusant, nous éloigne de lui. Concevoir ainsi l'autre serait le considérer comme à portée de main – objectif, tel un fait dénué de mouvement, en dehors du temps vécu fondamentalement changeant. « Le véritable objet historique n'est pas un objet, mais une relation » dit Gadamer. (1996, p. 83). Le remords est « l'anti-poésie par excellence », évoque Jankélévitch (1974, p. 272). La rythmique et l'harmonie d'Orphée s'en trouvent éteintes, prises dans une plainte égarée – tel un homme s'enfermant, vivant dans son cachot.

La nature du trauma se trouve enfouie dans ce cachot, mais sa forme imprègne grossièrement le reste de la maison. Ce qui est reclus dans le saisissement de l'effroi fait de l'ombre sur l'ensemble de la temporalité du traumatisé. Cet agrippement enfermé au passé, un de mes patients mit plusieurs séances à le voir apparaître et à élaborer ce qu'il « était venu faire *ici* ». Il avait quitté quelque mois plus tôt son pays d'Afrique centrale et tout se passait comme si le passage entre le moment de son départ et celui de son arrivée *ici* n'avait pas de sens pour lui. Je n'arrivais que difficilement à suivre le récit de son arrivée. Son discours apathique et ultra-factuel, entrecoupé d'images disparates, donnait l'impression de délires momentanés. Puis doucement, le discours composite laissa place à des images confuses, mais tout de même bien présentes. Par la suite, elles me permirent de comprendre, dans des moments courts mais suffisants, que l'histoire qui se « contait » devant moi était en fait une attaque aérienne vécue quelques jours avant le départ de mon patient. Pris dans un village entouré de rebelles armés, les raids aériens survenaient de façon imprévisible, laissant sur leur passage, voisins et familles blessés ou tués. Ainsi, pour pouvoir reconstituer le fil des événements (vécus), j'ai dû entendre, à travers sa parole entrecoupée et parcellaire, la sidération de l'événement encore actif dans ses efforts de parole et ses évocations – jusque-là mal liées. Les séances évoluant, c'est à un traumatisme bien vivant auquel nous avons affaire, lui et moi. S'infiltrant dans la majorité des sujets, l'ombre des raids teintait les événements quotidiens du patient. Elle conférait à son exposé une tension un peu paranoïaque : du courrier « qui n'est jamais à temps », au commis d'épicerie « qui casse tout », jusqu'à sa propre colère (« c'est prêt à exploser »). Plus il s'enlisait dans ces moments quotidiens qui lui faisaient peur (encore pris dans le temps des raids et du trauma), plus cela le terrorisait, et plus il se refermait.

L'être *ici* (en sécurité – pourrions-nous ajouter) ne pouvait avoir de sens, nous entrions alors dans la trace du remords :

Il ne s'agit plus de redonner vie à de gracieux fantômes. [...] Le remords ne déclenche pas la verve; le remords ne rend pas éloquent ou persuasif celui qui l'éprouve, mais tout au contraire, il nous rend taciturne; il tarit le flot du discours et de la parole poétique [...], de même qu'il ne tarit les paroles éloquentes, tourne le dos aux images [...]. (Jankélévitch, 1974, p. 273)

Le chant sans mouvement d'Orphée en est la métaphore. Fredette (2007), dans sa thèse de doctorat, a élaboré cet aspect plaintif et mélancolique du chant d'Orphée. Il y explique que la plainte mélancolique d'Orphée « entretient l'illusion qu'être avec quelqu'un, c'est l'avoir pour soi seul, toute relation n'approchant pas cette perfection étant rejetée » (p. 135). Avoir pour soi seul, c'est d'ores et déjà se « plaindre dans le vide » (*Ibid*).

Le mélancolique est toutefois compris dans cette thèse sous l'angle du « deuil non complété » (*Ibid*, p. 126), tel que le conçoit Freud dans *Deuil et Mélancolie*. Il y a donc conception et vécu de deuil, ce qui reste assez étranger à l'expérience du traumatisé. Lui qui ne perçoit en rien la possibilité même du deuil. Ainsi, dans cette conception, l'ivresse de la mélancolie ouvre vers l'aspect tragique du regret. Est tragique ce qui permet la contemplation et la reconnaissance. Ce n'est pas exactement le cas dans l'expérience traumatique. Et Orphée reste sidéré, plutôt qu'endeuillé.

Attardons-nous un instant sur ces considérations. La mélancolie ouvre vers un regret, mais ne peut en sortir. « Psychologiquement » parlant, l'homme ré-invoque constamment l'être perdu. Le mélancolique « vise » l'être « regretté ». Il « accomplit un travail » (Freud, 1917a, p. 8). Pour ainsi dire, il est en chemin, mais sa vision est obstruée et son deuil retenu.

Elle est d'une part, comme le deuil, réaction à la perte réelle de l'objet d'amour, mais, en outre, elle est marquée d'une condition qui fait défaut dans le deuil normal ou qui transforme celui-ci en deuil pathologique lorsqu'elle vient s'y ajouter. (Freud, 1917a, p. 13)

La mélancolie tente d'ouvrir vers une extase de la perte de l'autre, mais elle n'accomplit pas encore le « travail de souvenir ». Or, Orphée n'est même pas encore dans cette visée d'« exaltation mélancolique du regret qui fertilise la conscience malheureuse. » (Jankélévitch, 1974, p. 270). Orphée tourne le dos au souvenir même d'Eurydice. Elle n'est pas « invoquée », engagée dans une transformation du deuil. Elle y est toujours voulue identique.

« Le mélancolique, contrairement au pessimiste, *sait* que la perte pressentie dans l'avenir est déjà réalisée » (Binswanger, 1987, p. 48). Cette distinction est importante, car tout comme le traumatisé, le mélancolique ne se situe pas dans la même brèche qu'une angoisse existentielle. Mais la « culpabilité mélancolique » (*Ibid*, p. 40) est davantage de l'ordre du regret que du remords. Là où l'on ne voit plus l'autre, mais que plus que soi, qui s'effiloche et meurt de nouveau, comme un toujours maintenant. « Le mélancolique sait sans doute qui il a perdu, mais non ce qu'il a perdu en cette personne » (Lambotte, 1999, p. 73).

Or, le traumatisé, pris entre deux morts, ne *sait* rien, la perte a encore lieu, toujours. Elle n'est donc pas réalisée. Il ne peut le savoir. Concevoir que l'autre est perdu, c'est déjà être positionné devant l'autre manquant, c'est vivre en un temps autre que celui du choc. Le mélancolique, malgré un vécu achronique au temps (en particulier dans l'obturation du futur), se représente tout de même un présent qui n'est pas passé. En effet, il y a un aller-retour entre passé et présent, entre souvenir et réalité, chez le mélancolique, qui n'est pas accessible au traumatisé. La mélancolie, c'est pouvoir quelques fois se détourner du Ténare, pour voir la différence avec le mort. Orphée est sidéré, comme s'il était toujours dans l'escalier du Ténare. C'est le vivant qui est étrange, derrière son dos. Pour Orphée, le temps et la perte se figent. Ils ne peuvent se manifester, ils se recroquevillent sur eux-mêmes, se répétant sans cesse dans un insensé.

Ce vécu achronique de l'homme traumatisé semble alors un insensé et un inhabitable. Comme le mentionne Jankélévitch : « l'homme accablé par le cauchemar d'un passé ineffaçable ne désire pas tant évoquer ce souvenir indiscret que de l'exclure ou l'abolir » (1974, p.273).

La prochaine partie portera plus précisément sur l'explicitation de cette mise hors du temps qu'est l'existence traumatisée d'Orphée. Comment le temps vécu, ce mouvement de l'existence, peut-il sembler se figer ? C'est ce que nous tenterons d'élaborer dans les méandres de la mémoire.

5.2 Orphée solitaire : de la mémoire du trauma

Lorsqu'Orphée remonta stupéfait à la surface de la terre, il erra ça et là, solitaire, tantôt près des rives, tantôt dans les montagnes.

Orphée pleura, c'est ce qu'on raconte, durant sept mois entiers, au pied d'un roc élevé, sur les bords du Strymon désert [...]. Aucun amour, aucun hymen ne fléchirent le cœur d'Orphée. Solitaire, il marchait à travers les glaces Hyperboréennes, le Tanais enneigé et les champs que ne quittent jamais les gelées du Riphée et il pleurait Eurydice qu'on lui avait enlevée [...]. (Toulze et al., 1998, p. 52)

Cette pauvre situation du chanteur nous interroge sur sa capacité à se souvenir d'Eurydice de manière à la concevoir comme perdue et non seulement comme « enlevée ». En d'autres mots, comment se souvenir de l'autre dans un temps vécu comme arrêté ? Comment concevoir la mémoire, dans cette obstruction du temps vécu ? Cette section va nous permettre d'explicitier en quoi la mémoire sous-tend la temporalité d'un point de vue existentiel et en quoi cela nous éclaire sur Orphée et le trauma. Pour ce faire, nous partirons du point de vue de Whitehead reliant la notion de la mémoire chez Orphée, avec celle du traumatisé.

Orpheus story gestures towards a complex treatment of memory and temporality, in which the traumatic nature of the past is confronted and explored. The past is no longer an object of possession; not fully experienced at the time at which it occurs, the past cannot be assimilated by the subject, but itself becomes a form of possession or haunting. [...] the very isolation of the image from other memories and impressions, its static quality, belies its nature as representation. (Whitehead, 2008, p.237)

Pour débiter notre exploration sur la mémoire, il est nécessaire de situer Orphée dans la lignée mythologique. Nous avons déjà mentionné que celui-ci a comme mère Calliope, muse de l'éloquence et de la poésie épique. De plus, il descend de Mnémosyne, Titanide (fille de Gaïa et Ouranos) et déesse de la mémoire – qui est mère des muses. Cela nous rappelle l'héritage direct d'Orphée avec la parole poétique et mémorative. Certains mythes mentionnent que cette dernière aurait été épargnée par Zeus après la guerre des Titans. Car elle partagea sa couche avec lui neuf jours de suite, afin de donner naissance aux neuf muses qui racontèrent le récit¹⁰ de cette guerre (que leur mère Mnémosyne regarda depuis sa cache dans les montagnes). Elles ont ainsi pu divertir les Olympiens en célébrant et en racontant leur victoire à la fin de la guerre contre les Titans. Il est ainsi considéré que Mnémosyne est le berceau de la mémoire par sa remémoration via la narration, le récit, l'épopée, le mythe, le chant (et via les muses). « Elle qui préfère l'évocation plutôt que la description des faits et dates » (Paris, 1990, p. 121).

Dans ce mythe, les Muses jouent donc un rôle de médiatrices entre les Titans et les Olympiens. Ce sont elles aussi qui jouent le rôle de trait d'union entre les dieux et les hommes, par leur don d'inspirer ces derniers. Ceci leur donne la possibilité de se remémorer leur origine et de se souvenir de leur condition. Mnémosyne est donc la mémoire d'un *autre temps* et d'un *autre monde* : celui des Titans. À ce titre, elle est

¹⁰ Le récit est donc le lieu de rencontre de la mémoire et de l'innovation, du passé et de l'avenir. En ce sens le récit est du temps. Nous y reviendrons au chapitre sept.

mémoire au sens où elle « retient » le souvenir vivant d'un autre monde, avec lequel elle crée un seuil qui peut être symboliquement traversé par deux générations de dieux (les Titans et les Olympiens). Ainsi, la mémoire dans la mythologie grecque prend donc nécessairement le chemin d'une médiation et est intimement liée à la filiation d'Orphée.

À la lumière de cette mythologie de la mémoire, comment la concevoir de manière existentielle ? Pour ce faire, nous porterons notre réflexion sur la mémoire en s'inspirant principalement de la pensée de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000).

Ce dernier souligne d'abord que les conceptions scientifiques – et particulièrement les courants cognitivistes des neurosciences – considèrent la mémoire comme étant essentiellement une aptitude ou une fonction performative, qui se base sur la capacité en tant qu'objet catégoriel et non pas en tant qu'expérience humaine. « [Cette] construction du psychisme, procède d'un démantèlement et d'un appauvrissement de l'expérience humaine [...]. » (Changeux et Ricœur, 1998, p.97).

Il poursuit en évoquant que dans cette vision neuroscientifique, « c'est avec notre cerveau que nous créons des catégories dans un monde qui n'en possède pas » (*Ibid*, p.107)

Pour Gadamer, une telle conception objectale réduit la mémoire à une « simple faculté » (Gadamer, 1960, p. 32), prenant ainsi la forme d'une mnémotechnique. Cela sous-tendrait une conception de la mémoire basée sur un point de vue de fiabilité et donc de possibilité de défaillance ou de dysfonctionnement. Si cette fiabilité peut être atteinte, c'est qu'elle fait référence à une capacité fonctionnelle, liée inévitablement à un objet mémoriel : on se souvient mal ou bien de quelque chose (une information, une date, etc.). Le gradient mal ou bien est alors considéré en

fonction des capacités de rappel de la mémoire. Si cette remémoration ne relève pas d'une conservation suffisante de ce qui cherche à être rappelé, c'est que la mémoire est défaillante. De plus, ce dont on se souvient dans ces exercices, ce ne sont pas des histoires, des anecdotes, des chants, mais bien des parties de mots, des lettres alphabétiques, des *chunks* cognitifs (Miller, 1956).

Or, il n'est rien de cela dans une conception existentielle de la mémoire et donc aussi de ce que nous apprennent et nous lèguent les mythes. Il est important ici d'évoquer ce qui a pu mener à un tel écart de conception de la mémoire entre ce qui nous est inspiré par les mythes grecs et ce qui est mis de l'avant par la science et la technique.

Les sciences cognitives parlent de « traces mnésiques », ici conçues comme des résidus objectaux (voir cérébraux) de la perception de l'événement survenu. Cela sous-tend que le souvenir peut être « inscrit » et « contenu ». Le mode d'accès à ce dernier ne serait alors qu'une question de moyen. Toutefois, l'idée d'inscription du souvenir-événement prend ses sources dans un rapport beaucoup plus dynamique et intersubjectif, qu'objectif.

En effet, Ricoeur (2000), dans sa réflexion sur la mémoire, évoque une première conception de celle-ci faisant référence à l'*eikon*, qui signifie l'empreinte du seau dans la cire. Cela fait effectivement penser à cet objet de mémoire d'une conception technoscientifique. Toutefois, l'*eikon* doit être compris en tant que dialectique, dans son « ajustement et son harmonisation avec le *tupos* » (*Ibid* p. 15), qui fait ici référence au bloc de cire. Ce que nous pouvons en comprendre, c'est que la première base à une compréhension phénoménologique de la mémoire (la dialectique *eikon /tupos*) sous-tend d'abord un rapport de l'inscription à l'impression. Cette dynamique implique une relation de ressemblance. Ni identique, ni réplique parfaite, cette métaphore du seau et de la cire met en lumière un mouvement qui vise une

transformation de la mémoire en souvenir, dans l'acte de remémoration. Précisons cela.

Lorsque des patients en psychothérapie narrent un évènement survenu, ce n'est jamais l'évènement passé (le seau) en soi, ni un mirage de ce souvenir (la cire). Ce que le patient met d'abord en scène est une *mimésis* : une imitation de cet évènement passé qui « fait entrer dans la présence ce qu'il connaît et la manière dont il le connaît » (Gadamer, 1960, p.131).

La notion de trace mnésique récupérée dans les sciences neurocognitives relève d'une causalité externe. La mémoire y est contenue seulement et purement dans la matérialité de l'empreinte corticale et cérébrale. Bref, elle est un substrat, plutôt qu'une dialectique mimétique, c'est à dire une *mimésis* de l'expérience vécue constituée dans le souvenir (et donc dans sa remémoration intersubjective et dans sa représentation, comme nous le verrons plus loin).

Cette *mimésis* est donc très loin de la conception d'une science cognitive où un évènement nous imprègne et laisse pour ainsi dire en nous une trace matérielle. Comme l'évoque si bien la langue française, ces expériences vécues nous *impressionnent*, elles nous saisissent et nous surprennent. En régime existentiel, nous sommes donc plus proche d'une pensée, qui de manière analogue à notre langue, reconnaît une composante passive à l'expérience que nous avons du souvenir (passive, en tant que pâtir, que *pathos*). À savoir, le souvenir vient nous toucher, nous habiter et en cela, faire évènement en nous.

Nous pouvons voir chez Orphée que la deuxième mort d'Eurydice est difficilement mémorisable, dans le sens où elle s'avère être un non-évènement pour lui. Cet entrave à la mémoire prend d'abord forme à travers sa stupéfaction qui marque un arrêt du temps (nous l'avons vu aussi dans la spatialité). Ensuite, c'est son errance qui

souligne l'affection dénuée de récit et donc de remémoration, comme le feraient les muses. L'obstruction au souvenir prend un chemin similaire chez l'homme sidéré du trauma. Il n'arrive jamais à être affecté de l'accident de manière à ce que celui-ci puisse devenir évènement (comme le dirait Maldiney), c'est-à-dire à en concevoir le caractère passé du choc – à voir autre chose que le sceau qui frappe. Chaumon évoque bien cela :

La clinique traumatique [...] se fonde sur le non-événement, c'est-à-dire sur ce paradoxe de l'éprouvé douloureux d'un manque, d'un vide de sens, d'un défaut de causalité, l'éprouvé d'une souffrance insituable, d'un quelque chose qui n'a pas eu lieu et qui aurait dû avoir lieu. (Chaumon et al, 2005, p. 85)

Revenons à cette narration du souvenir par le patient. Son discours met en scène une *mimésis* de l'évènement survenu, par le souvenir et sa remémoration. Mais le mouvement évoqué dans la métaphore entre le seau et la cire, dans sa dialectique entre inscription et impression, ouvre un entre-deux nécessaire à la mémoire et au « travail du souvenir » (Ricoeur, 2000, p. 30). En effet, bien que cette approche de la mémoire nous permette de constater l'insuffisance de son seul abord scientifique, il importe tout de même de dépasser la dialectique du *tupos* et de l'*eikon*, qui n'épuise pas non plus ce qu'est la mémoire.

C'est à partir d'ici que nous pouvons reprendre ce qu'Aristote a élaboré à travers les notions de *mnéné* et d'*anamnésis*. Ces deux termes ne peuvent être séparés, tout comme l'*eikon* et le *tupos*. Dans le même esprit, il faut donc dépasser les conceptions modernes et scientifiques de la mémoire, car elles ont tendance à ne conserver qu'une partie de la notion de *mnéné*, tout en ne prenant pas véritablement en compte le dynamisme intégrateur de l'*anamnésis*. Mais, arrivé à ce point, il est légitime de se demander en quoi ces notions sont-elles si cruciales pour nous ?

Pour Aristote, la *mnéné* représente le souvenir simple – ce qui précisément se trouve remémoré et par là, caractérisé « comme affection (*pathos*) » (Ricoeur, 2000, p. 18). Par conséquent, ce n'est pas tant l'objet de la mémoire objective qui est visé, mais plutôt son affection originelle – à savoir le sens et la tonalité de ce qui est expérimenté par le souvenir. La *mnéné* parle du « *sens du passé, du temps* » (Gadamer, 1960, p. 374). Il s'agit ici d'une expérience humaine. Nous sommes affectés de notre mémoire par le souvenir. Il s'agit bien là d'une difficulté en séance lorsque les patients traumatisés relatent videment les lieux traumatiques. L'apathie apparente de ceux-ci, souligne cette difficulté à rendre présent ce passé. C'est pourquoi nous l'avons qualifié d'enkysté.

L'enkystement du moment traumatique rend cet évènement indépendant du présent. Il s'agit là de concevoir l'évènement traumatique comme étant une mémoire-objet purement mécaniciste. Les approches neurocognitivistes classiques se concentrent à élaborer une théorisation centrée sur l'isolement de l'objet mémoriel, d'une façon qu'il soit le plus séparé possible de son contexte spatial et temporel. En quelque sorte, on y cherche l'objet pur de la mémoire :

Pour bien connaître les caractéristiques d'un processus mnémonique, il faudrait pouvoir l'isoler et l'étudier spécifiquement. C'est ce que tentent de faire les psychologues cognitivistes lorsqu'ils étudient la cognition humaine en laboratoire. Ils cherchent à mettre au point des tâches qui mobilisent des processus spécifiques. (Lemaire, 2006, p.15)

D'une certaine manière, ces approches se retrouvent prises dans le même piège fermé que celui du traumatisé devant le moment traumatique ; c'est à dire concevoir une « mémoire-objet » déliée de sa dynamique inhérente avec le monde.

D'ailleurs, il est intéressant de noter qu'un pan nouveau de la neurologie moderne s'intéresse davantage aux fondements et aux dynamiques intersubjectives des

expériences mnésiques, afin de tenter de sortir de cet enfermement objectal de la mémoire. En exemple, Shore (2008) tente de relier avec sa démarche interdisciplinaire, le rapport entre les théorisations des relations d'objets et des relations psychanalytiques (Freud, Winnicot, Kohut, Klein, etc.) et leur application en neurosciences. Cet auteur tente de mettre en lumière le caractère fondamentalement intersubjectif de la mémoire et du rapport au monde. Pour ce dernier, la mémoire traumatisée ne se définit pas d'abord par sa signature corticale. Elle se définit surtout par son rapport à une intensité de rappel affectif. Un rappel qui ne peut pas se manifester à l'autre sous une forme « de mémoire explicite verbale, mais sous la forme de réponses physiologiques déconnectées, d'émotions et de passage à l'acte » (Shore, 2008, p.181). Ainsi, nous pouvons y voir une ouverture à la conception d'une mémoire – traumatique de fait – qui ne se borne pas à évoquer la pleine présence ou l'absence de mémoire-objet. Mais il s'agit d'un soulignement du rôle de l'ajustement aux « réponses émotionnelles qui lui sont associées » (*Ibid*).

Ricoeur conçoit la notion de *mnéné* comme étant la partie passive de la remémoration. Il rapporte aussi que sa dynamique avec l'*anamnésis* est fondamentale pour intégrer la partie active du « travail du souvenir ». Cette dernière notion nous permettra de dégager la complexité de la mémoire qui est la même que celle des mythes de Mnémosyne et d'Orphée. L'*anamnésis*, à la différence du simple souvenir, s'égale à la recherche du souvenir, c'est-à-dire à la culture de la mémoire, à la narration de nos expériences et à l'histoire de nos sentiments. L'*anamnésis* n'a donc rien d'une opération corticale, ni d'une catharsis sauvage limitée à la pure résurgence de ce qui est rappelé. Comme la *mnéné*, qui n'est pas une substance extérieure à l'homme subissant l'épreuve du souvenir, l'*anamnésis* n'a rien d'une simple capacité fonctionnelle ou d'une recherche objective. Pour Ricoeur (2000, p. 169), la remémoration comme *anamnésis* n'est possible qu'avec la superposition du travail de mémoire sur l'effort de reconnaissance. De cette manière, l'*anamnésis*, dans son caractère de rappel et de remémoration, fait éclater la problématique de la mémoire

en lui permettant de dépasser le simple point de vue perceptif. En cela, elle s'ouvre et se dilate dans ses possibilités proprement existentielles et universelles. L'*anamnésis*, c'est d'abord le récit, la « recherche » de souvenir(s), c'est-à-dire le *pathos* de l'histoire personnelle, collective, etc. Il s'agit du processus, du travail, et non pas du résultat en lui-même. En somme, l'*anamnésis* dit le caractère fondamentalement éthique de la mémoire humaine : « L'*anamnésis* réunit la représentation mythique du monde et l'itinéraire de la dialectique qui cherche la vérité de l'être dans l'idéalité du langage. » (Gadamer, 1960, p. 132).

Par itinéraire, nous pouvons comprendre que la mémoire nécessite d'être en chemin vers un rappel, ce qui est un effort, un travail – personnel, pratique, affectif et éthique. En psychothérapie, l'œuvre du temps de la recherche souligne cela dans ses longueurs et ses souffrances, autant que dans ses surprises et ses joies. L'*anamnésis* sous-tend « retour, reprise, recouvrement » (Ricœur, 200, p. 33). Et c'est en ce sens que Heidegger évoque :

Mémoire est dans son origine l'équivalent du recueillement auprès... (*Andacht*) : demeurer sans cesse comme ramassé auprès de... et cela non seulement auprès du passé, mais de la même façon du présent et auprès de ce qui peut venir. (1951, p. 146)

En résumé, la mémoire nécessite cette part de passivité, dans l'affection du souvenir (*mnéné*). Mais pour nous psychologues, elle est aussi et surtout dans le chemin de la parole et de la narration inhérentes à la remémoration de ce souvenir (*anamnésis*). Les prochaines sections traiteront des chemins de la mémoire d'Orphée et du traumatisé.

5.3 Virgile ou la mémoire forcée d'Orphée

Il est essentiel ici de comprendre que l'*anamnésis*, loin de se limiter au simple rappel du souvenir, se donne plutôt comme une passion, une recherche ou un processus. Ricœur y verrait certainement une sorte de mise en récit. Nous y voyons, à notre tour, un double du pâtir et de l'agir. On pourrait distinguer ici une référence au devoir de mémoire, souvent invoqué devant des tragédies humaines et souvent réclamé depuis la deuxième guerre mondiale. Mais ce devoir, quelle forme prend-il ? Devons-nous nous rappeler de tout et nous renvoyer à un quelque chose de pur souvenir ?

Peut-être est-ce là ce que Virgile a tenté de nous léguer : cet entêtement chez Orphée à tout se rappeler d'Eurydice et à ne rien manquer, à ne rien laisser passer. L'élaboration du regard vers Eurydice qui possède et maîtrise, nous amène à considérer cette obstination. Toutefois, il y a quelque chose d'inquiétant dans la volonté de vouloir faire d'un moment passé, un vécu répété d'une manière inchangée et toujours active.

L'homme traumatisé est pris dans le temps gris et infertile de la catastrophe. Le moment-accident vient toujours, mais ne passe pas. Comme le mentionne Chemla, la mémoire de l'homme traumatisé échoue à vivre « un souvenir vrai et oubliable qui ne soit plus affecté par l'immensité de la honte [...] » (2002, p. 105). De la même manière, Orphée « déroula son récit devant les antres glacées » (Toulze et al., 1998, p. 46). Le temps et le lieu restent figés devant lui. Car non seulement les antres glacés nous font penser au lieu sans mouvement et sans vie, mais aussi à cette « Eurydice, déjà glacée, voguant dans la barque du Styx » (*Ibid*). C'est comme si Orphée voyait malgré lui une occasion de rester toujours et activement imprégné de la mémoire d'Eurydice.

Le travail de la mémoire n'est pas une maîtrise de quelques techniques qui permettent de garder actif ce souvenir autrement appelé à disparaître ou à s'estomper progressivement. Pour Freud, le travail d'analyse dans la *talking cure*, prend sa source dans la remémoration – et non dans une « mémoration » ou une abréaction affective. Le « re » sous-tend alors que quelque chose doit revenir. Et donc que quelque chose doit d'abord partir, s'étioler et changer.

Après la catastrophe, la mémoire du traumatisé semble en ce sens « empêchée », si l'on utilise les termes de Ricoeur (2000, p.83). Ce qui est empêché, c'est la possibilité du traumatisé de voir autre chose que ce qui est *présenté* devant lui.

C'est comme si ça s'était passé hier. Je peux voir l'homme qui m'a attaqué, je peux même le décrire. Je peux compter le nombre de bagues qu'il portait aux doigts; ce qu'il disait et ce qu'il faisait. C'est là le pire de mon problème. Je ne peux pas me le sortir de la tête. (Garland, 1998, p. 78)

Ainsi, nous constatons que ce n'est pas au titre du manque de mémoire que le trauma peut être considéré comme une mémoire empêchée, mais bien dans la manière par laquelle le souvenir tend à devenir une copie inaltérée et répétée à l'identique dans l'expérience. Elle est alors vécue comme une effraction du traumatisé. Le choc traumatique pourrait ainsi être considéré au niveau de la mémoire comme une espèce de « dé-liaison » entre l'*eikon* et le *tupos*. Quand le trauma reste pris dans les yeux de la victime, c'est comme si l'*eikon* cachait toujours le *tupos*. Nous ne voyons rien de l'empreinte, que le sceau qui frappe encore et toujours.

Atwood rapporte à juste titre un exemple marquant de cette mémoire traumatique qui se cristallise au moment de l'accident. Il y décrit une femme, plusieurs années après la mort abrupte de son mari dans un accident d'auto, qui refaisait toujours le même rêve. Elle attendait dans la cuisine son mari jusqu'à ce que ce dernier lui ramène une miche de pain. Or, lors des faits survenus, la patiente était effectivement attablée à

attendre son mari parti chercher cette miche, lorsque l'accident est survenu. L'élaboration qu'Atwood fait de ce cas illustre bien la phénoménologie de la mémoire du trauma :

Time stopped for this woman on the day of her husband's death. [...]. Time has ceased to flow, and although in one respect clocks keep ticking and years keep passing, in another respect they did not. And strangely, she seemed not to know that a freezing of time had taken place. (2012, p.121)

Pour que la mémoire prenne vie en tant que souvenir, nous devons permettre à celle-ci de respirer et de trouver son rythme d'altération, voire de rencontrer l'inusité dans le cœur du révolu. Or, nous le constatons bien, Orphée en est incapable. Virgile invoque justement cette incapacité à faire face au temps qui passe et à la passivité devant la mémoire d'Eurydice. Comme le dit Anderson :

[...] l'acte rituel enjoignant Aristée vers sa mère implique des sacrifices de taureaux, vaches, moutons et chevreaux, qui, de leur mort, apaiseront l'hostilité de la mort, devenant sens de vie [...]. Alors qu'Orphée ressuscite presque Eurydice, mais sa passion « irrationnelle » provoque sa propre mort. (1982, p. 34).

L'accueil du rituel et de la patience qu'elle nécessite chez Aristée, met en contraste l'attitude impatiente, sans distance et sans tact, qui devient transgression chez Orphée. Ricoeur mentionne qu'il est question de l'ajustement de l'*eikon* et du *tupos*, « [...] entre la pose du pied et l'empreinte ancienne. Ce petit miracle aux multiples facettes propose la solution en acte de l'énigme première que constitue la représentation présente d'une chose passée. » (Ricoeur, 2000, p. 557).

En d'autres mots, nous pourrions dire qu'Orphée ne doit pas systématiquement chanter la même chose de la même façon, mais plutôt consentir à une interprétation différente, voire accepter le jeu de l'interprétation, comme tel. Ce jeu d'interprétation souligne que l'interprétation (d'une œuvre, d'un texte) n'est jamais fixe, mais

toujours en mouvement entre l'interprète et le destinataire. « L'interprétation est toujours en chemin », disait Gadamer (1995, p.237).

Lorsque le psychologue interprète en psychothérapie, ce n'est jamais pour laisser entendre une connaissance complète du patient. En effet, l'interprétation demande plutôt au psychologue de se pencher sur l'intention des propos et d'ouvrir une exigence de compréhension des propos nommés ou agis par le patient. C'est ainsi que ce qui est amené par le patient peut ouvrir sur une plurivocité. Tout comme le manifeste Orphée, le patient traumatisé se trouve seul et perdu dans la représentation de son drame et de sa souffrance. Il a besoin d'une interprétation pour le remettre en chemin sur sa propre compréhension du sens de son vécu. C'est de cette manière que nous considérons que par l'interprétation, le psychologue doit permettre au patient d'apporter « avec lui une histoire de vie, un récit dans lequel il s'auto-interprète et qui est intimement lié à sa souffrance » (Quintin, 2005, p.36).

Chanter le nom d'Eurydice à en perdre le souffle, comme le fait Orphée, c'est oublier que le nom qui sort d'une bouche n'est jamais une pure apparition de l'autre, un pur souvenir, un pur renvoi. C'est oublier qu'il s'agit d'une représentation interprétée et une invocation proférée dans l'éventuel respect de ce qui, chez l'autre, restera toujours dans la nuit. Orphée est encore pris dans le dilemme du retour sur terre. Il ne comprend pas qu'Eurydice ne peut lui apparaître qu'à la manière d'une ombre, ne serait-ce qu'au moment de sa remontée sur terre.

Si le traumatisé a tant de difficulté à vivre sa vie, c'est parce qu'il vit encore dans la catastrophe et ne peut lui-même l'invoquer comme telle. Cela l'empêche d'en avoir le souvenir puisqu'il demeure un advenir. Le moment traumatique qui ne passe pas est condamné à demeurer inchangé. La tragédie, c'est toujours ce qui est vécu dans une atmosphère d'effraction qui alourdit la possibilité d'interpréter. George E. Atwood, dans sa théorisation phénoménologique post-cartésienne du trauma, rapporte que les

événements traumatiques ont comme portée même, d'affecter les personnes jusqu'à leur mort. Il rappelle ainsi que le but de la psychothérapie n'est pas d'éradiquer le passé, mais d'en permettre la circulation temporelle dans la mémoration et le discours – d'où la nécessité d'une mise en importance de la temporalisation de l'espace thérapeutique afin de permettre « une compréhension contemporaine et originale de ses contextes émotionnels » (traduction libre de Atwood, 2012, p.118).

Vivre avec l'incapacité de se rappeler et de se souvenir de soi dans l'accident, c'est y être encore. C'est revoir la scène, mais non la mise en scène et avec elle, la distance entre ce qui est joué et l'auditoire qui assiste à la représentation. Pris dans l'acte, l'homme se retrouve dans une mémoire empêchée. L'activité de la mémoire prend alors un air de volontarisme. C'est un peu comme la reconstitution de la mémoire à travers un lot d'imageries à résonance magnétique. C'est comme y voir sa mémoire, contenue dans un lieu distinct, mais total. Rien ne bouge lorsque le temps disparaît pour ne laisser de place qu'à l'espace. C'est un temps qui se fige, qui sidère et fait en même temps disparaître l'espace, qui naturellement appelle le mouvement. Orphée ne se promène pas, il erre. Orphée ne chante pas, il se lamente.

Orphée souligne à grands traits l'empêchement de sa mémoire, depuis la lamentation qui désespère, jusqu'aux répétitions qui ne peuvent s'arrêter, même une fois sa tête coupée. Ne pas perdre mémoire est la meilleure manière de ne pas se souvenir, car la mémoire a besoin de ce temps, de ce pâtir. Elle a besoin d'un moment d'oubli. C'est ce que nous expliciterons dans les prochaines sections.

5.3.1 Le trop de mémoire

Nous venons d'explicitier ce que souligne la mémoire empêchée. Or, dans cette obstruction au souvenir par l'impression continuelle du moment traumatique, se dégage une incapacité de l'homme à contenir l'effluve de l'accident, telle une saillance sans fin de la blessure. C'est ce que nous appellerons le « trop de mémoire » du traumatisé. « Comme s'ils s'étaient entendus à faire boire à celui à qui ils devaient tant, la coupe d'amertume jusqu'au bout [...]. » (Freud, 1920, p. 20).

Dans « Au-delà du principe du plaisir », Freud place l'interrogation fondamentale dans la manifestation de ses patients traumatisés qui se mettent à « reproduire et ranimer avec beaucoup d'habileté toutes ces circonstances indésirées et toutes ces situations affectives douloureuses » (*Ibid*). Une coupe d'apparence sans fin, dont l'amertume est réactivée à chaque gorgée et qui ramène l'homme dans sa position assaillie du traumatisme. Car là est l'essentiel révolutionnaire du texte de Freud : ce que nous répétons dans le traumatisme n'est pas uniquement ce qui est sous le principe du plaisir, mais c'est bien « tout ce que l'on vit qui est répété » (Roussillon, 1994).

Cette coupe d'amertume semble alors se remplir d'elle-même chez Orphée. Ce qui ne manque pas de faire penser au mythe de Philémon et Baucis, d'Ovide. Ce mythe se situe dans les mêmes *Métamorphoses* où se trouve le mythe d'Orphée. Les protagonistes y sont gratifiés de leur hospitalité et de leur piété par un cratère de vin qui se remplit continuellement de lui-même.

Pendant ce temps, ils voient que le cratère tant de fois vidé se remplit spontanément et que le vin augmente en quantité. Ce fait étrange les frappe de stupeur et de crainte. Impressionnés, mains levées, Baucis et Philémon prient, demandent pardon pour le manque d'appâts de leur repas. (Ovide, 2007a, p. 679-724)

Ceux-ci, comme Aristée chez Virgile, prient pour les dieux et peuvent assumer leur culpabilité. Cela contraste avec Orphée qui se retrouve condamné à ressasser, dans un flot continu, les mêmes pensées et paroles.

Les souvenirs des patients traumatisés se figent dans un effroi qui ne les quitte plus. Les lamentations d'Orphée sont en quelque sorte des manifestations d'un « trop plein » de mémoire qui ne peut être digéré. « Je n'ai de repos en aucun lieu, tout est toujours plein d'un trop de vie », me disait en écho un patient. Comme si, même la mort ne pouvait arrêter la mémoire d'être constamment activée. Ce paradoxe du mort-vivant soulève l'effectivité sans fin du traumatisme. Freud semble abasourdi de cette force qu'il appela la névrose traumatique :

Sur chacun des souvenirs et des situations d'attente qui montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, la réalité prononce son verdict : l'objet n'existe plus ; et le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti. (Freud, 1917a, p. 16)

Pour ce dernier, le trop de mémoire du traumatisé s'exprime dans l'activité substitutive du passage à l'acte. Cette forme de passage à l'acte est alors nommée compulsion de répétition. Ricœur parle dans cet esprit, du passage du passif à l'actif : « Substituer le passage à l'acte au souvenir véritable par lequel le présent sera réconcilié avec le passé : que de violences par le monde qui valent comme *acting out* "au lieu" du souvenir » (2000, p. 200). Ici, la tragédie réside précisément dans la tentative de se délaisser, de se substituer activement au souvenir véritable. Et au lieu de se réconcilier avec les conséquences de l'accident traumatique, l'homme traumatisé s'y enfonce en ne pouvant y voir autre chose.

Comme Narcisse ne voit plus que lui-même, Orphée garde avec lui la vision d'Eurydice qui s'éloigne encore et toujours. Voilà le point tournant de la

psychanalyse moderne à travers l'interrogation préoccupée de Freud et l'incompréhension devant une existence traumatisée (Roussillon, 1994). Elle qui ne cesse de se réitérer le vécu d'angoisse et non pas uniquement celui des souvenirs plaisants, comme le stipule la première topique :

Mais le fait curieux dont nous avons à nous occuper maintenant consiste en ce que la tendance à la reproduction fait surgir et revivre même des événements passés qui n'impliquent pas la moindre possibilité de plaisir, des événements qui, même dans le passé et même pour les penchants ayant subi depuis lors une répression, ne comportaient pas la moindre satisfaction. (Freud, 1920, p. 19)

5.3.2 Mémoire-répétition et mémoire-souvenir : de l'empêchement à l'« être-été »

Comme nous venons de le voir, le « trop de mémoire » traumatique souligne l'empêchement au souvenir, suite à un vécu en apparence sans fin. Or, cette obstruction de la mémoire fait de l'horreur traumatique une « chose exclue qui est vouée à revenir sans cesse » (Barrois, 1998, p.201). C'est ici qu'advient la répétition traumatique. Nous traiterons maintenant de cette répétition et de ce qu'elle amène comme distorsion du temps vécu de la mémoire du traumatisé et nous traiterons dans le prochain chapitre plus longuement de sa forme et de sa dynamique.

Ricœur parlera dans un tel cas d'une « mémoire-répétition ». Cela fait référence à ce que Freud nommera une compulsion de répétition, soit un « éternel retour du même » (1920, p. 21). Pour ce dernier, la compulsion de répétition se présente « au premier plan du tableau clinique des névroses traumatiques » (Laplanche et al., 2007, p. 87). Malgré qu'elle se manifeste dans de multiples pathologies du narcissisme, c'est à travers la forme traumatique que Freud a pu élaborer cette notion (voir le deuxième chapitre de *Au-delà du principe du plaisir*, nommé : *Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants*).

Ricœur oppose la mémoire-répétition à une forme plus libre et donc plus critique de mémoire, qui permet au souvenir d'occuper sa juste place sur le fil d'une temporalité humaine. Cette forme plus libre et plus ouverte de mémoire, le philosophe la nomme « mémoire-souvenir ». On parle chez le traumatisé d'une substitution du souvenir véritable, d'une expérience historique « où le présent serait réconcilié avec le passé » (Ricœur, 2000, p. 96). Il s'agit d'un passage à l'acte qui sidère le passé comme seul temps possible, donc sans mémoire véritable.

C'est dans cette optique qu'Heidegger souligne que l'« être-là » nécessite une ouverture qui laisse place au passé, comme étant nécessairement un « être-été » et non comme une « restitution » ou une « effectivité antérieure » (1927b, p. 290).

En termes plus cliniques, l'homme traumatisé se trouve à tenter de ranimer un temps révolu. Il ne peut dire « cela a été », « cela s'est passé ». Ce dernier a davantage tendance à essayer de restituer le passé, à rétablir la situation antérieure au trauma (c'est là où nous arriverons à l'idée de compulsion de répétition).

Pour Heidegger, le souvenir – nous pourrions dire la mémoire-souvenir – nécessite une attente et un oubli. Il ne peut être toujours présent-instantané :

De même que l'attente n'est possible que sur la base d'un s'attendre, de même le souvenir n'est possible que sur la base d'un oublier, et non pas l'inverse ; car c'est sur le mode de l'oubli que l'être-été « ouvre » principalement l'horizon où, en s'y engageant, le Dasein perdu dans l'« extériorité » de ce dont il se préoccupe peut se ressouvenir. (1927b, p. 260)

Cette mémoire-souvenir est empêchée chez le traumatisé par cet écran de fumée qu'est la catastrophe incessamment « présente » (et non présentifiée) de la mémoire-répétition. Certains psychanalystes y voient le nœud du récit traumatique : « Avec le

sur-investissement de la mémoire, l'oubli ne peut faire son œuvre et le souvenir [...] ne peut alors advenir » (Janin, 1999, p. 70).

Ce dernier évoque donc le caractère « hypermnésique » (*Ibid*, p. 41) qui ne laisse pas de place à autre chose qu'à une incessante « mémoire anamnésique » (*Ibid*, p. 40), telle que retrouvée dans la mémoire-répétition de Ricœur.

5.3.3 Oublier pour mieux se souvenir

La mémoire-répétition évoque une constante itération du passé qui éradique ce qu'il y a de plus fondamental dans la mémoire : la dialectique avec l'oubli. En effet, nous ne pouvons réellement nous rappeler qu'en laissant le fil du temps effacer quelque peu la trace de ce qui est advenu. Cet advenir est en soi ce qui permet au souvenir de prendre le juste compte de son temps. Mais quand l'oubli ne peut entourer de ses franges le passé, le « sou-venir » se fait simplement « venir » – comme figé, stupéfié dans le temps. Explicitons ici plus précisément cette notion d'oubli.

Dans la mythologie grecque, cinq fleuves parcouraient la terre jusqu'aux Enfers. Un de ceux-là se dénommait Léthé, le fleuve de l'oubli. Il est décrit comme un fleuve d'huile (Odolant-Desnos, 1855, p.321), profitant d'un cours paisible et silencieux. Sous cet angle, l'oubli accompagne en quelque sorte le cours normal des choses, qui passent et reviennent de manière silencieuses. Autrement dit, l'oubli n'est pas *a priori* présenté comme une annexe de la mnémotechnique ou comme une éventuelle défaillance de la mémoire, mais bien comme l'autre obligé de cette dernière. Or, les sciences cognitives le voient comme un obstacle, un point de distorsion qui empêche la mémoire. Pourtant, existentiellement parlant – et c'est bien là pour nous l'essentiel – l'oubli est nécessaire à la mémoire. Précisons cela.

Concevoir l'oubli dans la perspective d'une éventuellement limitation ou d'un déficit, nous conduit à approcher la mémoire objectivement. L'oubli devient alors un manque de mémoire. On peut imaginer un homme qui voudrait être à l'abri de ce manque, un homme qui voudrait dépasser les lacunes de la mémoire. Il voudrait obtenir réparation pour elle, déjouer les ruses de l'oubli et du temps qui passe. Un peu comme si celui-ci pouvait par son activité se faire maître du temps, ne serait-ce qu'un instant. Pour éradiquer l'oubli, il faut se souvenir activement – dira-t-on ici. Il faut *lutter* contre l'oubli. Nous sommes définitivement éloignés, on en conviendra, de l'image d'un fleuve tranquille.

Particulièrement chez Virgile, Orphée ne peut se laisser oublier Eurydice un moment. Il remplit l'air d'un souvenir qui se veut absolu et sans manque. La plainte a cette particularité d'embaumer tout l'espace de la perte. Or, du point de vue de celui qui se plaint, le chant est là et persiste pour éviter de reconnaître l'autre en tant qu'il est précisément et irrémédiablement perdu. Il y a là une tentative incessante de garder l'autre vivant. Il est important de noter ici que ce qui est ardemment désiré n'est pas tant la mémoire de l'autre, que l'autre en tant que totalité quasi objective ou possession sans reste. Orphée ne veut pas d'une Eurydice perdue, il veut Eurydice telle qu'elle *est*. Il ne se risque pas à la chanter telle qu'elle *était* – elle qu'il ne peut, littéralement, laisser mourir. C'est justement ce déni de la passéité qui tend à paralyser la temporalisation nécessaire au souvenir. L'espace tampon entre ce qui a été et ce qui me le rappelle, nécessite en effet une marge d'oubli.

Nous faisons ici référence, quand nous parlons d'oubli, à ce que Ricoeur a appelé un « oubli de réserve ». Ceci désigne « le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience » (2000, p. 570). À cet oubli nécessaire au souvenir, nous opposerons la notion d'oubli d'effacement, qui soutend une sorte d'évaporation ou d'éradication de la mémoire. L'oubli, dans le

contexte de notre thèse, ne saurait être cet oubli radical, c'est-à-dire un effacement des traces. Cela sous-tendrait que l'oubli serait un objet nuisible à la mémorisation, plutôt qu'un phénomène permettant un dialogue avec la mémoire – entre passéité et présentification.

Dans le même ordre d'idée, la mémoire vécue parle de prime abord d'une présence de l'absence. Sans cette présence de l'absence, l'acte mnémonique ne peut avoir véritablement lieu. « Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu » (Ricœur, 2000, p. 557). La vision matérielle de la mémoire comme trace mnésique (notamment dans les approches cognitives et neurologiques classiques) s'organise autour d'une conception essentiellement objective et systématique de la mémoire. Or, cette conception n'approche pas le corps en tant qu'il est toujours et primitivement un corps vécu. Pourtant, il y a bien une différence d'essence et d'expérience entre le fait, plus simple d'arriver à retrouver un événement passé et le fait, certainement plus complexe, d'être touché par l'expérience de ce qui se trouve précisément rappelé. Ce dernier point permet l'avènement d'une dialectique, d'une conversation entre le souvenir et l'oubli, voire entre le présent et le passé. La mémoire, dira-t-on, prend du temps et de l'oubli :

Retrouver [un souvenir], c'est le présumer principalement disponible, sinon accessible. Disponible, comme en attente de rappel, mais non à portée de main comme les volatiles du colombier de Platon que l'on possède mais que l'on ne tient pas. (Ricœur, 2000, p. 561-562)

De la même manière qu'Orphée refuse le silence que crée la mort d'Eurydice, le traumatisme sidère la mémoire de l'homme. Il le contraint à vivre la mémoire d'une façon « encryptée dans un trop de présence, en quête d'une inscription pour faire trace, trace psychique remémorable et oubliable » (Chemla, 2002, p. 108). Ce trop de mémoire ne peut trouver chemin vers un souvenir. Il ne peut prendre forme sans le nécessaire secours de la disposition à oublier – ou du moins, à considérer autre chose

– ne serait-ce que momentanément. Comme le mentionne Storolow, le traumatisé, pour survivre au trauma, vit premièrement une activation continuelle du trauma (tel que nous l'avons vu avec le trop de mémoire), pour ensuite faire face à une « étroitesse, voire une fermeture de l'horizon des expériences affectives, ce qui amènerait une exclusion de tout ce qui est ressenti inacceptable, intolérable ou trop dangereux, en particulier en contexte intersubjectif. » (traduction libre de Sorolow, 2011, p.29). Dans ce cas, la mémoire traumatique se trouve donc forcée d'être répudiée.

5.4. Ovide ou l'oubli forcé d'Orphée

Comme il a été mentionné précédemment, les versions de Virgile et d'Ovide diffèrent considérablement en ce qui a trait à la réaction « post-traumatique » d'Orphée. En effet autant chez l'un que chez l'autre, l'accident stupéfie Orphée. Mais pour Ovide, Orphée prend un chemin qui est considéré, comme une « fuite du plaisir amoureux de Vénus et des femmes, soit parce que cela avait mal tourné pour lui, soit parce qu'il avait engagé sa foi. » (Toulze et al., 1998, p. 53). Pour Anderson (1982), il s'agit là d'une déclaration d'Ovide évoquant que non seulement Orphée devient un piètre poète, mais aussi un piètre amoureux. Il veut se sortir du souvenir d'Eurydice en chantant pour de jeunes hommes, différents dans leur nature à l'amour de sa bien-aimée perdue. Orphée ne chante ainsi plus pour ces « hymens qui fléchissent » sous son charme (Toulze et al., 1998, p.52).

Certains pourront distinguer chez Orphée une tentative de se détourner enfin de la stupeur. Or, « l'immoralité de la pédérastie soulignée par Ovide » (Anderson, 1982, p. 32), nous porte à croire que celui-ci force un détournement d'Eurydice, qui n'en est pas réellement un. Car pour se détourner, l'homme a nécessairement besoin d'oublier

l'autre (nous faisons encore ici référence à un « oubli de réserve »). Mais dans les échos des chants pour les jeunes hommes, il reste toujours la résonance de l'appel aux femmes qui ont le « désir ardent de se joindre au chantre ». Il s'agit donc réellement de repousser tout ce qui est trace de l'autre perdue.

Un autre exemple de cette façon de forcer l'oubli se trouve dans le film *Bleu* de Krzysztof Kieslowski (1993). Ce film suit le personnage principal de Julie, seule survivante de l'accident d'automobile transportant aussi son mari et sa fille. Cette dernière doit faire face à la lourdeur du deuil qui s'empare des moindres signes et gestes de son quotidien. Désirant y mettre un terme et le dénier, elle s'engage dans une fuite effrénée de la mémoire. Elle s'enfonce dans le chemin du détachement et de la solitude la plus opposée à son intimité perdue et à la présence des êtres qui lui étaient chers. Or, plus elle s'efforce de les oublier, plus la mémoire de ceux-ci revient la hanter dans chacun des lieux et des moments qu'elle vit.

L'homme de l'immédiat n'a même pas assez de moi pour souhaiter ou rêver d'avoir au moins été celui qu'il est devenu. Il s'aide alors d'autre façon, en se souhaitant d'être un autre. (Kierkegaard, 1949, p. 120)

Fermer les yeux sur la mémoire souffrante, vivre dans l'immédiateté, finit finalement par lester l'espace tampon où être soi signifie en définitive ne pas être soi. Mais comment une telle volonté d'oublier peut-elle vraiment prendre forme ?

5.4.1 Le « pas assez » de mémoire (contre-investir)

La tentative d'éloignement dans la volonté active d'oublier, maintient l'homme dans la même situation traumatique et le ramène toujours au lieu de la catastrophe. Ne pas vouloir y être, c'est d'encore le voir tout le temps. C'est vouloir s'éloigner de l'ombre qui est toujours présente. C'est exactement comme le fameux exercice gestaltiste :

« Ne pas penser à un éléphant rose ». Ovide décrit cette tentative grossière d'Orphée de mettre fin à la mémoire d'Eurydice :

Orphée avait fuit tout plaisir amoureux de Vénus avec les femmes [...], ce fut lui qui conseilla au peuples de la Thrace de reporter leur amour sur de jeunes enfants mâles [...]. (Toulze et al., 1998, p. 53)

Ce report est essentiel à la compréhension du sens que tend à suggérer Ovide. Pour plusieurs analystes des mythes d'Orphée (Anderson, Vicari, Irwin pour ne nommer que ceux-ci), l'auteur des *Métamorphoses* décrit un héros qui inaugure la pédérastie de façon négative. Ils y voient « une manière de se mettre définitivement à l'abri des souffrances causées par la perte d'une femme aimée. » (Toulze et al., 1998, p. 24).

Tout comme chez les traumatisés, nous pouvons donc voir dans les mouvements et les actes d'Orphée une bataille contre l'investissement, l'attachement, le deuil et le passé. Mais cette bataille, qui se veut contre la mémoire, se déroule néanmoins sur le même champ de bataille temporel qui est celui de la fixation dans le passé. Chez nos patients, des exemples communs sont retrouvés, mêlant le déni, le contre-investissement et le clivage. Ceux-ci tentent de couvrir leur souffrance – parfois grossièrement, parfois habilement, par l'investissement d'une représentation inverse.

Nous faisons ici référence à la notion de contre-investissement dans son utilisation en psychanalyse. Contre-investir serait dans ce cas, « chasser » une représentation au profit d'une autre représentation, annulant tout en rendant méconnaissable la chose voulue, bloquée. Cet « échec partiel du refoulement » (Roussillon 2007, p. 274) sous-tend donc une occlusion beaucoup plus fermée à l'évènement insoutenable psychiquement. Cela explique sans doute sa profusion et sa pérennité dans la clinique du traumatisme. C'est d'ailleurs pourquoi la clinique du traumatisme conçoit ce contre-investissement comme étant davantage relié à des formes massives de clivage et de dissociation (sous-tendant une forme puissante de déliaison à l'évènement)

plutôt qu'à du refoulement (ce dernier laissant sous-tendre une liaison encore active de l'événement) (Atwood, 2011 ; Janin, 1999 ; Roussilon, 2007 ; Nassiskas, 2002).

Il s'agit de quelque chose de très commun chez les traumatisés que d'éviter le traumatisme en vivant dans l'antinomie. De cette manière, cela évoque la notion de contre-investissement. En d'autres mots, la « présence » (occlue) au souvenir traumatique prend souvent la forme du surinvestissement d'une position inverse à celle du traumatisme. Par exemple, il peut prendre la forme d'une position dominante et agressive, suite à des traumatismes répétés les laissant dans une attitude de soumission et de honte sans nom. Comme le rapporte Barrois (1998, p.209) : « En clinique, nous avons rencontré (surtout dans les syndromes psychotraumatiques de guerre), chez des combattants même très organisés, un renversement des défenses ». Nous le remarquons aussi chez Orphée et sa pédérastie, inversant la souffrance d'une Eurydice perdue, en passion pour les jeunes hommes.

Parallèlement, la clinique des traumatisés voit nombre de patients changer d'emploi, de pays, de famille. Ils s'efforcent à devenir étranger, comme si cela les maintenait hors de la mémoire et hors du passé. Or cela les garde souvent fixés dans une identité de l'étrange et de l'étranger, leur rappelant sans cesse leur différence et leur passé autre.

Ce que les uns cultivent avec délectation morose, et ce que les autres fuient avec mauvaise conscience, c'est la même mémoire-répétition. Les uns aiment s'y perdre, les autres ont peur d'être engloutis. (Ricoeur, 2000, p. 96)

5.4.2 Cyparissus et Hyacinthe : ombres d'Eurydice

Orphée, dans sa négation de la perte d'Eurydice, devient porteur malgré tout d'une plainte répétitive qui ne cesse de réactiver la blessure initiale. Cela apparaît entre autres, dans sa plainte évoquant deux récits d'amours impossibles : l'un d'un rapport de confusion humain-animal, l'autre de pédérastie.

En effet à la mort d'Eurydice, Orphée se réfugie dans la forêt profonde de cyprès et il chante le récit de Cyparissus. Ce dernier, alors jeune homme, était pris d'affection pour un cerf. Pendant un moment de repos de son compagnon cervidé, Cyparyssus, « sans le vouloir [...] [le] transperça d'un javelot à pointe affilée, et quand il le vit mourant de cette cruelle blessure, il voulut aussi mourir » (Ovide, 2007b, p. 256). La suite du récit raconte que Cyparissus fut pris d'une tristesse intolérable et reçu des dieux une réponse à sa demande de deuil éternel. Il fut alors changé en cyprès, symbole de son deuil tragique, se faisant dès lors « compagnon de la douleur » (*Ibid*). Pour Anderson (1982), ce récit rappelle la douleur non assimilable d'Orphée envers Eurydice. Mais elle rappelle surtout le caractère insensé et inhumain de la relation du jeune homme avec un cerf, comme celui d'Orphée avec les jeunes hommes. Ce deuxième point qui souligne la pédérastie d'Orphée se trouve grassement accentué dans le récit de Hyacinthe. La transformation de Cyparissus évoque aussi la stupeur qui sidère Orphée et l'empêche de « ré-habiter » le monde de manière humaine.

D'une tragédie similaire, le récit de Hyacinthe est plaint par Orphée, dans sa retraite auprès de la nature, sans civilisation. Hyacinthe était un jeune garçon qui périt des mains d'Apollon, qui lui avait lancé un disque. « Aussitôt, étourdimement, poussé par l'ardeur du jeu, le fils du Ténare se précipite pour ramasser le disque. Mais celui-ci rebondit sur la terre durcie qui te l'envoya en plein visage d'Hyacinthe. » (*Ibid*). Le dieu se lança alors dans une tentative pour le ramener à la vie, mais « son art [ne fut] d'aucun secours ; la blessure était incurable » (*Ibid*). En plus du lien à la pédérastie

mentionné plus haut, ce récit évoque doublement Orphée : d'abord, Apollon fut aussi maître de jeu pour Orphée et lui apprit les rudiments de la lyre. Ensuite, ce récit rappelle l'impuissance de l'artiste devant la mort, comme ce fut le cas avec Eurydice.

Ovide évoque ainsi deux récits plaintifs qui « rappellent, à plusieurs égards, le deuil récent du musicien » (Fredette, 2007, p. 129). La répétition dans la plainte est également présente et suscite l'accident traumatique et la perte, même dans la volonté de l'oublier. Cette perte reste activée et encore bien présente dans tous les pores du quotidien d'Orphée. Vouloir oublier, vouloir se situer dans le contre-sens, c'est paradoxalement figer l'objet perdu dans une présence continuelle.

5.4.3 L'histoire de A

Il y a quelques années, un jeune homme est venu me consulter ; « un deuil qui ne passe pas », m'annonce-t-il. Mais cependant un deuil dont il ne parle plus pendant plusieurs séances. Au début de la thérapie, les enjeux instantanés de sa vie semblent en effet presque complètement le capter : dilemmes monétaires, problèmes relationnels, etc. Peu après cette phase d'ouverture, rien ne semble plus aller pour le patient. Des agirs de plus en plus importants déclenchent des conflits, des ruptures avec les gens autour d'elle, des crises compulsives de toutes sortes, etc. Un jour, il arrive avec son plan de semaine : se faire changer la dentition. Le questionnant sur la soudaine intensité de cette préoccupation, il me parle de son incapacité à sourire depuis son enfance, à « montrer ses dents ». Élaborant sur l'agressivité des dernières semaines, il me parle de la honte de montrer cette partie de lui-même. Comme si tout à coup, ses dents étaient devenues obsédantes – tel un étranger qu'il risque de montrer. « Que veut-il ne pas montrer ou ne pas voir? » me dis-je.

Associant et laissant aller libre cours à ses pensées, il « tombe » sur une photo de lui, annotée à l'endos. Le seul mot de son père, dont il n'a aucun souvenir. « Les dents ! Les dents, c'est le Togo ! ». Il se remémore alors ses oncles, forts et beaux, avec cet espace entre les dents du devant, typique de sa région natale. « Je veux enlever cela de moi, je n'en veux plus ! » Suite à plusieurs séances d'élaboration, ce détail de beauté de ses oncles lui rappelait un autre évènement, traumatique cette fois. Une crainte de la mort de sa mère, par le jeu malin d'une servante, lui faisant croire à quelques reprises que le souper de cette dernière était empoisonné. Une partie « noire » de lui-même qu'il aurait voulu effacer (sa mère étant blanche, contrairement à son père, ses oncles et la servante). Pour le patient, cette simple élaboration sembla autoriser une amorce de mise en récit du deuil de ses origines. Il s'agit du trauma de la séparation d'une partie de lui, étrangère et pourtant familière, même voilée. Il tente depuis longtemps de la transformer et de l'effacer, mais il fixe toujours malgré elle son regard de l'autre côté de l'océan.

Le patient m'invite à faire un tout cohérent de son monde, de ce qui l'angoisse et de ce qui l'enrage. Il m'offre des représentations hachurées et informes, mais il m'indique dans l'intensité de ses obsessions et de ses conflits, quelque chose qui ne passe pas. Le deuil n'est plus évoqué après quelques séances, les dents mordent à tout, mais veulent être enlevées. Le patient me présente une partie de son expérience qu'il ne peut démêler, d'où la nécessité que je sois disposé à interpréter ses propos et à les lui présenter une nouvelle fois. Le contre-investissement de ses souvenirs traumatiques prend la forme de cette expulsion de la couleur de peau et de son père. C'est un monde plein de possibilités et de souvenirs, qui sont éradiqués pour se protéger de cette servante-faucheuse de moment (maman).

Ce cas appuie l'idée que le trauma reste continuellement en fond et teinte, voire entache, de manière intrusive le rapport au monde. Le père, la couleur de peau, la servante font partie d'un oubli forcé. Il s'agit d'une contre-représentation du

traumatisme à travers le conflit relationnel incessant de moments de rage obsessionnelle. Ces moments ont pour objet les dents qui cachent et gardent le rappel de ce qui ne peut être conçu et souvenu. La clinique du traumatisme demande une attention particulière aux images-écrans que peuvent être les symptômes. Ceux-ci ne peuvent être considérés comme de simples manifestations catégorisables. Même dans l'obstruction la plus radicale du monde du trauma, l'altérité demeure toujours. L'oubli forcé du traumatisé demeure toujours l'amont et l'aval du fleuve des masques du souvenir. Inutile de rappeler que ce fleuve demeure d'huile ; sa consistance demande une autre source pour le diluer, afin qu'il soit enfin buvable.

CHAPITRE VI

LA LYRE D'ORPHÉE ; RÉPÉTITION FIGÉE DU TRAUMA

La mémoire est le point d'ancrage de l'homme dans son historicité et comme nous l'avons vu, l'oubli participe dialectiquement et de manière indissociable à la mémoire. Nous aborderons dans ce chapitre l'une des manifestations fondamentales de la blessure temporelle de l'expérience traumatique : la répétition à l'identique. Comment se resituer dans l'espace et le temps, si nous ne voyons continuellement que ce « retour éternel du même » ? (Freud, 1920, p. 21)

Dans le traumatisme, l'homme fait face à une impossibilité d'élaboration du souvenir traumatique. Plutôt que de concevoir la passéité du moment traumatique, le traumatisé s'enferme dans une répétition inchangée et sans fin. Freud en élabora les manifestations dans son *Au-delà du principe du plaisir* (1920), à travers le concept de compulsion de répétition. Dans des situations traumatiques, « nous ne pouvons que rencontrer la répétition et non la remémoration. [...] les morts continuent à être vivants » (Chaumon, 2002, p. 19).

Dans l'adage : « la mémoire *est* du passé » (Ricoeur, 2000, p. 6), l'utilisation du verbe être au présent laisse envisager que la mémoire n'appartient pas seulement au domaine clos du passé. Mais elle laisse aussi entendre qu'elle est « du » passé, c'est-à-dire du passé présentifié, réactivé dans le présent, de telle sorte qu'il contribue « normalement » à ouvrir l'avenir. Il y a donc vraiment quelque chose de révolu dans l'événement de la mémoire et dans son souvenir. Mais la mémoire est le filon qui nous y rattache. Pour Orphée, la mémoire souffre d'un trop plein ou d'un trop peu, qui se situe dans la même fixation, dans la même obsession. Le passé devient alors la

seule visée désarticulée d'une temporalité « normalement » en marche. Pour Jankélévitch, cette position est une absurdité existentielle.

L'espoir du passé au contraire est une incompréhensible absurdité ; une absurdité et une contradiction, car toute chose espérée est, par définition même, un pas-encore, chose à venir ou chose à faire, de même que le prétérit est, par définition, un objet où il n'y a plus à espérer [...]. (1974, p. 158)

Comment l'homme peut-il vivre ainsi, dans un passé qui se rejoue continuellement à l'identique ? Pour reprendre la réflexion de Jankélévitch : comment le condamné à mort peut-il encore vivre sa vie d'homme, même amputé de son avenir, dans son désespoir du futur ?

Le choc traumatique qui prend source dans l'effroi et la stupeur d'Orphée et dans celle du traumatisé, ne peut mener que vers une répétition du passé qui ne passe pas, dans la répétition de l'identique. Cette fixation dans le temps traumatique a retenu l'attention de Ferenczi :

On ne peut pas prétendre non plus que ces répétitions, quelle que soit la fréquence de leurs retours, apportent du matériel fondamentalement nouveau. Elles semblent devenir, au contraire, la répétition fastidieuse de tel ou tel facteur traumatogène. (2006, p. 116)

Ce n'est pas sans raison que la pulsion de mort fait son apparition dans la littérature freudienne sous l'influence de Ferenczi et de son concept de « moi nocturne ». On le retrouve également chez Orphée, qui finit par sombrer dans la répétition inlassable de son appel à Eurydice, malgré sa volonté de contrer la mémoire via un oubli forcé.

6.1 Les lamentations répétées d'Orphée : de l'identique et du même du trauma

Chez Orphée, la notion de répétition a été mise en scène à la fois dans sa plainte accablée, dans l'effraction de son regard et dans les agissements et la glorification de la pédérastie. Cette dernière, comme nous l'avons vu, participe d'une volonté d'oublier, de vivre en anéantissant la trace de l'accident. Plusieurs œuvres ont repris ce thème de la répétition, qui garde actif le choc et l'effroi, en faisant directement référence à Orphée (Barrois, 1998 ; Blanchot, 1955 ; Chaumon, 2005 ; Ferency, 2006). La littérature n'échappe pas à ce parallèle entre Orphée et la nature mortifère de sa répétition. En effet, Honoré de Balzac dans son *Adieu* (1966), dépeint la maîtresse du personnage principal comme une femme ne cessant de répéter « Adieu », suite à la séparation tragique d'avec son amant. L'intensité de ses répétitions souligne une « apparence de morte vivante diaphane et déssexualisée » (Barrois, 198, p.214). La reviviscence de cette tragédie s'abimera ainsi dans la capacité de la maîtresse à revivre l'événement encore et encore, de façon à pouvoir tourner la tête à nouveau vers son amant, qui tente désespérément de ramener « son feu dans cette âme éteinte » (Balzac, 1966, p.53). Se rappelant toutefois le regard d'Orphée sur Eurydice en Enfer, la maîtresse – au moment même où elle revient à elle et donc auprès de son amant – se cadavérise et meurt. Pour Barrois, il s'agit ici d'une métaphore du traumatisé qui, dans les « Adieu ! » d'un temps immobile, amène le personnage principal à « figer et répéter le drame » et ainsi, à s'infliger « une seconde mort » (1999, p. 215).

Cet exemple montre une répétition enfermée qui fige et sclérose le temps. Elle n'est pas sans évoquer une sorte de démonstration phénoménologique de la répétition traumatique. Il faut toutefois différencier le type de répétition, d'un autre type qui au contraire favorise l'avènement à la rencontre. En effet, la répétition qui est décrite chez Orphée et chez le traumatisé, n'est pas la seule forme que peut prendre la répétition, lorsqu'elle tourne à vide dans la compulsion de répétition. En ce sens, la

répétition n'est pas automatiquement mortifère, loin s'en faut. Nous faisons référence ici, à l'importante différence qui existe entre la répétition du même et la répétition de l'identique, dont le psychanalyste Michel De M'Uzan traita dans son recueil « De l'art à la mort » (1983).

Pour ce dernier, en effet, il s'avère crucial de différencier deux types de répétition. Le premier concerne davantage la possibilité de répéter à l'intérieur d'un cadre qui favorise la mise en scène d'une expérience, à l'intérieur de laquelle se trouve imité le sens répété. L'autre forme de répétition implique la reprise ou la réédition d'un sens, qui se trouve enfermé sur lui-même et par là, tend à préserver le caractère inchangé, inaltéré et trop réel de ce qui, précisément, est répété.

En termes psychanalytiques, le premier type de répétition se situe toujours dans le principe du plaisir et contribue de manière constructrice à la symbolisation. Alors que le second type se situe au-delà du principe du plaisir et est au service de la pulsion de mort. En termes expérientiels cette fois, il pourrait être avancé que le premier décrit la réitération d'un événement, afin de le rencontrer de nouveau. Tandis que le deuxième, tente plutôt de saisir dans l'absolu la totalité d'un événement perçu et vécu dans la perspective d'un sens et d'une expérience indifférenciés.

Pour de M'uzan, le premier type de répétition est de l'ordre du même ; et l'autre, de l'ordre de l'identique.

6.1.1 De l'identique

Lorsqu'il répète inlassablement la plainte qui ravive sans cesse la perte d'Eurydice, Orphée joue d'une corde de sa lyre qui répète l'identique. Il ne peut la chanter

autrement. Fredette lie cette plainte à une redite mélancolique qui est immobile et où les même refrains « ne servent qu'à faire mal ou à se faire du mal. » (2007, p. 166).

La répétition identique ne se rapporte qu'à une sorte de réalité sensible au sein de laquelle, toutefois, la frontière séparant l'intérieur et l'extérieur reste incertaine. Les forces à l'œuvre dans cette répétition se singularisent par leur orientation, persévérante dans une même direction. (De M'Uzan, 1983, p. 97)

Voilà où l'on retrouve Orphée, sidéré dans la répétition et les échos de sa plainte. La compulsion de répétition que Freud a décrite dans *Au-delà du principe du plaisir* (1920) se proposait historiquement comme une nouvelle façon d'approcher l'incompréhension des traumatisés devant leurs symptômes répétitifs. Eux qui semblent s'abimer dans une sorte de reddition et dans un passé figé et interchangeable. Le passé se trouve isolé comme une sorte d'objet figé et immobile, comme un temps unique et effectif. C'est pourquoi Ferenczi considère cette répétition de l'identique comme mortifère et nocturne. Heidegger soulève quant à lui l'absurdité ontologique d'une telle répétition :

La répétition du possible n'est ni une restitution du "passé", ni une liaison après coup du "présent" à ce qui est "révolu". Jaillissant d'un se-projeter résolu, la répétition ne s'en laisse pas compter par le "passé", pour ensuite se borner à le laisser revenir en tant qu'effectivité antérieure. [...] Pas plus qu'elle ne s'en remet au passé, pas plus la répétition ne vise un progrès. L'une et l'autre attitude sont indifférentes à l'existence authentique dans l'instant. (1927b, p.290)

En d'autres mots, la répétition qui permet à l'homme d'assumer sa temporalité, n'est pas une tentative de saisissement d'un passé inchangé. Elle repose au contraire sur le déploiement de la possibilité de se comprendre avec lui comme ayant été là. Pour De M'uzan, cette dernière conception de la répétition nous conduit vers la répétition du même. Elle permet « un rythme plus complexe, plus évolutif, comme au service d'abord d'une temporalisation... Quant à la succession des répétitions du même, avec

les décharges qui leur sont inhérentes, elle dessine une trajectoire. Nous n'avons donc pas affaire avec une série simple de mouvements d'aller et retour parfaits. Il se produit en effet un décalage très progressif à chaque répétition, celles-ci constituent les jalons de la trajectoire, [...] une répétition du même qui, dans sa variante cachée, engage en fait une remémoration. » (1983, p. 96).

Ainsi pour Orphée, chanter Eurydice ne consiste pas tant dans la possibilité de la célébrer *à nouveau*, en tant que nouvelle forme d'existence, en tant qu'ayant-été, mais plutôt dans la reprise de l'identique partition de son apparence. Le parallèle avec son regard saisissant et insouciant est manifeste. Ainsi, répéter vraiment le nom d'Eurydice consisterait plutôt à le faire apparaître comme temps révolu, comme autre dans sa forme et son lieu. On pense ici à une scène fondamentale du film *Parle avec elle*, de Pedro Almodovar (2002). Dans cette scène, le personnage principal (Bénigno) relate un rêve dans lequel un homme rapetisse au point de pouvoir s'intégrer complètement dans le vagin de sa femme. Cela rappelle l'audace narcissique de revenir à l'origine du monde, mais aussi la volonté de répéter à l'identique un instant passé. Toutefois il y a plus encore pour le traumatisé, qui tente de revenir au temps d'avant la catastrophe, de reprendre sa vie perdue derrière le mur traumatique. Dans le cas du traumatisme, nous ne parlons donc pas d'un désir de fusionner avec l'origine tel que le métaphorise le film, mais plutôt d'un dépassement du moment traumatique pour en effacer sa venue. Le premier est de l'ordre du désir, un mouvement vers l'autre symbolisé dans le moment d'origine. Le deuxième tente de biffer le moment traumatique, de fermer sa venue.

La répétition de l'identique consiste donc dans une sorte d'enfermement dans la répétition inaltérée de la perception initiale. Cette dernière est effractaire et ne se transforme ainsi pas en souvenir. Elle reste ainsi dans le cercle enfermé de la perception immédiate. En ce sens, elle ne peut être médiatisée par le récit, le souvenir ou le passage du temps. Comme nous l'avons vu précédemment, elle ne l'est pas non

plus par l'oubli. La répétition de l'identique souligne donc un vécu invariant de l'accident traumatique, à la manière d'un objet effractaire et imposé, immuable dans le temps, comme dans l'espace. C'est une cristallisation qui glace la peau de l'esprit. Comme le mentionne Stolorow : « In the region of trauma, all duration or stretching along collapses ; past become present and future loses all meaning other than endless repetition » (2011, p.55).

Le traumatisme d'Orphée est soutenu dans la quête inlassable de trouver – mais pas encore re-trouver – la première expérience d'Eurydice. Mais celle-ci ne peut réapparaître identiquement dans le réel : elle est littéralement dans un autre monde. Vouloir retrouver la perception initiale, voilà l'idéal fou d'Orphée. Dans les termes bachelardiens, Orphée souffre d'un arrêt de rêverie. Il tente de plonger son expérience dans le réel objectif. Mais on ne voit la première expérience qu'une seule fois. Pour le reste, il ne peut s'agir que d'une réédition – qui normalement n'est pas à l'identique. Voilà la position tragique du traumatisé : tenter de placer le morceau chaque fois identique dans un casse-tête chaque fois changeant et autre.

Dans des termes psychanalytiques, la répétition de l'identique suggère une dissociation du noyau identitaire et du contenu névrotique, lors de la rupture de la fonction de pare-excitation. Elle-même survenant « sous l'impact de facteurs traumatiques ». (De M'Uzan, 1983, p. 96). L'homme qui répète à l'identique ne se situe donc plus dans un rapport à l'autre avec l'idée de jeux de différences et de similitudes. Mais il considère les objets comme étant de réelles rééditions d'objets traumatiques passés. Roussillon (1994) évoque qu'en clinique, nous passons d'un mode d'exploration du « comme-si » vers celui du « comme-ça ». Le premier permet une interprétation qui laisse cours à l'association libre vers une représentation. Dans le deuxième, il frappe le mur des mêmes images statiques et inaltérables. Stolorow (2011) utilise l'exemple de l'expérience de science-fiction d'un transport spatio-

temporel instantané, pour décrire l'expérience du traumatisé qui revient toujours par les mêmes portes du passé pour vivre son expérience.

Ces considérations cliniques ont le mérite de pointer clairement le fait que la possibilité de transformation et de remise en mouvement d'un événement choc est empêchée chez l'homme traumatisé.

Le traumatisme psychique est conçu comme l'effet d'un débordement non maîtrisable par la psyché individuelle, d'une angoisse (dite automatique) suscitée par une situation donnée, ou comme l'instauration d'une enclave morte-vivante, d'une crypte destinée au secret et au non-sens absolu, parce que fondée sur une expérience d'incommunicabilité radicale, même si elle fut interactive. (Barrois, 1998, p. 164)

Pour Ferenczi, l'effraction crée une rigidité cadavérique où l'automatisme de la répétition s'établit dans un pragmatisme cristallisé. Pour lui, « La vie du corps [du traumatisé], [est] contrainte à la respiration et à la pulsation. [...] Une sorte de psyché artificielle pour le corps obligé à vivre » (2006, p. 73). La mort tragique d'Orphée nous vient alors avec les images de sa décapitation et de son incessante invocation d'Eurydice, qui n'est pas sans rappeler l'*Adieu* de Balzac.

Pour André Green, il est important de constater que la souffrance du patient traumatisé réside dans l'incapacité qu'il a de se remémorer l'accident. Il ne peut alors que se déployer dans une continuelle reviviscence. Green nomme cela une actualisation projective :

Par actualisation projective, je désigne un processus par lequel la projection non seulement débarrasse le sujet de ses tensions internes en le projetant sur l'objet, mais constitue une reviviscence, et non une réminiscence, une répétition traumatique et dramatique actuelle. (1983, p. 266)

6.1.2 Du même

Pour De M'Uzan, si la répétition de l'identique est définie par une continuelle inertie, comme un roulement à vide de l'expérience humaine et signifiante, elle ne représente pas la seule forme de répétition. Car la fonction même de temporalisation de la répétition, telle qu'évoquée plus haut par Heidegger, est fondamentale dans le rapport au monde. En effet, pour Orphée comme pour les traumatisés, il y a une oblitération de l'horizon du futur et avec lui, de l'espoir et de l'attente ouverte. La représentation faite par Virgile du chantre qui erre jusqu'à sa mort dans « les glaces hyperboréennes, le Tanaïs enneigé et les champs que ne quittent jamais les gelées du Riphée » (Toulze et al., 1998, p.47) souligne cette cristallisation de l'horizon du monde.

Le concept de répétition du même, permet de concevoir qu'il y a quelque chose de visé et de directionnel dans l'acte de reprise d'un sens, d'un événement ou d'une expérience. Autrement dit, dans une telle répétition, quelque chose cherche à être dit, c'est-à-dire à être entendu et par là, se prépare à être altéré, surpris et transformé – ne serait-ce que minimalement. Ainsi non seulement la répétition du même, dilate le projet humain, comme le décrit Heidegger, mais également elle opère une ouverture à l'altérité. Elle permet l'apparition d'autre chose, d'un surplus par rapport à ce qui s'est originellement déposé.

Ce surplus n'est toutefois pas quelque chose qui se définirait comme une simple addition ou comme un contre-investissement. Chez le traumatisé, la répétition du même (contrairement à la répétition cristallisée de l'identique), parle plutôt de la relecture d'une histoire pourtant fidèle à elle-même. Elle parle d'un récit qui reste semblable, mais qui se trouve néanmoins toujours rejoué dans le théâtre personnel (i.e. qui est toujours celui de la mondanité et de la coexistence).

Voilà qui nous mène à l'autre caractéristique de la répétition du même : la succession. Comme il en sera plus longuement traité dans le prochain chapitre, la répétition du même a quelque chose de musical et d'harmonique. Quant un musicien répète, il met en scènes des rythmes et des phrasés qui n'ont jamais la même portée. Parfois langoureuses, parfois déchaînées, la même phrase peut apparaître totalement différente. Or, nous pouvons toujours identifier de quelle phrase il s'agit. Il en est de même dans la répétition entendue dans un sens plus psychologique et existentiel. Elle peut être assimilée, elle aussi, à un « mouvement d'aller et retour » (De M'uzan, 1983, p. 96). Cela ne fait pas que parler, mais cela *nous* parle.

Par ailleurs, on pense ici au célèbre jeu de bobine du petit-fils de Freud, que ce dernier décrit dans *Au-delà du principe du plaisir*. Cet enfant de dix-huit mois qui, au départ de sa mère, répétait sans cesse les mêmes mouvements et les mêmes mots :

En jetant loin de lui les objets, il prononçait, avec un air d'intérêt et de satisfaction, le son prolongé o-o-o-o qui, d'après les jugements concordants de la mère et de l'observateur, n'était nullement une interjection, mais signifiait le mot « Fort » (loin). Je me suis finalement aperçu que c'était là un jeu et que l'enfant n'utilisait ses jouets que pour « les jeter au loin ». Un jour je fis une observation qui confirma ma manière de voir. L'enfant avait une bobine de bois, entourée d'une ficelle. Pas une seule fois l'idée ne lui était venue de traîner cette bobine derrière lui, c'est-à-dire de jouer avec elle à la voiture; mais tout en maintenant le fil, il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o, retirait la bobine du lit et la saluait cette fois par un joyeux « Da ! » (« Voilà ! »). Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus de plaisir. (1920, p. 14)

L'apparition de la répétition dans le jeu est donc double dans sa forme : un aller et un retour. Le premier implique l'absence dans la disparition. Le fil rappelle dans ce contexte la permanence de l'objet, la nécessité du rappel de la perte pour le voir apparaître de nouveau, c'est-à-dire symboliquement et en dehors d'une solution

fusionnelle. La dernière étape est également fondamentale à l'expérience de la bobine, parce que c'est à l'intérieur de celle-ci que l'enfant peut faire place à un éventuel retour. Ce retour n'est pas de l'ordre de l'identique, puisqu'il y a quelque chose de plus dans cet exercice où l'enfant « transformait en un jeu, le départ » (1920, p. 15). Cela n'est pas qu'une tentative inchangée de reprendre la mère telle qu'elle est partie.

Le jeu dans la répétition du même constitue le travail culturel aussi bien que psychique par lequel l'enfant transforme l'image de sa mère, tout en permettant de réactiver sa présence pour lui. Orphée refuse quant à lui cette double transformation. Il ne peut ni chanter Eurydice comme amour « parti » (si l'on fait référence au « fort »), ni réactiver sa présence d'une autre manière ou la réinvoquer (par le « da ») dans une perspective de deuil.

Nous pouvons maintenant pointer la différence qui fait de la répétition du même et de l'identique des notions différentielles, qui permettent de comprendre comment un vécu peut malheureusement se figer en non-sens et en déroute. La répétition, lorsqu'elle est du même, permet non seulement de produire une trajectoire et de remettre en selle un projet d'être, mais elle est en soi ce qui nous met au monde. La mise en scène projetée dans le jeu est donc toujours un dialogue. « L'objet est répudié, ré-accepté et objectivement perçu » (Winnicott, 1963, p. 97).

En d'autres mots, la réapparition est un rappel de la première expérience, mais n'est jamais identique à l'instant de la première fois. Dans une répétition rendue fertile, « ce qui se passe est de l'ordre d'une libération. Le monde est resté le même, mais il est vu, lu, habité, parcouru autrement. Rien n'est nouveau et tout est neuf. [...] Retrouver la trace, c'est rouvrir les sentiers dont l'empreinte n'est que l'indice erratique, et pouvoir de nouveau les parcourir. » (Gantheret, 1994, p. 77).

Un exemple du changement de type de répétition est celui du cas d'Atwood ayant perdu sa mère à un jeune âge. Il s'agit du jeune homme qui passait ses soirées dans les cimetières et ses journées, obsédé sur les voies célestes bouddhistes et hindouistes. Le psychologue souligne son rapport d'accompagnement avec le patient lorsque celui-ci était pris dans ses répétitions solitaires. L'idée d'Atwood était de « rester auprès de lui » afin qu'il puisse « revenir à la maison de lui-même » (2012, p.80). Faisant cela, la réalité du monde en tant que possible *restitution* fut permise par la *présence* du thérapeute, soulignant l'encrage temporel du rôle thérapeutique. Le patient cessa graduellement ses obsessions religieuses et devint un psychologue clinicien.

Le surplus qu'amène la répétition du même prend sa forme dans l'édition d'une nouveauté. C'est dans cette venue à soi de la nouveauté que la répétition s'avère susceptible de se transformer en mouvement. Là est la nature du rappel que suscite la répétition. « Grâce à la fidélité du souvenir, ce qui est arrivé une seule fois deviendra périodique [...] les cérémonies miment la répétition du trop bref instant » (Jankélévitch, 1966, p. 202). Ainsi peut-on remettre l'existence dans l'axe d'une historicité ouverte et rappeler Orphée sur le chemin après sa déroute (rappelons nous de l'étymologie du trauma). Cela fait bien sûr écho à la spatialité de l'existence humaine et personnelle, mais aussi à son caractère temporel, nécessairement projectif. Heidegger évoque quelque chose de similaire :

La répétition ren-contre-t-elle la possibilité de l'existence ayant été Là ? La ren-contre de la possibilité dans la décision est cependant en même temps, en tant qu'instantanée, le rappel de ce qui se déploie dans l'aujourd'hui comme "passé". (1927b, p. 291)

Dans la répétition qui assume le passé comme un rappel, comme un être-été, il est possible de se retourner vers quelque chose de différent (cette fameuse ren-contre

d'Heidegger). Comme la bobine dans le jeu du *fort-da* qui revient de nouveau, la réédition ouvre vers l'apparition de l'autre.

6.2 Du rythmique au dialogique : de répétition à représentation

« Répétitions de rencontres, coïncidences agies, qui engendreront une présence, et qui constitueront une première interprétation du "réel". Cette répétition de rencontres dans un temps identifiant donne lieu à la composition des objets ». (Le Poulichet, 2006, p. 27).

Le rythme inhérent aux répétitions permet au jeune enfant de faire jouer et dialoguer absence et présence, oubli et souvenir. C'est lui qui permet également l'intégration d'une différence aussi bien que d'une dialectique entre le dedans et le dehors, entre le moi et l'autre. L'interprétation du mythe d'Orphée par Blanchot soulève cette démesure chez Orphée (ce dépassement d'une limite, ce manque de mesure et de tact vis-à-vis d'autrui). « La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre [...] En se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice retourne à l'ombre. » (1955, p. 180). Regarder vraiment Eurydice, pouvoir aller à sa rencontre, c'est « non pas de la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort. » (*Ibid*).

Cette répétition identique est inapte à rejoindre un complexe de représentation, à s'y tenir le temps suffisant pour que le processus prospectif de dramatisation puisse s'effectuer. (De M'Uzan, 1983, p. 93)

Ainsi, seulement à travers la représentation peut-il y avoir une tragédie vécue et un réel retour à soi. Pour que la répétition devienne réellement humaine, elle se doit donc de rappeler quelque chose, d'être un lieu de représentation.

La notion de représentation est ici utilisée dans son sens allemand de *Darstellung*, qui sous-tend l'idée d'une « exhibition de ce qui est » (Gadamer, 1996, p.120). Nous pourrions l'apparenter à l'idée de reproduction – dans un sens où la représentation est davantage de l'ordre de la réédition que de la duplication ou de la copie. Ainsi, il y a une fiction en toute représentation. C'est pourquoi, lorsque nous faisons référence à la représentation en tant que *Darstellung*, elle sera pensée en tant que « représentation ». En ce sens, représenter serait donc une mise en scène renvoyant à la figuration d'une chose, d'où sa fonction prospective à laquelle De M'uzan (1983) fait référence.

Cela permet aussi de différencier la notion de représentation freudienne (*Vorstellung*), qui évoque davantage la trace mnésique et les contenus de pensée, plutôt que sa mise en scène. Ainsi dans notre cas, nous utiliserons la notion de représentation tel que le fait Gadamer, soit celle d'une forme d'« expression contenant non pas le véritable schéma du concept mais un symbole pour la réflexion » (*Ibid*, p.92).

La clinique du trauma a – en l'occurrence – à faire face à l'absurde et parfois difficile mise en scène de ce vide de sens, de l'incapacité de représentation dans la répétition de l'identique. Pour le psychanalyste Franck Chaumon, l'espoir thérapeutique pour la clinique du trauma repose sur une visée de « présentation représentative d'une non-représentation, affichage représentatif d'une irréprésentabilité actuelle » (2005, p. 85). En d'autres mots, afin de permettre au patient de se représenter l'évènement traumatique, le thérapeute se doit d'accueillir l'insensé et de servir d'appui. Seulement alors, le vide de sens de la répétition identique peut se déposer et ainsi disposer autrement, vers une répétition créative.

Le passage de la répétition de l'identique à l'apparition créatrice du même *et* de l'autre a été maintes fois rapproché des mythes dionysiaques. D'abord, la conception du fils de Zeus est liée à la violence sauvage et destructrice de l'ordre établi à travers

l'éclatement festif. Ces festivités suscitent chaos et démesure, rappelant une destruction de la cité, telle que représentée dans le théâtre d'Euripide. Les fêtes dionysiaques avaient pour lieu d'origine les champs et les forêts. Ce furent d'immenses festivités, où trônaient au centre « l'ivresse, la folie, le goût de la destruction et de la mort [...] » (Rodan, 2001, p. 42). L'ordre et la mesure des participants se voulaient indistinctes. Classes sociales, comme générations y étaient éradiquées. Pour De M'Uzan, un mouvement similaire se retrouve dans la répétition de l'identique. Celui-ci voit un lien avec la volonté de faire de la répétition « un principe d'inertie ou si l'on veut, de Nirvana » (1983, p. 92). La répétition y devient une espèce de vide répété, « une répétition de la répétition » (*Ibid*, p. 88).

Or, cela ne dit pas tout des représentations dionysiaques, car qui dit quête (du nirvana dans ce cas), ne dit pas nécessairement achèvement. Un changement fondamental dans la célébration des fêtes dionysiaques a permis d'intégrer une toute autre forme à l'événement. En déplaçant les festivités à l'intérieur de la cité d'Athènes, celles-ci ont pu faire de la répétition orgiaque un « événement » culturel, historique et symbolique (Maldiney, 2011, p.32). L'introduction de la représentation picturale du masque chez Dionysos est alors mise à profit. Le théâtre prend forme pendant ces fêtes et lie la quête du nirvana et l'enjeu de l'interdit, à la possibilité plus « civilisationnelle » de la *re*-présentation. En mettant en jeu la répétition, elle l'empêche de sombrer dans le vide, d'une reprise mise hors jeu (et hors temps) et par là, fermée sur soi. Il s'agit ici d'un passage à la civilisation.

Ainsi, à la différence des bacchantes barbares, où l'ordre éclate dans l'entropie du délire irrationnel, dans les pièces tragiques, la norme esthétique de l'art réussit à contenir en elle les énormités éthiques de la sauvagerie la plus brutale. (Rodan, 2001, p. 44)

Dans la répétition du même, nous nous permettons de passer de la chose à sa représentation. Dans la répétition de l'identique, « il est légitime d'opposer répétition

à remémoration, cela ne peut se passer que quand la séquence du passé est élaboré sous la forme d'un récit » (De M'Uzan, 1983, p. 93-94). Comme Jankélévitch le fait remarquer, le souvenir dans sa remémoration devient un « événement itératif », un culte dans son périodisme qui, par la « fête, permet à l'instant mortel de cohabiter familièrement avec la vie journalière. » (1966, p. 202).

Nous touchons ici au cœur de la répétition commémorative et rituelle : la représentation. Cette représentation n'a rien d'un déploiement descriptif et/ou chronologique d'événements. Cette tension du passé vers l'avenir par la présence dans la répétition, en tant qu'elle est représentation, nous mène encore vers Heidegger. Pour celui-ci, la répétition est « le propre être-été » (1927a, p. 400) du Dasein (i.e. de l'homme). Mais nous ne pouvons pas ici réduire l'être-été à une conception temporelle euclidienne du passé, où la mémoire est vue comme un passé évoqué sous forme d'images soustraites à l'action présente.

Lorsque le patient nous fait le récit de ce qu'il a vécu, c'est de son histoire dont il est question et pas seulement de son passé. Même lorsqu'il répète un enjeu ou une façon d'être en relation dans le transfert, c'est toujours sous forme de représentation ou de jeu (d'enjeu, disions-nous). Il y a en effet toujours une inclusion de la « futurité dans l'appréhension du passé historique » (Ricœur, 2000, p. 453). Ce passé est toujours remémoré ou représenté. Si nous sommes en quelque sorte en avant de nous-mêmes dans la répétition, c'est que le Dasein est originalement soucieux et étendu entre sa naissance et sa mort. Dans la répétition, il n'est donc pas question d'une rétrospection enfermée et repliée sur elle-même, mais d'une possibilité de libération du projet, en tant que création vers l'avenir d'un passé assumé.

Entre autres, c'est dans l'élaboration commune avec le thérapeute que la répétition prend des airs de représentation. La résolution de l'état du jeune patient d'Atwood ayant perdu sa mère à un jeune âge par la restitution intersubjective de son monde

perdu en est l'image. Nous pensons ici à la phrase souvent reprise de Claude Janin : « Construire du trauma pour l'histoire » (1999, p. 4). La répétition du trauma en séance devient en quelque sorte une mise en jeu se passant sur une scène ou sur un terrain. C'est ce que souligne l'idée d'« arène transférentielle » chez Freud. Bref, pour que la représentation ait lieu, il doit y avoir un aller-retour créatif de la figuration du trauma, tel le jeu de la bobine qui est une réédition, comme nous l'avons évoqué plus haut.

Une expérience commune dans la cure reproduirait, comme un écho, des expériences anciennes, non dicibles explicitement, dont la collaboration traumatique s'apparente à l'inquiétante étrangeté. (*Ibid*, p.5)

Le caractère ouvert et transitif de la temporalité humaine dans la répétition créative, amène la mémoire et le souvenir à se montrer en tant que possibilités. C'est-à-dire, dans les mots de Husserl, qu'elle se montre dans l'horizon d'une attente et d'une sorte de foi naïve dans le monde. « Nous ne devons pas confondre le souvenir de notre passé et le souvenir de notre durée » (Bachelard, 1950, p. 91). Voilà qui image bien l'enfermement temporel dans lequel Orphée erre. La version du mythe par Ovide décrit merveilleusement bien la fatalité d'une répétition sans mouvement, lorsque la tête décapitée d'Orphée descend le long du fleuve, en ne chantant que des échos qui se perdent dans les répercussions sans vie des rives :

Tu reçois, Hèbre, sa tête et sa lyre et pendant qu'elle glisse au milieu du courant, la lyre fait entendre je ne sais quelle plainte affligée, sa langue sans vie fait entendre des murmures affligés et les rives renvoient des échos affligés. (Toulze et al., 1998, p. 52)

La répétition est ici symbolisée dans les échos qui demeurent inchangés, jamais revisités, s'éteignant seuls dans le lointain. Orphée est désormais insensible, dénué de corps et ne laisse dans son sillon que sa blessure ouverte, son chant dépossédé, sa lyre

et sa langue. Le trauma « anesthésie tout, sauf l'ombilic de l'effraction, la blessure face au réel » (Zygouris, 1993, p. 50).

Quand Orphée ne peut métamorphoser son chant en harmonie, il fait de sa plainte une répétition inlassable de la mort d'Eurydice. « Il ne mettait plus rien en mouvement, sacrilèges [...] » (Toulze et al., 1998, p. 57). La fin du prêtre de l'harmonie ouvre sur le règne du chantre damné.

6.3 Aristée et Orphée : de la *mimesis* du passage entre sacré et profane

L'incapacité d'Orphée à chanter autrement Eurydice suggère également sa difficulté à chanter la vie, comme il l'a appris dans les leçons d'Apollon. C'est, en quelque sorte, un oubli du travail poétique nécessaire pour mettre en lien le sacré et le profane. Quand Virgile relie dans ses *Géorgiques*, le récit d'Aristée et d'Orphée, il est difficile d'y voir seulement un hasard. C'est qu'il existe ici un parallèle fondamental qui permet de comprendre la tragédie d'Orphée. En premier lieu, il y a la possibilité qu'a Aristée, ce berger apiculteur, d'expier ses fautes et sa vengeance envers les dieux punisseurs. Elle ne prend pas forme dans l'errance « hors du monde », mais bien auprès de sa mère prêtresse. Son expiation prend forme dans les rites, auprès des dieux et dans sa culture. Autrement dit, sa réhabilitation reste liée, ouverte et progrédiente.

Le rituel célèbre la naissance d'une division fondatrice. Cette division met en mouvement une dynamique d'échange entre voisins. En ce sens, le rituel mène aux portes d'un autre monde. Il est une manière stylisée d'approcher un voisin. [...] Le rythme du rituel nous instruit. Il est une école de loyauté et d'amour. En pratiquant le rite, l'invité reconnaît l'existence de deux mondes, celui de l'hôte et celui de l'invité. (Jager, 2005, p. 16)

La victoire d'Aristée fait référence au pardon accordé par « l'accomplissement des rites [...], mais aussi par la mise en œuvre d'une cohésion entre le travail nécessaire à la civilisation, au passage de l'âge d'or et à l'âge de fer, nécessaire aussi à la paix et la prospérité, et les activités supérieures de l'esprit dont la poésie est la plus haute » (Toulze et al., 1998, p. 48). Pour Virgile, c'est dans l'absence de liaison par les rites du travail et de la poésie, qu'Orphée trace son destin tragique. Comment dès lors, se représenter Eurydice différemment, si l'on ne voit pas autre chose que les chants désincarnés ?

Si le passage entre sacré et profane permet aussi le passage entre répétition et représentation, c'est qu'il nécessite un surplus. Quand les premières représentations des bacchantes dans la cité ont pris forme et qu'elles ont laissé la place à une forme définie dans le théâtre, quelque chose a été introduit. Pour des herméneutes comme Gadamer, la notion fondamentale qui permet de passer de l'œuvre à sa représentation, prend source dans sa capacité à la répéter de manière mimétique. Cette mimesis se définit comme suit : « Qui imite quelque chose fait entrer dans la présence ce qu'il connaît et la manière dont il le connaît. » (1960, p. 131). Ainsi, cette présentation de la chose est de l'ordre d'un « comme », qui introduit nécessairement le fait que cette chose doit être métamorphosée, c'est-à-dire appelée et réalisée dans sa ressemblance, mais perdue à titre de chose inaltérée et identique. Seulement alors pouvons-nous passer d'une présentation, d'une répétition, à une représentation.

Représenter est donc avant tout répéter. Mais cette répétition, contrairement à celle qui reconduit inlassablement au même, à la même situation traumatique, dans un inlassable bégaiement de l'identique, et dans une captation sidérante de la pensée, cette répétition propre à l'impulsion esthétique consiste à rendre à la vie psychique la contrainte à représenter ce qui la spécifie, sa contrainte à figurer. (Nassikas, 2004, p. 79)

Si l'on veut représenter une chose ou l'imiter, on doit la voir autrement. Il faut la chanter assez différemment pour l'invoquer dans sa nouvelle forme, sans pour autant

perde de vue *de quoi* il est question. Quand un patient m'affirme qu'il ne dort plus, qu'il ne rêve plus, je sais que cela n'est pas nécessairement objectivement vrai, mais je sais aussi qu'il dit la vérité. Son expression sous-tend qu'il ne peut se représenter comment dormir quand on ne quitte pas réellement l'endroit qui nous hante encore. Comment rêver quand, même réveillé, les mêmes pensées et les mêmes images nous envahissent ?

Orphée souffre de son incapacité à voir le théâtre de sa vie. Le trauma le sidère et l'enferme dans une déroute.

La représentation par le jeu fait émerger ce qui est. Par elle est dégagé et porté à jour ce qui autrement ne cesse de se voiler et de se dérober. Qui sait discerner la comédie et la tragédie de la vie, sait précisément se soustraire à la suggestion des buts qui dissimulent le jeu dans lequel nous sommes pris. (Gadamer, 1960, p. 130)

Orphée refuse cette dissimulation d'Eurydice. D'abord par le regard et ensuite par la tentative aussi volontariste que vaine qui consiste à vouloir répéter à l'identique son visage. Il la présente dans un maintenant fermé. Il est dans l'incapacité de mettre en récit et de mettre en scène son drame et sa souffrance ou encore de se les représenter.

Un patient me nommait sa propension à vouloir faire de grands projets, comme la création d'une entreprise grandiose. Il me présentait alors son parcours de vie et utilisait l'image de l'alpiniste qui chevauche les sommets du monde. Ce sont les seuls moments, où il lui était possible d'annuler l'angoisse et la terreur liées aux grandes exigences de son père. Il disait : « Je dois maintenir cela à tout prix, au prix de mon intégrité ». Pour lui, se voir autrement, c'est répéter l'humiliation et la difficulté de vivre dans le regard (humiliant) du père. Être au sommet, c'est pouvoir être regardé par celui-ci. Il s'agit ici du même regard, puisque le regard du père est inchangé et toujours au sommet. Le trauma est là tout en haut et mes yeux sont rivés sur cet endroit, peu importe où je suis. Puis-je me laisser regarder autre chose, puis-je

m'arrêter un instant et poser mon regard sur ce qui est auprès de moi et non pas seulement au sommet ?

Ces hauteurs où le trapéziste, ignorant qu'on le vît, se reposait ou exécutait ses tours. Il eût donc vécu dans le calme sans les inévitables voyages de ville en ville qui lui pesaient énormément. (Kafka, 1972, p. 652)

Cette capsule du sommet chez le trapéziste de Kafka fait penser à l'incapacité du patient à mettre pied sur terre, à revenir et peut-être à ce moment, à croiser enfin des regards étrangers. Il est intéressant de constater que dans la nouvelle de Kafka, le trapéziste s'ouvre à la possibilité angoissante d'intégrer un deuxième trapèze. Ce qui ne manque pas de suggérer l'ouverture à l'autre et à la différence dans son numéro, qui serait autrement toujours identique. Il lui permet de se représenter les premières traces du temps qui passe, « les premières rides commencèrent à se graver dans le front du trapéziste qui était lisse comme celui d'un enfant » (*Ibid*).

6.4 Orphée et la forêt : représenter « pour »

Orphée est représenté (dans les mythes de Virgile et d'Ovide, de même que dans l'iconographie des premiers siècles après Jésus-Christ) comme un joueur de cithare, errant à la suite du choc et de la stupeur causés par la perte d'Eurydice. La forme de cette errance nous suggère plus qu'une simple réclusion : elle évoque aussi qu'il y ait un public particulier devant le chantre de Thrace.

D'abord Orphée joue devant Philomène, représentée comme le miroir (identique) des sentiments d'Orphée. Ensuite, il chante « au milieu d'une assemblée de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux. » (Toulze et al., 1998, p. 55). Mais plus que ces nouveaux spectateurs, ce qui nous frappe davantage est l'énumération d'une

vingtaine de variétés d'arbres et arbustes qui furent attirés et emplis d'ombre, sous le chant d'Orphée. Ce que semble évoquer Ovide dans cette mise en scène prend forme dans la dernière phrase de cette énumération : « s'il est vrai qu'Attis, favori de Cybèle, s'est défait pour lui de la figure humaine et est devenu dur en prenant ce tronc » (*Ibid*). Cette légende rappelée par Ovide fait référence à Attis le berger, qui voua un culte à Cybèle, déesse incarnant la nature sauvage. Il fut alors mutilé et tué avant que la déesse ne lui rende l'existence sous la forme d'un pin. Cette histoire tragique évoque ce qui attend Orphée à force de chanter devant ce public inanimé. Il rappelle en même temps que l'éloignement avec son humanité, tel qu'avancé dans la prose d'Ovide : « [...] défait de la figure humaine [...] » (*Ibid*).

Orphée quitte alors la civilisation des processus secondaires, qui prennent part dans une médiatisation du rapport à l'autre par la culture ; pour se retrouver dans la sauvagerie des processus primaires, qui mettent à distance le pouvoir civilisateur de son chant. Car à partir du moment où le chanteur entre dans la forêt, « l'ombre vint dans ce lieu » (Toulze et al., 1998, p. 54). Nous sommes ici loin des « grandes lignes des mythes cosmogoniques qui décrivent la transformation miraculeuse d'un monde sauvage en monde humain » (Jager, 2005, p. 10). En effet dans ces mythes, les leçons sont plutôt inversées. De telle sorte qu'on y retrouve, un peu comme dans la légende d'Attis, une incapacité à faire d'un monde sauvage ou perdu, un monde pleinement civilisé. À force de se fondre dans la nature sauvage, Orphée oublie lui aussi l'enseignement humanisant reçu d'Apollon, dieu emblématique de l'union du sauvage et du civilisé. Pour plusieurs auteurs, en oubliant cet enseignement, Orphée ruine et « rend inadéquat sa poésie » (Anderson, 1982, p. 48).

Cette liaison entre sauvage et civilisé est fondamentale pour le poète. Le poème, comme œuvre réussie et comme création, n'est pas un idéal. Il consiste plutôt à mettre en scène l'esprit réanimé à partir du monde culturel. Il ne se borne toutefois

pas à désigner ou à signifier tel ou tel objet ; en lui, c'est la complémentarité des mondes divin et humain qui peut enfin se déployer et se conjuguer.

Comme nous l'avions évoqué plus haut, c'est en tant que figuration de la chose que la représentation peut prendre forme. En d'autres mots et parallèlement à la poésie, il n'y a pas de représentation sans public pour qui le sens de la chose peut être représenté. Il n'y a pas de représentation sans civilisation. « Représenter, c'est toujours virtuellement représenter pour quelqu'un », disait Gadamer (1960, p. 126).

Il y a poésie car nous sommes dans le monde et affectés, la poésie est un « rendre-présent » (formulation heideggérienne reprise par Ricœur, 1983). Or, son enfermement dans la forêt et l'univers sauvage amène Orphée à oublier que sa poésie peut parler à l'humanité et au cosmos. Il oublie d'en médiatiser son propos, d'en éclairer les Ménades comme les arbres. Il y jette davantage l'ombre d'Eurydice. C'est un peu comme si sa poésie n'arrivait plus à s'adresser à personne, ni à s'ouvrir à des réceptions ou des interprétations diverses.

C'est le jeu joué qui par sa représentation s'adresse au spectateur de façon telle que celui-ci s'y trouve inclus quel que soit l'éloignement de son vis-à-vis. (Gadamer, 1960, p. 133)

C'est dans ce même esprit de représentation que la clinique du traumatisme tente d'être le théâtre de ces images qui n'arrivent pas à être dépeintes et de ses mots qui n'arrivent à pas être dits. Il s'agit là de la visée thérapeutique qui permet au trauma de se trouver « en attente d'une autre scène possible de réinscription » (Chemla, 2002, p. 104). Comme le mentionne encore le psychanalyste Patrick Chemla, traitant des impacts et manques premiers du choc traumatique : « L'autre n'a pas été là pour faire de la liaison, [...] pour permettre un après-coups, c'est-à-dire une scène, une représentation qui devienne partageable. » (Chemla, 2002, p.143).

C'est aussi ce qu'Atwood évoque lorsqu'il affirme : « L'expérience d'isolement traumatique en est une d'étrangeté de toute choses humaines » (traduction libre de Atwood, 2012, p.132). C'est d'ailleurs pour cette raison que « le travail thérapeutique avec les victimes est avant tout un travail de reliaison, de re-présentation » (Gortais, 1997, p.53).

Lorsque mon patient, encore pris dans le rythme des raids aériens, mettait en scène des vécus d'agression en évoquant des thèmes comme ceux de sa colère « explosive » et de ses obsessions au « timing dérégulé », la seule porte de représentation de son trauma ne fut ouverte qu'une fois que je pris *avec* moi ces angoisses encore sans noms. En effet, il se passa un moment après plusieurs rencontres où le patient mit en scène en séance, une réaction que ni lui, ni moi n'avions vu venir. Il arriva avec un hoquet incontrôlable qui depuis trois jours, le gardais constamment conscient de ses mouvements gutturaux. Étant allé voir son médecin, il ne put que constater le caractère incontrôlable de ce symptôme. Il me déclara une forte frustration devant cette impuissance face à ses propres rythmes corporels. L'entendant hoqueter d'une manière plutôt violente, un haut-le-cœur me pris me faisant penser à l'impulsion première d'un vomissement. Je lui fis part de mon impression face à la violence de ses hoquets, qui me semblaient beaucoup plus douloureux dans leur retenue que dans leur avenue. Il pensa alors aux raids aériens inconstants, il repensa à son souffle retenu pendant que les avions passaient au-dessus de lui.

Cela me permit de le questionner sur l'idée d'une telle retenue. Il lui vint que cela n'était pas la seule guerre laquelle il fit face. Il se remémora petit, l'absence du père emprisonné, qui le faisait vomir chaque nuit avant de se coucher. Seul homme au foyer, la terreur de son impuissance s'est reflétée dans l'absence de ce père, seul protecteur représenté. Lorsque je lui ai rappelé qu'il s'agissait d'un retour en séance après mes vacances d'été, le hoquet s'arrêta instantanément. D'abord confus de ce

soulagement, le patient fut ensuite disposé à interroger cette image-représentation du père. C'est à ce moment que le travail put vraiment prendre son élan.

L'idée que ce patient venait de me re-présenter son expérience de façon déliée, devait être concevable pour moi afin de réellement prendre part à ce qui était joué dans mon cabinet. C'est souvent le poids à porter pour aider des patients traumatisés, qui ne comptent que sur eux-mêmes pour porter leurs représentations du moment traumatique (au sens freudien d'images mnésiques en tant que *Vortellung*). Ce travail ne peut se faire sans cette part de jeu inhérente à tous les processus thérapeutiques. Il est particulièrement senti comme une réédition, non tant d'une rencontre avec nous, mais d'une « malencontre » et d'un « écrasement de scène » (Assoun, 1997, p.25) dans la clinique du traumatisme.

Cette clinique que nous ne rencontrons pas si rarement, expose, du fait de la répétition agie et fautive de n'avoir jamais eu (de) lieu jusque-là, au surgissement de « transfert catastrophe » [...]. Et c'est ce qui arrive parfois dans certaines cures, la suite du travail psychanalytique, [...] passera nécessairement par l'analyse et la construction de ce moment transférentiel. (Chemla, 2002, p. 94-95)

Atwood et Storolow, qui se sont longuement penchés sur une théorisation intersubjective et post-cartésienne du trauma, ont brillamment exposés le labeur transférentiel de ces rencontres avec les patients traumatisés :

A person with history of unbearable, unsayable trauma comes into a developing connection with someone - perhaps an analyst, but it could be anyone - and depending on the kind of response this person encounters. (Atwood, 2012, p.111).

« Painful emotional experiences become enduringly traumatic in the absence of an intersubjective context within which they can be held and intergrate. » (Stolorow, 2011, p.63). En d'autres mots, le jeu transférentiel qui prend lieu dans la relation et le

rapport à l'autre, est inhérent au processus de représentation du trauma. C'est d'ailleurs ce qu'Orphée est incapable de viser, car bien que ce dernier soit représenté comme un charmeur d'animaux sauvages, d'arbres et de jeunes garçons, son chant se révèle comme une lamentation impuissante. Il est privé d'inspiration et finalement, ne produit qu'une litanie impropre à appeler un mouvement civilisateur ou un échange signifiant. Son incapacité à chanter pour les Ménades est directement reliée à son incapacité à mettre en mouvement son pouvoir musical. Il est incapable de représenter autrement ou de jouer différemment, pour celles-ci.

L'amour a plutôt le pouvoir de nous montrer en quoi nous sommes différents l'un de l'autre. L'amour et l'amitié nous lient à l'autre d'une manière qui libère notre humanité et qui nous permet de distinguer une chose, une personne et un endroit de tous les autres. (Jager, 2005, p. 13)

La répétition, pour pouvoir permettre la représentation, doit être visée et accueillie. « Il faut absolument que la musique se fasse entendre » (Gadamer, 1960, p. 134). Seulement alors peut-il y avoir ouverture du dissimulé. Or, dans sa plainte répétitive, mais aussi dans son choix d'auditoire, Orphée referme sa poésie sur lui-même.

Our humanity is thus not located in a relationship to either a natural or a spiritual world, but rather in our ability to move between a natural world of necessity and a spiritual or mental world of mutual, inter-subjective revelation. (Jager, 1997, p. 13)

Les représentations modernes d'Orphée, dont celle de Cocteau dans la pièce éponyme (1979), mettent de l'avant cette incapacité du héros à faire de sa relation avec Eurydice, un amour satisfaisant. Dans les mythes originaux, cela prend forme à travers la façon dont Orphée est dépeint : comme un poète égaré dans la forêt, chantant pour les animaux et les paysages inanimés.

Eurydice. Orphée mon poète... Regarde comme tu es nerveux depuis ton cheval. Avant tu riais, tu m'embrassais, tu me berçais; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on

s'arrachait et que toute la Thrace récitait par cœur. Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre et un chef. Mais depuis le cheval tout est fini. Nous habitons la campagne. Tu as abandonné ton poste et tu refuses d'écrire. Ta vie se passe à dorloter ce cheval, à interroger ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre. Ce n'est pas sérieux. (Cocteau, 1979, Scène 1)

L'incapacité d'Orphée à chanter pour autre chose que les arbres et les animaux, le passage tragique du statut de héros en poète errant, soulèvent ainsi une trajectoire inverse à celle qui guide les hommes vers la civilisation. Nous reprenons ici des passages de la réponse d'Orphée, qui suggère cet entêtement à oublier l'autre civilisateur, – et même – à glorifier son contre-investissement tragique.

Orphée. Pas sérieux. Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort. Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres! Ma nuit! [...] Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu. (*Ibid*)

L'homme épris du trauma met en effet le soleil et la lune dans le même sac. Orphée ne suscite aucune réaction. Il laisse voir que le passage du jour et de la nuit n'est pas différencié, pas plus d'ailleurs que le contact avec l'autre. Lorsqu'il répète sa litanie au cheval, l'Orphée de Cocteau ne se borne pas à jouer. Il ne fait pas « comme si » pour ensuite se retourner vers Eurydice. Le cheval devient le seul et véritable moteur de son auto présentation. En d'autres mots, dans les premières versions du mythe, Orphée se trouve condamné à répéter inlassablement la même chose – tel un sillon toujours de plus en plus creusé, de la même manière que le fait le traumatisé.

Pour que la répétition se dépasse en représentation, la présence d'un spectateur s'avère donc cruciale. Ce spectateur se doit également de pouvoir comprendre et de se laisser toucher. Comme le mentionne Gadamer : « "L'être comme" contient toujours d'emblée la possibilité de faire naître la réflexion sur la distance ontologique qui sépare imitation et modèle » (1960, p. 433). Tant que ce qui est répété demeure sous la même forme, il est impossible pour Orphée d'émouvoir les Ménades. Il ne

peut pas non plus se faire entendre par d'autres humains, à la place des animaux, des arbres et des rochers inanimés. Pour que le trauma puisse se dire, encore faut-il qu'il soit entendu, compris et pour commencer, re-connu. « Tous ces exemples de l'élargissement de notre mémoire historique gravitent autour du fait de la transmission. » (Gadamer, 2005a, p. 264).

Il est ainsi nécessaire de constater que la répétition peut s'abimer dans une passion de l'identique qui cristallise le corps et le temps de l'homme traumatisé. Mais dans la perspective ouverte par la réédition créatrice du même, c'est aussi cette répétition qui peut permettre à l'homme de sortir du gouffre sans fin du traumatisme. Le prochain chapitre traitera de cette deuxième possibilité.

CHAPITRE VII

LE DÉMEMBREMENT D'ORPHÉE ; DE LA PAROLE PERDUE DU TRAUMA

7.1 De chant à parole : de re-présentation à re-connaissance

Lorsqu'Orphée pleure « *durant sept mois de suite, sept mois entiers* » (Toulze et al., 1998, p. 46), ses chants ne mettent plus en mouvement que la nature sauvage des lieux reclus où il se réfugie. Son amphithéâtre et sa mise en scène sont ouvertement délaissés par les hommes. Comment émouvoir alors ? Comment métamorphoser à nouveau son chant en une œuvre, comme cela a été possible chez les Argonautes ? Que nous disent les derniers mouvements de la vie d'Orphée, que nous apprend sa tragique histoire ? Le présent chapitre tentera d'esquisser des réponses à ces questions.

Nous avons vu à la fin du dernier chapitre que la représentation nécessite une distance à soi et un mouvement vers l'autre. Mais Orphée ne fait cela ni dans sa réclusion dans la forêt, ni dans la possibilité de chanter autre chose que son drame (la mort d'Eurydice) ou bien son contraire (son « désir » pour de jeunes hommes). Or, une question subsiste malgré tout : que se passe-t-il entre le moment où il tente de représenter son drame aux Ménades et sa fin tragique ? En quoi cette tentative de faire vibrer ses cordes, s'avère-t-elle vaine ?

Tous leurs traits seraient atténués par son chant ; mais la clameur immense, la flûte de Bérécynte au pavillon recourbé, les tambourins, les battements des mains, les hurlements des Bacchantes retentirent en faisant obstacle au son de la cithare ; alors à la fin les pierres ont pris la couleur rouge du sang du chantre qu'elles n'entendaient plus. Tous ce qui faisait les titres de triomphe d'Orphée, les animaux que sa voix qui chantait frappait encore de stupeur, des oiseaux innombrables, des serpents, une troupe de bêtes sauvages, les Ménades les lui ont ravies. (Toulze et al., 1998, p. 56)

L'énigme que pose la tragédie de la mort d'Orphée trouve un parallèle dans l'incompréhension qui habite la clinique psychothérapeutique, face à des patients traumatisés. Ce dilemme se résume bien dans la très grande difficulté du thérapeute face à l'homme traumatisé – malgré toute sa bienveillance – à entendre ce qui est dit et à comprendre ce qui est chanté :

[Le] trauma est évocateur d'une terre brûlée, calcinée, terre où plus rien ne pourrait se produire; "quelque chose qui s'exprime en termes de mutilation, destruction, dislocation, incinération" ; un espace sans cause, sans au-delà, sans lumière ou trop blanc ou trop noir, comme une photo dont l'exposition est ratée, fixement illisible, une photo qui n'a jamais été prise, restée dans un "objectif" irréprésentable. (Chemla, 2002, p. 81)

Que se passe-t-il donc qui rend cette plainte si incompréhensible, cette terre si aride, ce pathos si sec ?

Pour plusieurs herméneutes, en particulier pour Ricœur (2000 et 2004) et Gadamer (1969), une représentation ne peut vraiment exister que si celle-ci se trouve *reconnue*. La représentation d'une œuvre ou d'un chant (si l'on reste près d'Orphée) ne peut se tenir seule : elle nécessite un parcours, un sentier qui mènera à bon port. Cela prend forme finalement dans la reconnaissance :

La reconnaissance réalise l'ajustement entre la pose du pied et l'empreinte ancienne. Ce petit miracle aux multiples facettes propose la solution en acte de l'énigme première que constitue la représentation présente d'une chose passée. À cet égard, la reconnaissance *est* l'acte mnémonique par excellence. (Ricœur, 2000, p. 557)

Gadamer a une formule ancrée dans le rapport à l'art et au jeu pour définir la reconnaissance (qui est traduite très justement en « re-connaissance » par Grondin dans la traduction de *Vérité et Méthode*). Ceci nous éclaire grandement sur le rapport intersubjectif et clinique de cette notion.

L'enfant ne veut à aucun prix être deviné derrière son déguisement. Ne subsiste que ce qu'il représente et si quelque chose doit être deviné, c'est justement cela. Il faut que l'on reconnaisse ce que "c'est". (Gadamer, 1996, p. 131)

Si l'art n'est pas la variété changeante des expériences vécues dont l'objet se remplit à chaque fois, comme une forme vide, de signification subjective, il faut reconnaître dans la « re-présentation » le mode d'être de l'œuvre d'art elle-même. (Gadamer, 1960, p. 133)

Ainsi, si la représentation nécessite une re-connaissance (un « connu à nouveau ») comme le prétend Gadamer, c'est que la représentation de la chose (du trauma dans notre cas), peu importe sa forme – narrative, musicale, théâtrale, littéraire, etc. – ne peut donc être en chemin que sous une forme transformée. Ce que nous reconnaissons est, pour ainsi dire, la chose qui se dévoile « à nouveau » sous nos yeux. Voilà ce que tentera d'explicitier la prochaine partie.

7.1.2 L'ombre du chant d'Orphée : de l'échec de la reconnaissance comme transformation

« Le lieu manquait d'ombre ; après que le chantre, fils des dieux, se fut assis en cet endroit et qu'il eut fait vibrer ses cordes qui résonnent, l'ombre vint dans ce lieux » (Ovide dans Toulze et al., 1998, p. 54).

Cette ombre qui suit Orphée souligne l'infertilité et la désertification des représentations civilisatrices et pastorales de son chant. Lorsqu'Orphée chante Eurydice, il ne chante pas la litanie de l'amour perdu qui ne peut être retrouvé. Davantage qu'il ne chante, Orphée plaint encore la silhouette de son amour « [...] déjà glacée, voguant dans la barque du Styx. » (*Ibid*, p. 46). Or l'acte de reconnaissance nécessite de la représentation. Le chant d'Orphée, pour demeurer fertile, doit donc consentir à une rupture de continuité avec lui-même. Plus précisément, pour que

l'homme qui représente, puisse reconnaître de quoi il est question, il doit cesser de se rappeler qu'il est en train de représenter. Il doit se laisser prendre par le jeu. Le mouvement de transformation en est toujours un d'aller-retour : je dois quitter la scène un moment pour y revenir. « On ne revient pas des voyages qu'on ne finit pas » (Chemla, 2002, p. 40). Ainsi, les patients en psychothérapie ne peuvent vraiment symboliser leurs plus grandes blessures qu'en les sentant disparaître puis réapparaître. C'est ce qui se manifeste par le symptôme dans ses allées et venues, à signifier qu'une partie de soi se représente (qu'elle prend forme ou s'apaise dans le temps et l'espace) et qu'elle est en réserve d'être reconnue.

Nous revenons ici à la nécessité d'oublier (il est bien sûr ici question de l'oubli de réserve). C'est à tout le moins raturer certaines insistances de la mémoire, pour permettre à la chose de réapparaître. Toute la notion du « re » dans la re-connaissance d'une représentation repose donc sur l'idée de cette transformation, nécessairement dialectisée par l'oubli. « C'est dans ce trésor d'oubli que je puise quand vient le plaisir de me souvenir de ce que j'ai vu, entendu, éprouvé, appris, acquis » (Ricœur, 2000, p. 541).

Il arrive à bien des moments que des patients qui viennent consulter en psychothérapie pour éradiquer rapidement leurs symptômes soient surpris de la manière dont ils nomment et situent ces dits symptômes. En effet souvent, une inflexion ou une expression mène à une association qui ouvre vers un thème connu : alors l'illumination de la reconnaissance prend forme. Un dialogue entre la reconnaissance de soi et celle de l'évènement se met alors en jeu. « Je ne croyais plus que c'était toujours là », côtoie le « Je ne peux croire que c'est encore ça », et le chemin de la reconnaissance se dessine. « Je fixais la dynamite, j'avais oublié la mèche » m'a déjà dit un patient. Ce n'est que dans cet éloignement inhérent au retournement et à l'oubli que je peux faire en sorte de re-connaître qui je suis et le monde « dans » lequel je suis. Aussi longtemps que je ne peux me détourner, pour

ensuite me retourner à nouveau, l'enveloppe de la représentation ne sera qu'une présentation vide de sens.

Voilà le défi dans la clinique du traumatisme : rien du moment traumatique n'est réellement en retrait ou en réserve. Soit l'éloignement est empêché, soit le regard est détourné dans une visée d'effacement. Dans ces deux cas, les traumatisés n'oublient pas. C'est seulement dans une dialectique entre détournement et retournement, qu'il peut y avoir re-connaissance d'une représentation du traumatisme.

Dans cette conception, la clinique du traumatisme a donc pour mission de servir de lieu d'interprétation du moment traumatique. Comme nous l'avons déjà brièvement abordé aux chapitres un et cinq, l'interprétation permet une ouverture sur la multiplicité du sens de l'expérience, à cause de l'exigence de compréhension qui la sous-tend. Comme c'est le cas pour l'artiste, interpréter une œuvre demande toujours de représenter avec « justesse » (Gadamer, 1960, p.137) ce qui veut être re-connu. En ce sens, l'interprétation lie la re-présentation à la re-connaissance ; elle en est le médium, l'« inter-prétation ». Étymologiquement, « interprétation » est une conjonction de *inter* (entre) et *pres* (achat, prix) – ce qui désigne l'intermédiaire ou le courtier soulignant l'entente d'achat (Bréal et Bailly, 1918, p.136 et 281). Comme l'évoque Ricoeur, l'interprétation est une ouverture au signifiant, un éclatement du sens, car elle est « à la charnière du linguistique et du non-linguistique, du langage et de l'expérience vécue (quelle que soit celle-ci) [...] » (1967, p. 67).

Parallèlement pour Gadamer, « interpréter, c'est bien en un certain sens, recréer, cependant cette recréation ne se règle pas sur un acte créateur antérieur mais sur la figure de l'œuvre créée, que l'interprète devra représenter selon le sens qu'il y trouve » (*Ibid*). L'interprétation ouvre donc un espace de re-création du sens qui décharge l'image cristallisée pour faire de cette chose connue (dans notre cas, le moment traumatique), quelque chose de re-connu.

Ainsi, lorsque le psychologue interprète en dialogue avec la représentation de l'expérience du patient, « un nouvel ensemble de sens » se forme (Quintin, 2005, p. 36). La narration et le récit du patient s'ouvrent tranquillement à une nouvelle présentation du traumatisme, par l'interprétation qu'ils soulèvent. À propos de la psychanalyse en tant qu'herméneutique, Ricœur évoque d'ailleurs qu'elle permet par l'interprétation de remettre l'avenir en mouvement, en faisant un retour sur les expériences premières. Il cite ainsi Freud qui dit : « Où "Ça" était, "Je" doit devenir » (Ricœur, 1967, p. 120). Se rapprocher du moment traumatique permet de s'en différencier et de s'en dé-fusionner, dans le temps et dans l'espace. Cela demande toutefois du « tact », comme le dirait Gadamer.

Ainsi, l'interprétation du moment traumatique en psychothérapie peut être conçu comme un apprivoisement. Janin parle de « domestication du trauma » (1996, p. 4), dans le sens où le thérapeute peut permettre au patient, par son reflet traumatique, de porter à sa place la représentation clivée négative du moment traumatique. Cela permet de se laisser-aller dans la variation, aussi clivée mais positive, du traumatisme – cet état de bien-être oublié. Il ne faut toutefois pas penser que ce mouvement rend la situation « positive » au sens d'agréable. En effet, cette nouvelle position amène le patient à fixer pendant un moment ce « paradis perdu », ce qui peut le faire tendre vers une position mélancolique. Ce balan de représentation du clivage supporte toutefois la reconnaissance de soi du patient avant le traumatisme. Il s'agit d'un compte à rebours essentiel à la sortie de la sidération, devant l'image du traumatisme. Cette domestication ne peut toutefois s'effectuer qu'avec le tact essentiel d'une interprétation sur la représentation de ces deux visions, comme étant nommément des parties clivées. L'objectif étant bien sûr de les dialectiser, plutôt que de les garder clivées.

J'eus un exemple de ce phénomène avec une jeune patiente ayant été agressée physiquement et violemment à sa sortie d'un métro. Cet événement devint en l'occurrence un écran pour projeter sa haine des hommes. Ne pouvant échapper à ce rôle masculin, je mis à disposition ma patience et je portais cette représentation masculine pour que sa haine apparemment sans fond se déverse. Or lors d'une séance, elle remarqua mon changement de position à l'occasion d'une nouvelle salve « anti-masculine » de sa part. Ce qui la marqua chez moi, fit l'effet d'une glace fondant dans l'espace thérapeutique. Elle avait remarqué que j'avais fermé ma posture en même temps qu'elle « s'apprêtait à attaquer ». Elle s'était revue impuissante devant l'attaque surprise du métro, tout en revivant ce moment où, jeune adolescente, son père refusa de l'embrasser pour aller dormir, la considérant trop vieille pour ce « genre de chose ». La haine, clivage négatif du traumatisme, se tut un moment pour laisser place à la tristesse immense associée à cette autre évocation du paradis (oedipien) perdu. La re-connaissance du traumatisme eut lieu dans la représentation du désir réprouvé, enlevé dans l'impuissance. La haine du père (et des hommes) prit alors sa place. Mais ce fut en dialectique avec la reconnaissance de son ambivalence face aux hommes, aussi bien désirés que haïs, dans le brouillage de la figure du père et de l'agression dont elle a été victime.

En ce sens, la reconnaissance est la manifestation plénière du *rappel* d'une chose. Mais dans ce rappel, « nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu » (Ricœur, 2000, p. 66). La transformation sous-jacente à la reconnaissance prend donc la forme temporelle du « transporté devant » ce qui était derrière et autrefois connu. C'est ce que la sidération traumatique empêche et cristallise. « Le "connu" n'atteint son être véritable et ne se montre comme ce qu'il est que grâce à sa reconnaissance » (Gadamer, 1960, p. 132).

Dans la clinique du traumatisme, mais aussi dans tout espace psychothérapeutique, l'effort réside à reconnaître ce dont il est question : le symptôme parle, mais

seulement lorsqu'il est reconnu. Il faut lui permettre de disparaître sous cette transformation pour le réécouter à nouveau.

Plus précisément, lorsqu'un patient nous parle de ses tourments amoureux, de ses impasses professionnelles, etc., c'est dans les interstices de ses mots que se trouve le lien à ce qui l'affecte. C'est dans un travail qui s'enracine toujours dans l'amour de transfert (si on reprend les termes de Freud). C'est dans cet incessant mouvement entre la question et la réponse, dans ce travail d'aller et retour du symptôme, du signifiant laissant transparaître le signifié, ou encore du représenté vers le reconnu – voilà comment l'élaboration du symptôme peut prendre sens.

Le patient doit trouver le courage de fixer son attention sur ses manifestations morbides, doit non plus considérer sa maladie comme quelque chose de méprisable, mais la regarder comme un adversaire digne d'estime, comme une partie de lui-même dont la présence est bien motivée et où il conviendra de puiser de précieuses données pour sa vie ultérieure. (Freud, 2005a, p. 111)

Les symptômes ne sont pas des objets à éradiquer, ils sont des expériences à « reconnaître ». Ce que la clinique du traumatisme vise à faire reconnaître est un « autrement » du moment traumatique. Ricœur en appelle au caractère énigmatique, mais fondamental, de la transformation et de la re-création se produisant dans la reconnaissance. Citant Bergson dans *Matière et Mémoire*, il souligne l'échec du souvenir (comme chez le traumatisé et Orphée), sans la part de la reconnaissance :

Il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un été présent, quelque chose qui tranche sur le passé, nous ne le reconnâtrons jamais pour un souvenir. Reconnaître le souvenir pour un souvenir, voilà résumée toute l'énigme. (Ricœur, 2000, p. 165)

Dans la clinique traumatique, les patients s'efforcent et se débattent pour maintenir cette phrase identique, ce geste encore pareil. Ils essayent de dire « à nouveau », mais ne peuvent que dire « de nouveau » sans que rien ne soit transformé par le temps ni

l'espace, eux qui pourraient se déposer entre le lieu traumatique et leur expérience présente. De la même manière, Orphée ne put faire de nouvelle représentation de son chant pour les Ménades. L'incompréhensibilité de son chant souligne l'impasse de reconnaissance de sa douleur par ces dernières : « [...] alors à la fin, les pierres ont pris les couleurs du sang du chantre, qu'elles n'entendaient plus » (Toulze, et al., 1996, p. 56).

Nacht décrit l'empêchement de la transformation de la représentation du trauma, qui brouille la reconnaissance du tableau clinique (ou de l'œuvre, si nous paraphrasons Gadamer) :

L'événement auquel on peut attribuer le déclenchement de la maladie s'est vu apposer une signification et une existence trop immédiate. [...] C'est paradoxalement la présence de ce réel qui donne l'impression d'un retrait par rapport à la réalité. Il y a perte d'accommodation dans la vision de cette dernière à la manière dont, par effet de grossissement excessif, les granulosités d'un mur en viendraient à dominer jusqu'à l'effacer le dessin d'une fresque. (1994, p. 28)

Les symptômes de certains patients demandent tant à parler qu'ils crient à tue-tête, empêchant d'entendre ce à quoi ils font référence. Un cri qui cache la parole. C'est donc ce à quoi nos questions servent : permettre à nouveau le jeu entre questions et réponses. Ceci remet en mouvement un regard qui était trop près de ce « réel qui donne l'impression d'un retrait par rapport à la réalité » (*Ibid*). La démarche allégorique et métaphorique est mise de côté au profit d'un réalisme, plus vrai que vrai. Pour Winnicott, il s'agit là d'un enfermement hallucinatoire dans l'« objectivité perçue » (1963, p. 128). Elle fait éclater toute forme créative et donc par là, tout jeu de subjectivité. Or, dans sa façon d'augmenter le réel, la reconnaissance est une redécouverte et une refiguration de celui-ci. « Ce que nous appelons œuvre d'art, et dont nous faisons une expérience esthétique, repose donc sur la réalisation d'une abstraction » (Gadamer, 1960, p. 102).

Et paradoxalement, c'est l'abstraction dans son enracinement premier qui permet de vraiment reconnaître de quoi il est question. Cette « abstraction » souligne son caractère « épochal » (suspensif) et phénoménologique : elle fait apparaître – elle fait « se montrer » – la phénoménalité du trauma. L'abstraction, c'est la suspension et l'oubli, pendant un instant, de l'accident qui permet d'en faire un événement.

7.1.3 Orphée détourné du monde : de la reconnaissance en tant que reconnu (par)

La folie meurtrière des Ménades assaille Orphée, dans ce qui se trouve être son aveuglement traumatique. Comment peut-il se défendre de femmes qu'il ne voit plus ? Se reconnaître dans l'évènement du traumatisme, demande que la réalité enfermée du trauma soit mise à l'épreuve par la réapparition de la scène traumatique dans le regard de l'autre. Ce qui joue alors le rôle d'un miroir transformant. Dans ce sens, ce qui permet la reconnaissance est toujours un « reconnu par ». Ricœur est éclairant sur ce point :

La chaîne de l'apparaître, du disparaître et du réapparaître, à l'égard de la foi perceptive ; la distance temporelle que la disparition étire et distend, est intégrée à l'identité par la grâce même de l'altérité. Échapper pour un temps à la continuité du regard fait de la réapparition du même un petit miracle. (2004, p. 110)

Ce miracle est en quelque sorte le miracle de la lumière qui s'allume dans le noir, comme pour le petit-fils de Freud. Van Den Berg, qu'on a associé à la notion de miracle, évoque toute la force du texte :

“Aunt,” cried out the child in the bedroom, “aunt, please say something. I am scared in the dark.” His aunt answers: “What good does it do for me to talk

since you cannot see me?" The child answered: "No matter, when someone speaks it becomes light." (Jager, 2004, p. 4)

Ce miracle est ce qui transforme la représentation de l'absence dans sa reconnaissance. C'est cette transformation qui nécessite à la fois une direction et une médiation. Comme Orphée ne peut plus chanter directement à Eurydice, il a besoin de spectateurs pour reconnaître sa souffrance en tant qu'homme affecté et vivant. Voilà l'échec de la représentation d'Orphée auprès de la nature sauvage et non humanisée.

Plus psychologiquement, il s'agit là d'un des fondements du Moi que Kohut (1974) a clairement explicité dans le développement « en miroir » du narcissisme. L'organisation identitaire pour ce dernier, reposerait en partie sur la possibilité de chercher chez l'autre un transfert en double, mais cela de manière à ce que le développement du Moi considère l'ouverture au « semblable ». Cette subtilité est essentielle dans l'intégration psychique pour que ce qui est « montré au-dehors puisse arriver à prendre un statut convenable au-dedans » (Roussillon, 2008, p.113). En termes plus concrets, ce n'est pas en soi le hoquet de mon patient qui constituait l'image reconnue du trauma, mais plutôt sa représentation et sa mise en scène dans le transfert en double (i.e. mon sentiment de haut-le-cœur). Quintin est éclairant de ce processus de reconnaissance au cœur de la relation thérapeutique :

L'écoute du thérapeute fait son travail en modifiant le regard que le patient porte sur lui-même, de sorte que des mots nouveaux sont exprimés. [...] Dans un tel évènement, ce n'est plus le thérapeute qui écoute, c'est le patient qui s'écoute dans sa propre expression. Lorsque nous nous écoutons parler, en effet, nous accédons à plus qu'à nous-même en reconnaissant ce qui résonne en nous. (2005, p.105)

Cela souligne aussi le rôle médiateur du psychologue et donc sa place dans la clinique du traumatisme. C'est dans le transfert, à travers le travail conjoint du patient et du psychologue, que s'installe la toile que Claude Janin appelle une : « réalité entre traumatisme et histoire » (1999, p. 11). Ricœur souligne cette trame du travail

psychanalytique qui fait passer de la méconnaissance à la reconnaissance et qui est de l'ordre de la non-technique :

Jamais l'analyste ne manie directement des forces, mais toujours indirectement dans le jeu du sens, du double-sens, du sens substitué déplacé, transposé. [...] C'est dans et par les effets de sens que le psychisme travaille. (1967, p. 187)

Pour Gadamer, la reconnaissance de soi introduite dans la représentation (de l'œuvre d'art, du mythe, du culte) sous-tend toujours une sublimation. « Les représentations s'élèvent d'elles-mêmes au point où ceux qui jouent représentent une totalité signifiante pour le spectateur » (1996, p. 127). Là se joue le rôle du psychologue au sein de l'espace thérapeutique : un spectateur qui prend part à la représentation. Le rapport à l'autre – encore plus, auprès de traumatisés – demande l'instauration d'un cadre, d'une « structure de jeu » (*Ibid*). Le rôle du psychologue suggère l'ouverture au spectacle autant que la mouvance du spectateur. C'est que le transfert suggère toujours l'interrelation. Penser la reconnaissance comme un « reconnu », dit du psychologue qu'il est une partie intégrante de la mise « en œuvre [du] travail du sens. Il prépare le terrain, les conditions pour que soit rendue possible la mise en œuvre de la création de sens. Sa tâche n'est pas normative [...] (Quintin, 2002, p. 95).

La psychothérapie ne consiste pas de donner des interprétations astucieuses et en finesse ; à tout prendre, ce dont il s'agit, c'est de donner à long terme en retour au patient ce que le patient apporte. C'est un dérivé complexe du visage qui réfléchit ce qui est là pour être vu. (Winnicott, 1963, p. 213)

Ainsi, le passage de la représentation à la reconnaissance n'est pas de l'ordre d'une technique (une extraction du souvenir ou du traumatisme par exemple), mais bien de l'ordre de l'interrelation et du rapport ouvert à soi-même (Ricoeur, 1990, p.5). C'est ce qui manque à Orphée dans sa forêt d'ombre : une musique, un chant et une poésie créative et médiatrice. Car elles chantent le rapport entre dieux et hommes, tel un pont le reliant à sa culture, son histoire et ses ancêtres.

Nous pouvons penser ici à l'oubli des apprentissages civilisateurs d'Apollon et des muses. Ces dernières jouent un rôle semblable au « *Daimoon Megas*, ce grand interprète capable de rapprocher des mondes marqués par la distance et par la différence » (Jager, 2005, p. 45) – tel que retrouvé dans l'Éros de Diotime (dans *Le Banquet*, de Platon). La répétition ainsi inspirée permet au représenté d'accomplir sa tâche unique et nécessaire : la reconnaissance. Ce concept est ce qui permet à l'homme par l'art, les religions et la culture, d'inciter l'autre à se montrer, à se manifester et à prendre forme dans l'habitation d'un cosmos.

Le concept de religion illustre bien cette cosmologie de la reconnaissance. En effet Religion se dit en Latin *religare*. Ce qui signifie rassembler, réunir et par extension, évoque l'idée d'une représentation, d'un souvenir ou d'une relecture impartie aux cultes et rituels spécifiques d'une culture. Ces rites, en tant que pratiques et tâches répétées, permettent en effet à la religion de relier les hommes aux dieux, mais elles permettent également de transmettre un héritage culturel et générationnel aux hommes réunis entre eux dans le culte. La mémoire, comme la religion dans son acception originelle, permet ainsi de rassembler le passé et le présent, le moi et l'autre. La commémoration est donc nécessaire à toute culture, car elle agit comme liant entre le souvenir et sa remémoration par l'acte rituel. La répétition en tant que rite, permet donc la délimitation d'un lieu d'apparition et d'un espace d'hospitalité qui permettent d'accueillir et de signifier notre condition humaine.

Le traumatisé résiste mal à l'horreur du monde qu'il a vécu. Cela n'est pas sans conséquence sur sa capacité à concevoir la possibilité d'un monde ouvert. Ce monde se trouve plutôt refermé sur lui. L'enfermement dans l'isolement et la solitude constitue la seule manière pour se défendre de l'assaillant (i.e. l'évènement comme l'agresseur). L'homme traumatisé a un discours qui rappelle de près l'idée d'effraction du pare-excitation Freudien. Roisin (2010) souligne en effet des phrases

communes comme « Je veux l'éjecter hors de moi-même, je veux faire le retrait des autres de moi ». Ces paroles qui rappellent des angoisses paranoïdes sous la forme de défenses d'intrusions, seraient pour le psychanalyste une inversion du processus d'introjection, qu'il nomme « extrajection ». Les traumatisés parviendraient à ce rapport au monde dans la tentative de « restituer les éléments traumatiques aux acteurs de la situation violente » (p.78). Les traumatisés seraient donc continuellement pris dans le paradoxe d'une évacuation de la symbolique de l'autre (qui est trop dangereux), tout en se mettant continuellement en réajustement avec la solitude, qui réactive la pensée paranoïaque de ce même autre. L'autre deviendrait alors enfermement et non ouverture.

Stolorow souligne l'idée que le traumatisé puisse être empêché dans l'authenticité et la sollicitude de son rapport au monde et à l'autre. Il fait le parallèle avec l'authenticité du *Dasein* Heideggerien, en se référant à l'idée que le trauma obstrue le chemin de « l'être-avec » qui « qui peut donc être comprise en terme d'une "relation de co-dévoilement du monde"» (traduction libre, 2011, p. 77). La répétition de l'effraction traumatique ne pourrait donc permettre cette ouverture authentique à l'autre. La difficulté d'assumer cette altérité obstruerait ainsi aussi la possibilité d'assumer autrement son héritage et d'engager sa contemporanéité.

Il y a aussi silence du *socius*, sur ce qui était du côté de la catastrophe, traumatique, recouvert, non élaboré, comme si cela n'avait pas eu lieu, non seulement pas eu lieu, mais n'avait pas eu lieu d'être. (Chemla, 2002, p. 106)

Dans le mythe d'Orphée, les Bacchantes décapitèrent le poète, car celui-ci ne voulait pas chanter pour le cortège de Dionysos. Il eut beau tenter de les dissuader en les charmant et en les apaisant avec sa musique, elle ne fut jamais assez forte pour calmer la colère de celles-ci. Incapable d'obtenir leur pardon, il périt de ne pas avoir été entendu. Comme Gadamer le dit (1960, p. 127), il y a « représentation telle qu'on l'*entend* » (rappelons-nous ici la double signification française de *Verstehen* ; soit

entendre *et* comprendre). Il en est de même dans le jeu théâtral où l'acteur se donne en représentation pour le spectateur. Il fait émerger un lieu où le spectacle se présente justement comme une dialectique rythmée entre ce qui est dit de l'acteur et ce qui est reconnu du spectateur.

Or dans ce lieu, contrairement à la conception générale, ce n'est pas l'acteur qui se perd, mais ce sont les spectateurs, puisque ceux-ci approchent le jeu théâtral comme une référence à la condition qui est la leur. Condition qui est à la fois reproduite, reconnue et transformée dans le jeu théâtral. De la même manière que l'auteur doit écrire les dernières phrases d'un livre et le remettre à l'éditeur, l'acteur doit faire don de sa représentation aux spectateurs pour qui la pièce est écrite. Gadamer (1960, p. 128) mentionne qu'il en est de même dans tous les arts, et en particulier en musique, où il « faut que la musique *sorte* bien ». Il faut que l'on sache ce que c'est. Il faut qu'on la reconnaisse. Comme le dit l'expression : « Il faut que cela nous *dise* quelque chose ». Le chant d'Orphée, autrefois civilisateur et pacificateur, ne fut jamais reconnu par les Bacchantes – telle une œuvre muette, empêchée, ne jouant jamais le jeu des rites dionysiaques. Le mouvement que les muses inspiraient à Orphée ne fut jamais plus présent pour le détourner de la mort d'Eurydice et le tourner vers les dieux et vers l'humanité.

7.2 Orphée le chantre impuissant : transmutation et aire transitionnelle en psychothérapie

La disparition soudaine de l'objet le fait sortir du champ du regard et introduit une phase d'absence que le sujet percevant ne maîtrise pas ; une menace se profile : et si l'objet, l'animal, la personne ne réapparaissait pas ? (Ricœur, 2004, p. 108)

Le traumatisé tend à considérer ce problème comme insoluble. En effet, comment vivre dans cette attente au risque de ne pas trouver la personne perdue identique à elle-même ? Cette section mettra en parallèle les notions de « transmutation » dans l'œuvre d'art chez Gadamer, avec celle d'« aire transitionnelle » chez Winnicott. Cela nous permettra de mieux comprendre en quoi l'idée de psychothérapie peut être considérée comme une mise en culture, qui se déploie à travers le *chevauchement* des aires de jeu entre le thérapeute et le patient. Mais revenons d'abord à Orphée.

Le chant de celui-ci face aux Bacchantes est décrit dans la version d'Ovide comme « ne mettant plus rien en mouvement ». Attardons-nous ici sur cette notion de mouvement dans l'art. Comme nous l'avons vu précédemment, la représentation nécessite une médiation et une transformation pour être reconnue. De la même manière, l'œuvre d'art représentée (le chant d'Orphée dans notre cas) ne peut être un produit fabriqué de toute pièce. « L'œuvre d'art n'est pas du tout un objet dont on pourrait s'approcher avec un étalon de mesure en main. » (Gadamer, 1996, p. 209). L'œuvre d'art demande une certaine exigence, elle nécessite une écoute et une ouverture à être imprégné, afin de reconnaître « en quoi consiste la hauteur du tableau [...], ce qui ressort » (*Ibid*, p.210).

Contrairement à la plainte d'Orphée, qui ramène systématiquement l'objet immobile, total et absolu de la catastrophe, le mouvement de reconnaissance de l'œuvre d'art sous-tend ce que Gadamer a nommé une *transmutation* :

La transmutation [...] signifie que quelque chose est d'un coup et en totalité autre chose et que cette autre chose, qu'il est en vertu de la transmutation, est son être vrai, au regard duquel son être antérieur est nul et non advenu. (1960, p. 129).

La transmutation fait donc référence au fait que la production, la représentation et la reconnaissance d'une oeuvre échappent fondamentalement à l'élément comparatif de

la réalité. En d'autres mots, cette transformation ne rend pas la chose inexistante ou indiscernable, sinon il n'y aurait pas de reconnaissance possible. Mais elle la rend différente et autre. Ce qui subsiste de la chose initiale n'est que le représenté, qui par sa nature, n'est plus la même chose. Le rôle de comédien peut ici nous servir d'exemple concret pour ce concept. Le défi du comédien est de se laisser disparaître au profit du rôle qu'il interprète ou qu'il représente. Si le spectateur se prête au jeu du spectacle, c'est à un personnage qu'il aura affaire. Là seulement se complétera le rôle de reconnaissance de ce qui est mis en scène (le personnage, l'intrigue, etc.). Toutefois, il est nécessaire de préciser qu'il ne s'agit pas d'une éradication du comédien ou de l'auteur dans le jeu, mais d'une transmutation en œuvre, de ce qui est porté par le sens de l'œuvre (ou de la pièce, du récit, du livre, du tableau, etc.). C'est en tant qu'il « est » prêté au jeu, que le comédien peut se dissimuler derrière son rôle au profit de la reconnaissance. Et c'est en tant qu'il est voilé, qu'il peut permettre à l'œuvre de se dévoiler et de devenir figure.

De la même manière en psychothérapie, c'est en permettant un espace de dialogue où le jeu entre patient et thérapeute voile et dévoile les rôles de chacun au profit de l'art du transfert, que la reconnaissance du sens de l'histoire du patient (de l'œuvre) prend forme. De la même manière, c'est dans un mouvement créatif et ouvert à l'autre – et non dans l'illusion de « guérison » en tant qu'éradication du pathos traumatique – que l'homme traumatisé peut trouver un sens à la déroute traumatique.

Orphée ne peut faire face à la multitude d'instruments de musique des bacchantes. Elles qui dans leur clameur, souhaitent la transformation de la lyre-cythare plaintive en création dionysiaque. « Tous leurs traits seraient atténués par son chant ; mais la clameur immense, la flûte de Bérécynthe au pavillon recourbé, les tambourins, les battements de mains, les hurlements des bacchantes retentirent en faisant obstacle au son de la cithare [...] » (Ovide dans Toulze et al., 1998, p. 56). Il ne peut se joindre à elles, ni jouer une mélodie différente pour et avec des femmes différentes.

Nous pouvons également faire un rapprochement entre la notion de transmutation de l'œuvre, avec la notion psychanalytique d'« aire transitionnelle » amenée par Winnicott. Pour ce dernier, cette aire permet l'avènement d'un phénomène ou d'un « objet transitionnel » par lequel l'enfant développe une représentation du monde, en tant que dynamique relationnelle avec lui-même. Les exemples classiques de la couverture d'enfant ou de la peluche animée, soulignent le caractère transitoire et médiateur entre l'illusion de fusion avec l'objet et sa tentative de le différencier en « l'animant » (et donc en le mettant en rapport à soi). L'objet transitionnel est ainsi « le processus qui conduit l'enfant à accepter la différence et la similarité » (Winnicott, 1969, p. 36). L'aire transitionnelle permet alors une sortie de l'illusion de toute-puissance et inversement, de totale impuissance.

La particularité de l'aire transitionnelle réside donc dans la possibilité transformatrice et créatrice de cet espace transitoire et médiateur, entre l'enfant et son monde. Tout comme la transmutation de l'œuvre, la différenciation entre le dehors et le dedans que permet l'objet transitionnel, ne peut avoir lieu que dans un jeu commun avec l'autre. Pour Winnicott, « la psychothérapie s'effectue là où deux aires de jeu se chevauchent, celle du patient et celle du thérapeute ». L'aire transitionnelle permet l'avènement d'un jeu commun qui met en scène la reconnaissance de ce qui est joué. On comprend ainsi mieux l'affirmation double de Gadamer, qui reconnaît à la fois que l'on « on se laisse prendre au jeu » et que « jouer, c'est toujours "être-joué" » (1996, p. 124).

Cette « mise en jeu » n'est toutefois pas quelque chose de simple. L'ouverture à l'autre dans le jeu demande un effort pour concevoir la disparition d'une chose et pour la retrouver *en jeu* et donc, hors de notre contrôle. Ainsi, bien que l'enfant peut reléguer ses représentations « internes » à « l'extérieur », à travers l'objet transitionnel ; c'est uniquement dans sa capacité à accepter que l'objet perd sa signification *unique* dans la mise en jeu, que l'idée même de re-connaissance peut

prendre place. Pour Winnicott, ce déni de la possibilité que l'objet puisse se signifier par différents rôles, est la source même de la psychopathologie. « Jouer, exister, vivre créativement sont profondément intriqués avec l'expérience que le bébé va éprouver précocement dans la relation avec sa mère » (Aubourg, 2005, p. 20).

Un exemple de cet empêchement de la transformation de l'objet par le jeu créatif est l'évolution de la carrière du célèbre pianiste canadien Glenn Gould (et donc en parallèle avec l'empêchement de la transmutation en œuvre). Dans son obsession de la perfection musicale, de dernier tenta par multiples moyens de saisir l'essence de l'art du piano. Son monde musical devint parsemé d'objets-obsessions qui fixèrent son interprétation en copie musicale plutôt qu'en jeu transitionnel et créatif (et donc aussi re-créatif). En premier lieu, le banc qu'il utilisait depuis qu'il était petit devait l'accompagner de ville en ville, telle une extension de son corps propre (il lui achetait d'ailleurs des billets d'avion et de train). Sans ce banc, aucune musique. Sans sa médication méticuleusement prise, pas non plus d'harmonie ni de jeu. En performance studio, la production d'une ligne musicale différente de celle qu'il « imaginait » était aussitôt écartée. Le talent de Gould s'acheva finalement devant son incapacité à représenter sa musique en spectacle. Pris dans l'obsession de la piste magnétique parfaite, génie de studio, il devint un fantôme de la scène.

Nous concevons que ce pianiste acclamé n'entendait pas son public et vivait dans un monde où le fantasme et la réalité étaient fusionnés, aucun jeu n'étant alors véritablement permis. Dans ce cas, l'art des choses devient objet – objet sans altérité. De la même manière, Orphée sidère son chant lorsqu'il est pris d'effroi devant le regard perdu d'Eurydice. Le banc de Gould n'est pas qu'un banc, c'est l'identique. La ligne musicale n'est pas un passage musical, c'est une tentative d'achèvement du jeu. Or, c'est faire fi ici de l'œuvre, de la possibilité de transmutation, qui consiste à voir la chose autrement, justement comme une chose et non comme un objet connaissable.

« Parce que [les représentations] ne sont pas de simple répétitions, mais extractions, elles s'adressent aussi au spectateur. » (Gadamer, 1960, p. 132).

La création d'un espace intermédiaire et intersubjectif sous-tend en psychothérapie du traumatisme, que la mise en scène du trauma se trouve portée – non pas par le thérapeute *ou* le patient, mais par le thérapeute *et* le patient. Ce « et » souligne une jonction transformatrice qui fait que ce qui est amené par le patient, devient part de l'espace thérapeutique (« du jeu » diraient Winnicott ou Gadamer). Cette ouverture au sens permet au patient traumatisé de passer de l'objet traumatique qui « n'a pas eu lieu », qui « n'est pas arrivé », qui est un « blanc », à la représentation de « *ce* qui n'est pas arrivé ». Ainsi, « ce » est le filon qui souligne une transmutation en représentation. C'est le cas, puisque qu'il souligne, dans l'espace présentatif de l'espace transférentiel, une existence autonome de l'objet traumatique, devenant alors « comme une mémoire » (Chemla, 1998, p. 144). C'est ainsi que ce qui était connu mais empêché, devient reconnu et partagé. Ce qui est re-trouvé, se situe ainsi dans l'attente d'être trouvé par soi *et* par l'autre.

Le patient d'Atwood, revisitant les cimetières et s'intéressant aux ascensions hindous et bouddhistes, ne peut se métaphoriser le va-et-vient de sa démarche vers cet « au-delà/mère ». La verticalité de son propos ne peut être transformé en sens (horizontal) qu'à travers le discours résonnant des parois du bureau/écoute du thérapeute. Seulement dans ce jeu, l'« au-delà de la mère manquante ou perdue, se dessine la figure de la "mère altérée" » (Assoun, 1997, p. 30).

La transmutation permet à l'évènement (traumatique) de disparaître afin de le retrouver comme nouveau, en œuvre. Nous pouvons nous permettre de reconnaître réellement ce que le chant peut signifier, seulement lors de cette absence. Nous pouvons identifier ce qui peut en être compris, uniquement au moment de cette

transformation de l'iconographie de l'objet (illusoire, car faisant référence à quelque chose d'hallucinatoire).

L'illusion inhérente au "jouer" est donc à l'origine d'une expérience subjective essentielle, celle qui permet de rencontrer, de percevoir et de s'approprier cette forme particulière de réalité qui est celle du symbole et des processus de symbolisation. Elle ouvre les portes du "sacré". (Roussillon, 2008, p. 82)

Le jeu, en tant que possibilité créative, permet le passage de la répétition à l'apparition de l'autre. En termes psychanalytiques, c'est ce « qui permet de passer d'une compulsion de répétition aveugle et quasi automatique, à un fonctionnement éclairé et vectorisé par le plaisir et donc susceptible d'ouvrir la liberté d'un choix. » (Roussillon, 2008, p. VIII).

7.3 Le deuil empêché d'Eurydice : la clinique du traumatisme entre perdre et retrouver

Comme nous venons de le voir, l'artiste, comme l'homme de tous les jours, a besoin de se situer dans un monde qui n'est pas seulement sclérosé, continuellement identique ou dépourvu d'avenir. Pour cela, il doit permettre à l'autre d'apparaître autrement et de renoncer à l'identique pour porter un regard neuf sur lui. C'est en effet à cette condition que la réelle reconnaissance de ce qui est vécu pourra se vivre et se dire. C'est cette incapacité qui amène Orphée à chanter l'inanimé et à célébrer le personnage d'Attis, qui « s'est défait pour lui de la figure humaine et est devenu dur en prenant ce tronc » (Toulze et al., 1998, p. 54). Ce qu'il chante alors, ce n'est pas la perte d'Eurydice, mais sa propre douleur stupéfiée. Ni perdue, ni manquante, Eurydice n'est ni invoquée, ni symbolisée.

La colère des Ménades est en quelque sorte l'image de la perte de pouvoir poétique d'Orphée. « Le voilà, dit-elle, le voilà celui qui nous méprise » (Toulze et al., 1998, p. 55). Contraste humiliant avec son pouvoir sur les sirènes ou avec son chemin continu vers la prêtrise des Argonautes. Cela illustre un retournement sur lui-même qui l'empêche de voir autre chose que le Strymon désert ou que la forêt sombre au visage inhumain. Pour le mythologue Anderson (1982), la perte d'harmonie de son chant est le reflet de son incapacité à chanter sa culpabilité après son geste fatal. Chez Ovide, elle est comprise par les Ménades comme un mépris et comme une incapacité à voir plus loin que le sol qu'il franchit. Chez Virgile, Orphée n'a plus de portée lyrique. Il est traumatisé au sens où c'est la possibilité même d'un deuil qui lui est empêchée. Explicitons cela plus précisément.

Suivons la logique selon laquelle le chant et l'art nécessitent une transmutation pour être vraiment représentés et ensuite reconnus. De la même façon, Orphée se condamne à ne pas pouvoir pleurer Eurydice, lorsqu'il échoue à la retrouver dans le souvenir. Il s'agit ici du fondement du deuil. En effet, le deuil n'est pas une douleur uniquement liée à la perte en soi, mais elle est aussi liée à l'impossibilité de retrouver l'autre inchangé. Or, Orphée nourrit l'espoir un peu fou de retrouver Eurydice inaltérée et donc de faire l'économie de son deuil. Le traumatisme est cette incapacité de toucher l'affliction provoquée par la perte et d'y faire face.

Proust en démontre toute la force dans son *Temps retrouvé* :

En effet reconnaître quelqu'un et plus encore, après n'avoir pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, est un être qu'on ne connaissait pas ; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste comme la préface de l'annonciateur. Car ces changements, je savais ce qu'ils voulaient dire, ce qu'ils préluadaient. (1989, p. 246)

Faire face à l'idée d'un changement irrémédiable (ou irréversible dirait Jankélévic), se passerait donc dans ce jeu du « perdu et retrouvé ». C'est là, la trame d'une réelle reconnaissance de l'altérité et donc un chemin vers le travail du deuil. Ce passage nécessaire rappelle le concept psychanalytique de « détruit-trouvé » chez Winnicott. Pour ce dernier, la destructivité est une condition essentielle du pouvoir de créer. Elle permet de passer d'un état d'hallucination psychique et de toute puissance de l'objet (i.e. la mère), à un état où cette dernière se trouve intériorisée. Nous disons ici « destructivité » et non pas « destruction », car il s'agit d'une visée et non d'un accomplissement. Ce passage implique naturellement une symbolisation, une création pour combler le manque de l'autre, car il n'est pas un objet dont nous pourrions disposer réellement ou à notre guise. À sa façon, l'enfant doit accepter le jeu de la représentation, car c'est à la faveur de celle-ci qu'il peut reconnaître sa mère et apprendre à cultiver la distance qui l'en sépare. C'est une tâche culturelle, plus qu'intérieure ou psychique, qui implique de la créativité et un intérêt pour la découverte, mille fois réactualisée, de celle-ci.

Winnicott est éclairant sur un dialogue qui donne exemple de cette théorisation du « détruit-trouvé » :

Le sujet dit à l'objet : “Je t'ai détruit”, et l'objet est là, qui reçoit cette communication. À partir de là, le sujet dit : “Hé ! L'objet, je t'ai détruit.” “Je t'aime” “Tu comptes pour moi parce que tu survivs à ma destruction de toi” “Puisque je t'aime, je te détruit tout le temps dans mon *fantasme* (inconscient)”. (1969, p. 169)

Le traumatisé, lorsqu'il permet la représentation du trauma au devant de lui et donc « à portée », ouvre la possibilité de le répudier aussi et de se le ré-approprier. Les représentations masculines de ma patiente, qui fut agressée à sa sortie du métro, se devaient d'être mises en jeu dans la séance, pour être re-connues à travers moi dans l'aire transitionnelle de l'espace thérapeutique. Pour jouer le jeu, je ne pouvais refuser le rôle qui m'était attribué (celui de « mauvais objet » pourrions-nous dire).

L'incarnation de l'homme-agresseur en mon visage masculin avait tout de ce qui était justement figure et incarnation. C'est en l'acceptant comme telle, qu'il a été possible pour ma patiente de prendre cette image, de la présenter (de la re-présenter), de la rejeter et de la re-trouver autre, fantasmée et ainsi différente d'une présence purement intrusive et mortifère.

La sidération d'Orphée, apparaissant dans ses chants, souligne l'incapacité de faire de la terreur un sentiment humain pâti et re-connu. Il ne put aucunement en faire une « émotion naturelle, que l'ineptie de son sentiment illustre davantage sa nature centrée uniquement sur lui plutôt que son *regret* » (Anderson, 1982, p. 43). Ce n'est pas l'absence d'Eurydice qui fut chantée. Si nous poursuivons ici les liens avec la théorie psychanalytique de la créativité et la nécessité de la destructivité, il pourrait être dit en suivant Pontalis que « c'est la mère absente qui fait notre intérieur » (1977, p. 48), comme c'est Eurydice « perdue » puis « re-trouvée » qui fait le chant.

Il faut abandonner une partie de soi dans la perte de l'autre pour pouvoir la reconnaître autrement. Le deuil empêché d'Orphée ne permet nullement l'avènement d'une autre Eurydice, car elle est pour toujours perdue. Mais paradoxalement, elle peut être retrouvée dans le souvenir. Le travail de deuil prend source dans la multitude de rencontres et de reconnaissances ou de résurgences de l'être disparu, donc il ne s'agit pas vraiment d'une absence totale. En ce sens, le processus de deuil implique la transformation de l'autre, par l'advenir de l'absence. C'est que le miracle de la reconnaissance qui prend forme dans le deuil, nécessite de faire face à l'inquiétante étrangeté de ce qui est retrouvé, par-delà ce qui est à jamais perdu.

Pour Heidegger, l'être *auprès de*, se donne comme une condition du Dasein, lorsqu'il « oublie » le mode d'affairement à l'intérieur duquel il se tient. C'est-à-dire lorsqu'il oublie le *On* et la quotidienneté dans lesquels il trouve le plus souvent ses marques ou comme il se comprend habituellement lui-même. Rien d'étranger alors : le familier

est comme un décor que l'on ne remarque plus. Or, l'homme vraiment « auprès » de son monde et de l'autre, le doit à son attitude nécessairement affectée et angoissée. C'est une angoisse qui l'exproprie du chez-soi familial. Il ne s'agit pas ici d'être hors du monde, mais de faire face à cette inquiétante étrangeté qu'est le non-familier, l'insolite. « L'être-au-monde, n'est pas seulement son devant quoi justement, mais aussi ce que l'angoisse possibilise, ce que, comme affection elle ouvre » (Salanskis 1997, p. 32).

Pour le traumatisé, concevoir l'accident comme tel, l'insolite comme insolite, voilà la clef qui pourrait lui permettre de sortir de la stupeur. La psychothérapie vise la re-liaison du vécu « totalement étranger » du trauma, à une sorte d'angoisse inquiétante. C'est ce que nous pouvons comprendre de la notion d'inquiétante étrangeté chez Freud, qui lie l'effroi et la terreur, à l'histoire de l'angoisse de l'individu. L'inquiétante étrangeté serait donc toujours reliée au connu, mais ce lien en serait obstrué :

Nous sommes préparés par tout ce qui précède à ce que soit ressenti comme étrangeté inquiétant tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes. [...] D'où provient l'inquiétante étrangeté qui émane du silence, de la solitude, de l'obscurité ? Ces facteurs ne font-ils pas voir le rôle du danger dans la genèse de l'inquiétante étrangeté, bien que ce soit dans les mêmes conditions que nous voyions les enfants manifester le plus souvent de l'angoisse simple ? (Freud, 1917b, p. 21 et 28)

Cette inquiétante étrangeté demeure toujours une « représentation-du-désir » (Salanskis, 1997, p. 30), pour user de termes heideggériens. Elle laisse place à l'angoisse de l'étrange et du non familier, mais sans être pour autant de l'ordre de l'hallucination ou de la lubie. On pourrait dire qu'il s'agit de ressentir l'étrangeté, mais de manière soucieuse et non de manière iconographique – à savoir en cherchant à saisir l'image de l'autre, qui pourtant « s'est retiré ». Concevoir le trauma, comme la folie, c'est donc s'engager vers une re-familiarisation de l'étrange. Ceci dans la

mesure où ils peuvent être communs à l'histoire du patient et que cette histoire puisse se jouer en psychothérapie. C'est ce qui nous permet de considérer que « la folie ne concerne pas seulement les patients, mais chacun de nous » (Quintin, 2005, p. 109).

C'est comme manière d'être-au-monde que ces expériences sont significatives, ce qui veut dire que l'écart entre reconnaissance et connaissance n'est pas à chercher du côté du sujet du jugement, [...] mais du « côté des choses mêmes ». (Ricœur, 2004, p. 43-44)

Or « c'est par l'entremise du langage que se construit notre expérience historique du monde » (Quintin, 2005, p.55). Il faut donc trouver un lieu pour que le trauma « se dise ». C'est ce dont nous traiterons dans la prochaine section.

7.4 La langue glacée d'Orphée : dire le trauma

Alors, sa tête, même détachée de sa nuque blanche comme le marbre, fut portée et roulée dans les tourbillons de l'Hèbre, le fil d'Oeagre ; d'elles-mêmes, sa voix et sa langue glacée, alors qu'il expirait appelaient Eurydice - Ah ! Malheureuse Eurydice !- et les rivages tout le long du fleuve répétaient : « Eurydice ! ». (Virgile dans Toulze et al., 1998, p. 47)

Les mots du poète de Thrace sont affligés d'une incapacité à mettre en mouvement, ils se répètent et se confondent dans le même objet. Ils sont comme un objet atemporel et cristallisé, qui ne cesse d'être toujours le même. La clinique du traumatisme démontre ce genre de difficulté à comprendre ce qui est dit, précisément que les mots du traumatisé prennent une forme infigurable, voire indistincte.

Ce qui frappe souvent est le manque ou la pauvreté de réaction, de commentaires, de discours du patient à l'égard du traumatisme et de la lésion. (Labrune, 1997, p. 72)

Quand les évènements psychiques ont pris « un caractère traumatique et qu'une défense primaire s'est exercée contre eux, du fait de la menace qu'elles comportaient, quand elle sont ainsi soustraites au flux associatif et aux concaténations psychiques, leur destin n'est pas celui d'une intégration dans les chaînes signifiantes mais, à l'inverse, celui d'une forme d'exclusion » (Roussillon, 2008, p. 101). Le langage devient, dans ces situations traumatiques, une déformation anasémique qui tente de combler les trous d'une expérience incomplète. Le thérapeute se trouve alors pris dans une discursivité entremêlée de différents temps et espaces, qui viennent tous se greffer comme une image floue du trauma « innommable ».

Appelé ou pris dans l'animisme des actes-mots et régressant de manière asymétrique à l'analysant, l'analyste se trouve devant l'inefficacité de ses mots ou de ses théories. (Nassiskas, 2002, p. 63)

Les mots sont dans la voix glacée d'Orphée des rhétoriques vides de sens, car ils sont maintenus dans le saisissement et la stupéfaction de la catastrophe. Or, les mots d'un poète ne peuvent être l'objet de ce saisissement. Blanchot évoque cette complexité entre le mot et l'écrivain.

L'écrivain semble maître de sa plume, il peut devenir capable d'une grande maîtrise sur les mots, sur ce qu'il désire leur faire exprimer. Mais cette maîtrise réussit seulement à les mettre, à les maintenir en contact avec la passivité foncière où le mot, n'étant plus que son apparence et l'ombre d'un mot, ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi [...]. (Blanchot, 1955, p. 15)

Chez l'homme traumatisé, « les mots sont alors traités comme des choses, car ils en sont envahis. Ils cessent alors de dire pour être, occupant, saturant l'espace du sujet » (Nacht, 1994, p. 28). Ainsi conçue, la présence du thérapeute dans la clinique du traumatisme prend d'autant plus son sens, car comme le mentionne Quintin (2005) : « la tâche du thérapeute a trait au langage » (p.58). Penchons-nous plus précisément sur le sens d'une telle affirmation.

7.4.1 Orphée chantant (pour l'autre) : faire passer de la langue à la parole

Comme nous l'avons vu après la perte d'Eurydice, Orphée ne pria pas son amour perdue aux Enfers, mais il ne fit que s'endolorir d'elle. En ne chantant que pour lui-même, replié qu'il était sur sa douleur, il se condamna à une plainte infertile. « Un homme seul n'a pas de mémoire et n'en a pas besoin » disait Pierre Janet (1928, p. 219). Car la mémoire est une « lutte contre l'éloignement, par l'attente, par les actes différés » (*Ibid*, p. 246). Ces actes différés, qui sont fondamentalement sociaux pour Janet, tiennent naturellement à la parole en tant que mise en œuvre de soi, dans un récit communicable et significatif.

Nous invoquons donc la parole comme possibilité de la mémoire – comme une possibilité qui ouvre sur la remémoration, en tant qu'elle amène le souvenir à être rapporté. La parole n'est donc pas la langue des linguistes ou de la sociolinguistique, qui voudrait homogénéiser les symboles des différentes langues en une seule et unique *Lingvo Internacia*¹¹. La parole serait donc davantage considérée comme une langue vivante, au sein de laquelle une tradition tout aussi vivante, s'attarde et se transforme. En ce sens, la langue parle et est parlée.

Plus que tout autre personne, il semble que le malade soit toujours à la recherche de ses mots. Il peut les multiplier jusqu'à la logorrhée. Ou bien il se sent vide, abandonné par tout langage. Faute de mots pour signifier son expérience, il se tait et, si nous lui mettons les mots dans la bouche, il ne se reconnaît pas. (Quintin, 2005, p. 57)

L'inintégré de l'expérience traumatique résulte en son inintelligibilité et elle amène le thérapeute vers un véritable travail de reconstruction de la scène

¹¹ Cette langue unique imaginée à la fin du XIXe siècle qui prit le nom d' « Esperanto ». Elle fut fondée « lexicalement » par les locutions des principales langues internationales.

traumatique. Ne pouvoir nommer et dire le trauma, obstrue la possibilité de le raconter et donc de le traduire justement en mots nouveaux et en surplus de sens.

Car *a minima* l'effet traumatique est bien quand il n'y a pas de mots à sa disposition pour se représenter l'événement. [...] il s'agit de catastrophes dans le réel, prises dans l'horreur et le blanc, catastrophes qui dans les années qui suivirent ont été laissées telles qu'elles, non élaborées et plus particulièrement, entièrement silencieuses, maintenues dans le suspens traumatique par l'impossibilité de verbalisation, d'accéder à la représentation. (Chemla, 2002, p. 104)

Janin (1999) donne l'exemple d'une patiente en apparence prise dans une histoire oedipienne, mais qui rapporte des symptômes hautement destructeurs. Le psychanalyste se trouva dans l'impasse d'une situation répétitive. Il se mit à l'écoute d'un rêve rapporté par la patiente, où elle entendait murmurer continuellement le mot « Tigone ». La patiente connaissait les écritures analytiques et les tragédies grecques, elle l'associa rapidement à Antigone. Mais elle ne trouva un sens réellement fort, que dans un échange de signification et d'interprétation du mot avec le psychanalyste. Ce dernier évoqua que le mot put faire référence à l'argot Lyonnais « p'tit gone » (petit enfant). La patiente se rappela alors de son passé familial arménien oublié, dans lequel les jeunes garçons avaient le nom commun de Tigran. Il lui vint alors une honte jusqu'alors *impensée* de son enfance, où se mêlaient les gros mots et les mots sexuels de ses parents en Arméniens. Ils lui rappelèrent les attouchements vécus à l'enfance, dont elle n'avait pu faire place jusque là.

Cet exemple met en scène ce en quoi la parole prend la forme d'une « figuration commune » dans la dynamique de transfert (*Ibid*, p.69). Elle ouvre le sens vers la reconstitution partagée d'une mémoire, où l'anasémique et l'anamnésique se confondent. Sur ce point, nous nous référons à l'idée de langage chez Gadamer :

Nous maintenons d'abord que le langage, qui permet qu'une chose soit exprimée, n'est pas une possession dont puisse disposer l'un ou l'autre interlocuteur. Tout dialogue présuppose un langage commun, ou mieux : tout dialogue donne naissance à un langage commun. (Gadamer, 199, p. 402)

En somme, le langage est d'abord ajustement intersubjectif sous le jeu de questions et de réponses – donc en tant qu'il est parole en dialogue. Comme le dit Bernd Jager : « Pour qu'un mot soit efficace dans la création, il doit être offert comme un cadeau, il doit être dit pour traverser une frontière, pour franchir un seuil. » (Jager, 2004, p. 7). Car la parole ne se limite pas simplement au contenu communiqué, mais se dynamise sans cesse par le désir de l'autre. La parole est habitée seulement lorsqu'elle est ouverte comme un accueil de l'autre et un accueil de sens. À la fin et assez humblement, les hommes se parlent pour bien s'entendre. Une expression commune mentionne bien cette nécessité de l'autre dans l'entendre et celle de la parole dans la mémoire : « Est-ce que l'arbre qui tombe dans la forêt fait du bruit, s'il n'a personne pour l'entendre et le raconter ? »

La solitude d'Orphée démontre bien cette perte de parole, de chant et de récit. En effet, ce dernier ne peut habiter paisiblement le monde, car ses pleurs ne chantent pas la tragédie d'Eurydice pour les hommes. Ses chants s'éteignent sur les rives et le roc, comme le bruit de l'arbre reste inconnu dans la forêt. Chanter la douleur comme la joie, c'est toujours réciter pour l'autre ce qu'il y a de commun dans notre condition. Cette communion des regards serait ainsi une considération (étymologiquement *cum-sideras*). « Examiner ensemble l'ensemble des *sidéras* » (Quignard, 1998, p. 167), c'est s'ouvrir au regard changeant des étoiles et s'ouvrir à la part du commun.

Le trauma, tout comme la stupeur d'Orphée, doit trouver un site pour se dire et ainsi s'historiciser. L'homme doit donc rétablir une part du dialogue et endurer-avec « l'impossibilité de verbalisation d'événements qui se dressent alors comme les pierres tombales indiquant des tombes vides de leurs occupants [...] » (Cherki, A.,

2002, p. 105). Ce qui nous amène à nous libérer, c'est le regard de l'autre. La solitude, lorsqu'elle s'abîme et s'exalte en elle-même, en douleur d'elle-même, conduit à l'aliénation. « Parler entame, crée une brèche, ouvre vers l'extérieur. La parole remet en jeu une circulation possible dans l'excès du tréma » (Chaumon, 2005, p. 108)

Les mots seuls et déliés de leur référence commune sont un in-sensé. Même dans l'élaboration absurde et la poésie fantasque, l'apparence d'absence de sens est toujours en référence à un sens commun, qui ne s'en trouve pas moins toujours présupposé. Or, dans le discours traumatique, la solitude du vécu de mort rend souvent inaccessible le sens du mot. Le langage ne se rend pas à la parole et empêche le récit de prendre forme. Une phrase de la patiente de Catherine Chabert, psychanalyste française, met en lumière l'absence de liaison entre soi et l'autre dans le traumatisme :

Des mots des autres, elle pouvait *faire* ce qu'elle voulait, elle en était comme affamée, de ces mots-là, puisque les siens l'avaient désertée. Puis, elle avait perdu les autres mots, ceux qui parlent, pour dire. (2004, p. 72)

Le psychanalyste Jean Gortais voyait dans le trauma vécu un véritable « déni d'altérité » dans l'expérience discursive :

L'expérience de détresse marque une rupture qui n'est pas seulement celle des limites, mais aussi celle d'un entre-deux ; l'effraction traumatique a pour effet de dissoudre toute aire intermédiaire. (1997, p. 49)

Janin, en se rapportant à André Green, évoque ce qui fait que dans l'analyse du traumatisme, « l'inacceptable va devenir acceptable, à savoir qu'il y a dans le psychisme un récitant qui va devenir acceptable, dans le chaos des actions, comme dans le chœur du théâtre antique, rétablir une continuité, nommer l'inacceptable » (Janin, 1999, p.76)

Comme dans la poésie du chant d'Orphée, la parole nécessite l'altérité si elle veut s'inscrire dans la trame d'un récit cohérent et permettre à ce qui est dit d'être reconnu et transmis en héritage. « La parole n'est pas un soliloque mais un dialogue, c'est-à-dire un récit qui naît du récit de l'autre » (Quintin 2005, p. 72). Cela nous mène au pont nécessaire à ce legs : la narration.

7.4.2 Orphée et la narration perdue : paroles et récits du traumatisé

« It is the miracle of psychotherapy that it can sometimes render the unbearable bearable and the unsayable sayable » (Atwood, 2012, p. 132). La reconnaissance d'une chose prend forme dans la parole à l'autre et ouvre vers une narration qui est toujours création intersubjective. N'est-ce pas ce que la mythologie grecque nous apprend de Mnémosyne, qui rapporte par l'enfantement des Muses, le récit de la guerre des Olympiens contre les Titans ? Janet démontre par un exemple, la dimension de narration nécessaire à la remémoration, très étroitement impartie au récit adressé à l'autre :

L'enfant qui est tombé dans la rue s'est tourné de côté, pour se faire plaindre par sa mère et pleurer dans ses bras. Sa mère n'est pas là, il retient ses larmes, les ravale jusqu'au prochain tournant de rue et prépare une histoire qui fera gémir la mère, qui fera qu'elle le plaindra et qu'il pourra pleurer. Il commence une histoire qui ne réussit pas [...]. Alors il cherche à faire mieux son histoire. (1928, p. 265)

L'ajustement du jeune enfant aux réactions de la mère est primordial pour Janet. La narration permet en effet à celui-ci de mettre en scène un théâtre de mémoire, dont le but est de faire éprouver aux absents les sentiments qu'ils auraient eus s'ils avaient été présents. À celui ou à celle qui se fait raconter quelque chose – la mère dans ce cas – revient alors la tâche de « deviner pourquoi les propos ont été dits, ce qu'ils ont

voulu dire, sans en être tout à fait capable » (Grondin, 2003, p. 53). La compréhension narrative bute toujours au « pouvoir-dire » de la langue. Ce que l'on veut dire à quelqu'un reste toujours un objectif ultimement impossible à atteindre définitivement. « C'est pourquoi le discours libre demande un peu d'indulgence » mentionne Gadamer (2005a, p. 111). Ceci est encore plus présent, lorsqu'on tente de comprendre l'incompréhensible se situant dans le trauma.

Dans la clinique du traumatisme, entendre ce que le patient traumatisé évoque, c'est aussi accueillir l'idée que ce qui est dit doit être compris sous la forme d'une demande à la fois insistante et cachée. Il est fondamental pour le psychologue qui accepte de rencontrer un patient traumatisé, d'être disposé à une narration particulière. Ce qui « ordinairement » prend place dans la parole et la narrativité (dans le cours du temps), est plutôt figé dans un lieu et un temps, telle une occupation qui gèle le courant de l'espace thérapeutique.

L'espace thérapeutique est ici toujours compris comme le lieu au centre duquel la relation thérapeutique surgit. Toutefois, face à l'homme traumatisé, nous nous heurtons à une insistance excessivement persistante de la répétition identique. Le jeu de la question et de la réponse dans le travail d'analyse s'en trouve d'autant plus alourdi que la blessure répétée demeure à vif. C'est donc dans l'attention et la patience que se situera le travail thérapeutique, car le psychologue se doit d'être à l'affût de la moindre variation de la répétition en tant que discours. Cela ne se produit pas dans sa manifestation concrète et visible, mais bien dans les interstices du propos. On le trouve dans ce qui de la narration laisse flotter une équivocité redondante, ce qui trahit alors une fuite hors de l'identique, comme un éloignement nécessaire.

La présence du psychologue face à ces interstices de sens ne réside toutefois pas tant dans une éventuelle habileté à décoder, ou plus largement dans une compétence technique systématique. Mais elle réside surtout dans une attention flottante qui

suggère sa capacité à être vraiment présent et ouvert à la possibilité, pour le mot de se déployer comme un jeu entre lui et le patient (entre question et réponse avons-nous déjà évoqué). Nous pourrions dire ici qu'il faut remettre la répétition en jeu. Ceci veut dire être en présence, non dans une sorte de vigilance, mais dans la possibilité de s'éloigner, voire de s'absenter un moment, afin de pouvoir réfléchir à ces mouvements de présence. Rester à l'affût du traumatisme de manière constante, ressemblerait en effet au regard d'Orphée vers Eurydice. Ce serait similaire à un désir de saisir et de maîtriser, comme une attitude intrusive et impudique pouvant évoquer le face-à-face avec la catastrophe traumatique. Penchons-nous davantage sur un exemple clinique pour souligner les traits de ce que nous venons d'aborder.

B, jeune femme dans la vingtaine, s'était présentée à mon bureau pour diverses raisons. Elle vivait une difficulté à être en relation avec les autres, sans pouvoir s'empêcher de penser continuellement au risque de décevoir leurs attentes. Selon elle, ne pas le faire pourrait avoir des conséquences « destructrices » pour la relation. Toutefois, la manifestation de cette angoisse était camouflée par un désintérêt global pour toute relation (amicale, amoureuse ou professionnelle), à moins qu'elle soit intense et potentiellement à risque de rompre subitement. Après quelques mois de thérapie et alors que le lien résistait visiblement à mes tentatives pour être à la fois respectueux et réceptif, la patiente défiait sans cesse mon intérêt à l'écouter. Elle tenta alors de se suicider.

À son retour d'hospitalisation, lorsqu'elle fit le récit de cette tentative, la patiente se trouve abasourdie de s'être prêtée à cet agir. Elle n'en voyait ni la pertinence, ni la motivation. Elle me décrit qu'elle fut prise d'un moment de grande fatigue et avala d'un coup toute sa médication de somnifères.

Je la questionnais sur la raison possible de cette fatigue. Elle m'évoqua une journée de lecture chez elle, entrecoupée d'une sortie au cinéma, où elle croisa un ami

d'enfance – ce dernier étant avec sa toute jeune fille. Elle m'évoqua la surprise de cette rencontre, alors qu'elle se sentait si jeune pour « ce genre de chose ». Elle faisait référence à la parentalité. Puis, elle se tut d'un coup et – comme c'était son habitude à presque chaque séance – elle fixa son attention sur quelque chose dans la pièce et en exprima son dégoût ou son agacement esthétique. Toutefois, plutôt que des objets extérieurs (souvent elle fixait son attention sur les murs ou le plancher quelque peu défraîchi), elle « attaqua » l'esthétique de ma barbe. Il y avait dans cette soudaine fixation, une coupure du fil rouge entre nous. Je ne la sentais ni absente ni distante dans la portée agressive de son commentaire, mais elle était plutôt trop près, comme si elle pouvait voir plus loin que ma barbe, comme si elle voulait carrément être « dans » ma barbe.

Il me vint alors une question frôlant l'interprétation, concernant l'apparence de cet ami et la profonde tristesse vécue dans le contact avec cette « barbe à papa ». Je l'interrogeais en référence à son ami-père, mais je pensais aussi à son père mort lorsqu'elle était enfant. Celle-ci m'avoua alors qu'elle pensait depuis quelques séances à la barbe de son père, à travers la mienne. Plusieurs élaborations plus tard, elle m'évoqua qu'elle croyait que je prendrais congé la semaine suivante, et non pas trois semaines plus tard, tel que prévu. Elle s'effondra en sanglots, mais n'en comprit rien. Elle se montra ainsi pour la première fois en dehors de ce « blindage » (comme elle le disait) et faisait du même coup témoignage d'une représentation d'altérité dans l'idée de mon congé. La mort du père, cette barbe en congé, ouvrit une blessure qui ne fut perçue que dans les interstices de son agir suicidaire, encore incompréhensible.

L'atmosphère se déposant un peu au cours de la séance, je lui demandai alors de bien vouloir me parler de ce qui avait suivi la mort de son père. Elle me rapporta le lien à sa mère qu'elle m'avait déjà décrit des dizaines de fois : un mélange d'envahissement et d'abandon, un cocktail d'instabilité et de menaces constantes. Mais cette fois elle osa évoquer les moments ayant eu lieu tout de suite après la mort de son père. Sa

sœur aînée était absente, sa mère tenta de se suicider. Elle s'arrêta et me regarda fixement : « les médicaments ». Elle retrouva alors ce qu'elle avait laissé de côté depuis si longtemps : les comprimés dans la main de sa mère. Elle se souvint alors de les avoir pris elle-aussi, à la demande de cette dernière. Elle les avait rejetés par vomissement, au contraire de sa mère, amenée devant elle en ambulance. Cette dernière s'en était finalement sortie. Elle finit son récit en m'évoquant cela : « Je me suis rendue seule et à pied à l'hôpital, après la prise de mes somnifères. Je ne voulais pas trop qu'on vienne me chercher, mon père était ambulancier vous savez. »

Cette histoire parle d'un acte suicidaire qui prend forme dans l'insignifiance pour la patiente (où la signification est oblitérée). Les symboles qui viennent s'y juxtaposer (la barbe par exemple), permettent au signifiant (le père) de faire émerger un sens nécessaire à l'évènement traumatique répété dans l'identique (la tentative de suicide-homicide de la mère). Il y a une reprise possible dans le récit, car nous remettons le traumatisme en jeu et un peu de chaleur (humaine) sur la symbolisation gelée du moment traumatique. La représentation peut être possible parce qu'elle a lieu avec l'autre. La relation thérapeutique sert d'appui et de rappel de l'être-au-monde. Cet agir, c'est un appel ; c'est une demande. De la même manière, la répétition (comme celle de son histoire familiale, dans son agir suicidaire) signifie étymologiquement « demander encore ». C'est ainsi que nous devons nous positionner devant la difficulté de concevoir l'habitation du monde chez le traumatisé. Car l'acte suicidaire de B nous dit quelque chose qui ne peut être vraiment entendu dans un symptôme délié de sa représentation obstruée.

La répétition incessante et identique des commentaires sur mon bureau, avec le temps et l'établissement du transfert, ont pu transformer un agir (suicidaire) en narration, à travers une altération de ces répétitions (un commentaire sur moi et non plus sur les objets environnants). Ceci a ainsi laissé place à un dialogue permettant la

représentation d'une altérité manquante (moi en congé, représentant le père décédé), au moment de l'effroi traumatique.

L'histoire de B s'est déroulée à une vitesse effarante : autant dans son récit résumé, que concrètement à l'intérieur d'une seule séance. Nous pouvons considérer cela comme une urgence qu'a eu la patiente de me faire sentir le caractère inénarrable et intolérable de cet événement. La disposition du psychologue dans cette mise en scène du traumatisme demeure complexe. Cette narration, tel un discours évacué (car insoutenable), doit être acceptée comme telle. Mais elle doit aussi être reçue de manière à ce que l'évènement puisse se déposer dans l'espace thérapeutique. Il ne s'agit pas tant de le garder exposé à la lumière diurne – dirait Ferenczi, mais d'accepter que son pétrissage puisse prendre du temps et de la patience.

Malgré qu'il puisse se dire enfin, l'évènement traumatique doit prendre place dans l'espace thérapeutique de manière à ce que l'on puisse l'habiter. L'exposition (si l'on se réfère aux psychothérapies cognitives-comportementales du traumatisme) est essentielle en tant que surgissement du symptôme, mais elle demande du tact. Elle demande que l'on s'y attarde et que l'on en dévoile le sens caché (qui n'est d'ailleurs pas caché pour rien, comme nous l'avons vu au courant de cette thèse). Le travail de mémoire du traumatisme se manifeste dans le champ de la parole. Il faut qu'il se dise et qu'il se symbolise. C'est en ce sens que l'herméneutique du trauma peut nous éclairer sur la clinique du traumatisme.

Ricœur conçoit que la psychanalyse, en tant qu'herméneutique, est une analyse et une interprétation du symptôme et du fantasme, à partir du « pouvoir parler » (1968, p. 191). Le travail analytique résiderait donc dans la disposition analytique du discours. Le caractère symboligène du langage considéré en psychanalyse est essentiel – elle qui se comprend justement comme une *talking cure*. Et c'est bien le langage et le symbole qui manquent peut-être le plus au traumatisé : dès lors qu'un

traumatisé commence à s'élever dans la capacité à raconter l'événement traumatique (au psychologue, donc à quelqu'un), il commence à aller un peu mieux. Il commence à se réintégrer au jeu de la confiance que suppose l'échange humain. Le pouvoir parler ouvre toujours sur le lien à l'autre. Il nous est alors permis d'entendre cette affirmation de Ricœur qui affirme, en évoquant les mots de Freud (1968, p. 191), que « pouvoir aimer » et « pouvoir parler » sont en réalité « un seul et unique projet ». Ce « pouvoir-parler » qui se trouve mis de l'avant par Ricoeur, est donc aussi un pouvoir-se-souvenir et un pouvoir-hériter.

Le discours étant constitutif de l'être du "là", c'est-à-dire du sentiment de la situation et de la compréhension, et l'être-là étant l'être-au-monde, cet être-là, en tant qu'il est être-à... et discours, s'est toujours-déjà exprimé. (Heidegger, 1927c, p. 204)

L'incompréhensibilité du chant d'Orphée, manquant de poésie, tue toute chance de rendre signifiante et parlante la catastrophe de la perte d'Eurydice. De même, elle empêche de rendre son traumatisme proprement reconnaissable. Elle coupe la liaison narrative qui aurait permis à la chose traumatique de faire événement.

Il s'agit de catastrophes collectives agissant comme traumatismes parce que justement soumises au silence, au déni, offrant au passé sans traces et minant, faisant exploser mêmes toutes les garanties symboliques. (Chemla, 2002, p. 104).

Chaque récitation, chaque narration d'une fable de la tradition, remet en mouvement ce qui nous a été légué. À l'image des mythes et de la transmission de la parole vivante, toute légende ne s'accomplit complètement que lorsqu'elle a contribué à ouvrir l'avenir et à montrer que la tradition et le *muthos* sont essentiellement disponibles pour supporter les aventures de l'intelligence et des sentiments humains. À l'inverse, seule une récitation vide, stéréotypée et finalement, privée de tout ressort interprétatif, peut être rapprochée des chants plaintifs et solitaires d'Orphée.

Il est d'ailleurs mentionné que la voix de celui-ci ne mettait plus rien en mouvement. Ce mouvement qui lui a permis de sauver les Argonautes en repoussant les sirènes et qui a charmé Hadès. Ce mouvement qu'il stimule et appelle par sa voix (par le chant, le récit, la narration et les poèmes), ce mouvement éclaire, libère et donne un sens à la vie. Mais avant tout, cette voix est inspirée par les Muses – elle est en elle-même une réponse donnée à une question et à une parole venues d'ailleurs.

Ainsi, dans le travail de langage du dialogue fondamentalement questionnant de la thérapie, se trouve la trame narrative au sein de laquelle vient se dire le souvenir. Elle est toujours changeante, jamais complètement déterminée. En effet, elle reste fluctuante, notamment au gré des questions et des contributions d'autrui. Or souvent, l'homme ayant vécu un traumatisme n'a plus la fluidité ou la disponibilité nécessaire pour évoquer le trauma, de manière à ce qu'aucune ouverture à l'événement ne puisse accompagner l'évocation de sa souffrance. Elle est comme une blessure trop vive pour qu'elle soit signifiée ou signifiante. C'est pourquoi le thérapeute doit laisser se dire la souffrance du traumatisé, tout en prenant garde de ne pas s'y heurter, de ne pas faire effraction à son tour. Finalement, il doit surtout agir avec tact et circonspection.

Devant de telles souffrances sans trame, le défi est de trouver un récit à l'intérieur duquel elles pourront se dire et se contenir, se signifier et se raconter. Sortir de l'icône du passé et de la prise sans mouvement – voilà bien le chemin difficile du trauma, où l'homme toujours tourné vers le passé (qui demeure encore et toujours actuel et effractaire), ne peut assumer l'événement pour ce qu'il a-été. Il y a toutefois un trou au-dessus duquel le traumatisé peut se pencher, avec l'aide de l'autre, du thérapeute.

Car si le trauma est une impossibilité de verbalisation d'événements qui se dressent comme les pierres tombales indiquant des tombes vides de leurs occupants, le non-dit effectivement transforme cette expérience en enclave, en "fueros" encryptés, véritable part morte mais présente. (Chemla, 2002, p. 104)

Platon disait merveilleusement bien que la mémoire léguée prenait part dans la possibilité de mettre en récit « la présence de l'absent » (Ricœur, 2000, p. 69). Mais chez le traumatisé, la tombe encore ouverte du moment traumatique, court-circuite la possibilité d'en faire une histoire digne d'être partagée et témoignée. Comment pour le traumatisé, l'expérience traumatique peut-elle devenir un événement tragique s'inscrivant dans la trame d'une tradition ?

Nous avons vu dans la dernière section en quoi l'espace psychothérapeutique peut servir d'espace transitoire vers la mise en parole de l'innommable traumatique. La prochaine section se penchera davantage sur le témoignage traumatique en tant qu'expérience culturelle.

7.5 Orphée et le fleuve Hèbre : le témoignage en psychothérapie en tant que tradition

Alors, sa tête, même détachée de sa nuque blanche comme le marbre, fut portée et roulée dans les tourbillons de l'Hèbre, le fils d'Oeagre ; d'elles-mêmes, sa voix et sa langue glacée, alors qu'il expirait appelaient Eurydice "Ah ! Malheureuse Eurydice !" et les rivages tus le long du fleuve répétaient : "Eurydice!". (Virgile dans Toulze et al., 1998, p. 47)

Orphée, chanteur de Thrace, s'égarant dans des lieux éloignées et retrouvé par les Ménades, ne pu échapper à son destin. Dans les deux mythes principaux, le corps d'Orphée est reçu par le fleuve Hèbre, lieu d'embouchure de la ville de Thrace. Ramener Orphée au lieu de ses origines n'a rien d'un hasard. Cela pose un regard sur le poète, sur son échec à mettre en mouvement son chant et sa propension à produire « des paroles vaines » (Ovide dans Toulze et al., 1996, p. 56). Orphée se retrouve dans le dispersement de son corps, confronté au flot de son legs, au revers de sa

poésie sans passé et sans héritage (Oeagre est aussi vu par certains comme roi-fleuve).

Dans la narration comme dans le récit, « il n'y a pas d'histoire du présent » (Ricœur, 1983, p. 208). Le temps fixé du toujours-maintenant ne peut se raconter. Le récit a besoin que le moment se soit passé, ait été, pour être rencontré. L'effort de l'action discursive de l'évènement n'est pas un travail de construction volontariste, mais un travail à portée narrative – un travail dans et vers le récit. Dans son rapport au passé et à l'altérité, le récit permet au trauma de faire histoire et d'être enfin considéré comme un évènement à part entière.

L'évènement complet, c'est non seulement que quelqu'un prenne la parole et s'adresse à un interlocuteur, c'est aussi qu'il ambitionne de porter au langage et de partager avec autrui une expérience nouvelle. Référence et horizon sont corrélatifs comme le sont la forme et le fond. (Ricœur, 1983, p. 118)

Dans son effort de référence et d'horizon, la narration amène ainsi le traumatisé, pris dans l'écueil traumatique de la temporalisation de cette expérience mortifère, à construire à nouveau le traumatisme.

La non-qualification du traumatisme par le sujet traumatisé rend nécessaire dans le travail analytique une qualification de ce qui s'est autrefois passé; [...] *Il s'agirait donc d'effectuer un travail de construction du traumatisme, de façon à permettre son "historisation" par le patient.* (Janin, 1999, p. 41)

La narration répétée et travaillée est une forme de création qui suggère une présentation nouvelle. Avec l'éprouvé du souvenir et le spectateur qui nous écoute, c'est une revisitation de ce souvenir, toujours chargé de son sens initial. N'est-ce pas justement ce que la psychothérapie nous apporte ? Un lieu où l'homme peut se raconter et se revisiter chaque fois en y étant invité, dans une rencontre où chacun peut se laisser transmettre quelque chose ?

Ce questionnement nous mène inexorablement vers l'idée de transmission inhérente au récit. Permettre au traumatisé de narrer le trauma, c'est lui permettre du même coup de l'intégrer dans un réseau de renvois signifiants qui lui donnent la consistance d'une histoire lisible et signifiante. Comme transmission de l'expérience vécue, la narration transforme la stupeur traumatique en l'inscrivant dans le lieu et l'histoire d'une parole vivante. Ce legs narratif est ainsi conçu comme *témoignage*, puisqu'il est effort de re-connaissance de soi dans une mise en culture. Il ouvre la possibilité d'un « lieu où nous pouvons mettre ce que nous trouvons » (Winnicott, 1969, p. 184).

Le trauma cherche désespérément un site pour s'historiciser, s'inscrire dans une temporalité, une représentation dont le sujet pourra enfin s'absenter, continuer une trace susceptible d'être refoulée, un vrai souvenir mémorisable et oubliable [...]. (Chemla, 2002, p. 105)

Ce témoignage est la trace indélébile de l'héritage et de la tradition qui unit l'homme au monde. Un monde qui a tant choqué le traumatisé, mais qui l'a aussi aimé. Le témoignage porte en lui ce monde qui apporte et reçoit. La psychothérapie est le terreau fertile de ce témoignage qui se manifeste ainsi comme « proposition de monde » – dirait Ricœur.

Le trauma ne peut se traiter de front. [...] Le traumatisme nécessite plus de faire circuler, de faire passer, de faire entendre. [...] Faire passer, c'est témoigner que quelque chose de commun existe. (Chemla, 2002, p. 50)

Nous l'avons dit, l'espace transitionnel dans lequel se déploie le récit ne se situe ni au dehors, dans une réalité extérieure, ni en dedans, dans une réalité psychique intérieure. Mais alors, où situer le jeu de cette narration qui permet d'en faire un témoignage ? Nous pouvons dire ici, en citant Winnicott, que cette place, ce lieu, est celui « d'une séparation qui n'est pas séparation, mais une forme d'union » (1969, p. 181). Le témoignage ainsi conçu dans le jeu narratif est donc une expérience de relation humaine devant le vivre et le non-vivre, qui n'est pas seulement le lot de certaines personnes, « mais de tous les êtres humains » (*Ibid*, p.185).

Pour ma patiente B, la tentative de suicide prend davantage forme dans le récit des jeux d'absence et de présence du père-ami-thérapeute, devant l'angoisse d'une mère qui peut tout faire mourir d'un coup. Au contraire, elle s'éloigne d'une collection de quelconques faits bruts et objectifs singés par ses symptômes. Son agir, en effet, vient plutôt s'inscrire dans son histoire, en tant que tentative de création de sens, et demeure inscrit dans le travail herméneutique. Cet agir n'est pas une réalité « brute », « hors-transfert » ou « hors-monde ». Ce qui est compris de ce témoignage en psychothérapie est ce monde culturel qui « ouvre l'être humain à un monde nouveau en interrogeant ce monde-ci » (Quintin, 2005, p. 84).

Témoigner, c'est entrevoir la possibilité que la compréhension puisse se faire d'un à un autre, de soi au monde. Cette liaison est nécessaire, mais elle est toutefois – à proprement dite – catastrophée dans une existence traumatique. Pour vraiment dire le trauma, il faut pouvoir entrevoir l'autre auprès du lieu et du moment traumatique, afin que l'évènement puisse être partagé et potentiellement devenir un lieu commun. Comme le mentionne Heidegger :

Le discours est existentiellement langage, parce que l'étant dont il articule la révélation selon la signification a le mode d'être d'un être-au-monde jeté et rattaché au monde. (1927c, p. 199)

N'est-ce pas d'ailleurs là, la signification même de la tradition ? « La tradition est quelque chose qui est à nous, [...] une reconnaissance de nous-mêmes » (Gadamer, 1960, p. 303). Cela n'est évidemment pas un enracinement sidérant, mais au contraire une plongée dans le langage et l'héritage, qui permette un authentique projet. Comme l'évoque Jacques de Visscher : « La tradition est le berceau de mes expériences du monde, elle est le moule de ma conscience d'être et forme la base de mes projets » (2008, p. 2).

De manière parallèle, Winnicott évoque de façon éclairante qu'« il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition » (1969, p. 85). Il s'agit là d'un « jeu réciproque entre l'originalité et l'acceptation d'une tradition en tant qu'il constitue la base de la capacité d'inventer » (*Ibid*). Témoigner en tant que re-création du récit est en quelque sorte d'ores et déjà une expérience culturelle qui nous rattache à une tradition. Ainsi compris, le psychologue est « avant tout témoin » de cette tradition (Quintin, 2005, p. 81).

Légataire d'Apollon comme de Jupiter, Orphée tourne le dos à l'héritage de sa poésie et à sa mise en mouvement culturelle, ce qui rappelle le détournement, la déroute et la catastrophe. C'est le cas dans la représentation ovidienne (« Le voilà, celui qui nous méprise »), comme dans celle de Virgile (« [...] lui faisait dédaigner [...]»). Le déni de sa patrie, comme celui de l'amour des femmes, en font aux yeux des Ménades, un poète méprisant et dédaigneux. Il ne laisse aucune parole à l'autre, aucun témoignage, aucun héritage, ni aucune tradition.

La poésie reste la figure fondamentale de l'art (qui est poème en un autre sens), parce que dans le dire du poème cet ouvert, où l'étant vient à se déployer et à être gardé en tant qu'étant, est projeté dans le Dasein humain et offert à sa possession. (Heidegger, 1949, p. 12)

La catastrophe traumatique est une tentative de possession de l'irrévocabilité du temps qui passe et qui donc fait obstruction au projet. Elle est en quelque sorte une épreuve, au sens où elle fait du vécu traumatique, une expérience atemporelle et aculturelle.

Dans son existence traumatique, Orphée ne peut se tourner vers le ciel pour atteindre les étoiles ou l'inspiration des Muses, pour témoigner du trauma ou de la déroute. Toutefois, le récit qui décrit son vécu mythique nous permet aujourd'hui de considérer le traumatisme comme une possibilité de l'existence, non moins

essentielle. Ce legs grec à notre culture, prend présence en tant que témoignage, puisqu'il « fait parler les silences de l'Histoire, ces terribles moments où elle ne dit plus rien et qui sont justement ces instants les plus tragiques » (Janin, 1999, p. 9).

Ovide nous laisse avec l'image d'Orphée, qui finalement retourne au royaume d'Hadès pour y séjourner éternellement. Il peut enfin (mais finalement trop tard !) reconnaître l'expérience de sa perte et de son chagrin : « L'ombre d'Orphée descend sous terre et reconnaît tous les lieux qu'il avait vus auparavant [...] » (Toulze et al., 1998, p. 57).

Ainsi jusqu'à la fin de sa vie, Orphée ne peut léguer la tragédie de son histoire. C'est donc à nous, héritiers d'Ovide et de Virgile, d'en comprendre quelque chose. En d'autres mots, la tragédie d'un tel mythe, pour nous qui la racontons et l'explorons, est susceptible d'être dépassée par l'interprétation que nous pourrions en faire. En effet, la conscience de la tragédie nous met face aux « différentes possibilités de notre existence interprétante par les moyens du tragique. » (Jaspers, K., 1969, p. 28). En résumé, la tragédie est toujours représentée en tant qu'elle est déjà « élément de notre histoire ». (*Ibid*, p. 32). « Ce qui est compris comme tragique, doit tout simplement être accepté », mentionne Gadamer (1996, p. 148). Chez Orphée, là où il y a refus ou inadmission, il y a le « saisissement par la détresse et l'effroi » (*Ibid*). Il n'y est rien de tragique, mais il tient de l'horreur et de la sidération, telle une « révolte *contre* le sinistre de l'événement » (*Ibid*, p. 149). « Reconnaître un ami sur un portrait, c'est se replacer dans les milieux où nous l'avons vu » (Ricoeur, 2000, p. 149). « L'œuvre créée, en effet, se situe entre l'observateur et la créativité de l'artiste » (Winnicott, 1963, p. 97).

CONCLUSION

La présente thèse a permis de mettre en lumière ce que le mythe d'Orphée et d'Eurydice, dans ses deux versions principales, nous donne de comprendre de l'existence traumatisée. Nous avons vu en quoi le mythe et ses différents thèmes impliquent la notion de traumatisme. Nous avons vu surtout comment ils autorisent une exploration proprement existentielle du vécu traumatique. Par ailleurs, ceci nous a également permis de reconnaître que la notion de trauma retrouvée en psychologie est déjà existentielle.

Le mythe d'Orphée et Eurydice a la particularité d'éclairer une multitude de facettes du prisme de l'existence. Ses nombreuses lectures dans des domaines artistiques (poésie, théâtre, cinéma, danse, etc.) et disciplinaires (philosophie, anthropologie, religion, psychologie, etc.) nous amènent à penser que l'un des thèmes abordés vise particulièrement la condition humaine de l'homme traumatisé. La lecture de ce mythe permet donc de penser à nouveaux frais la concrétude et l'universalité d'une existence traumatisée – comme elle s'accomplit par définition, de manière singulière dans l'expérience personnelle de chaque homme.

Dans le détail, il nous est d'abord apparu que la notion d'identité et de rapport au double était fondamentale à la conception du mythe. Dans son retournement tragique vers Eurydice, Orphée franchit la limite. Il brave la loi de l'œuvre et celle de l'autre. C'est un retournement qui nous rappelle que le corps est le pivot de notre présence au monde. Il met en scène l'impossibilité qu'a le héros de se détourner pour rencontrer l'autre. Ce dernier point rappelle l'effraction traumatique, qui colle à la peau du traumatisé. Lui qui ne peut plus voir autre chose que la scène traumatique, tel un miroir renvoyant une image ininterrompue, comme la scène de la disparition

d'Eurydice. « La réalité, dépouillée de ses voiles d'imaginaire, devient le Réel » (Barrois, 1998, p. 190). Le point de rupture traumatique se trouverait en ce point de non-retour. Ce temps où la seconde perte d'Eurydice se cristallise en un moment d'effroi et de stupeur qui ne quitte jamais plus Orphée dans le reste du mythe.

La sidération dans les marches du Ténare est éclairée par un non-lieu et une errance associés au retour d'Orphée sur terre. La désertification des lieux où ses pas le mènent, suggère une perte de repère qui déborde le lieu traumatique lui-même. Le retour sur terre ne peut s'effectuer sans un renoncement et une conversion. Le discours traumatique est parcouru du même empêchement désemparé, où le corps du traumatisé a cette particularité de fuir la quotidienneté et d'embarrasser le silence.

Ce non-retour d'Orphée, comme celui du traumatisé, rappelle aussi le récit biblique de Lazare ressuscité. Sa représentation passe de l'évocation de la foi vers la matérialisation de son cycle vie-mort-vie. Les différentes visions de ce récit invoquent un vécu déroutant et une conception de la ressuscitation-résurrection qui implique une forme suspendue, voire échouée, d'incarnation. Chez Lazare, l'effectivité du face-à-face avec la mort n'est donc pas sans laisser de traces, mais la nature de celles-ci est particulière et ses liens au traumatisme ainsi qu'au vécu tragique d'Orphée sont multiples.

Cette blessure ou cette trace reliée à la déroute d'Orphée, évoque non seulement la sidération du lieu, mais aussi sa cristallisation temporelle. Le vécu traumatique a quelque chose d'« achronique », de hors temps. Nous avons pu noter également que le regret du mélancolique peut enfermer dans la plainte, ce qui est perdu du temps passé. Toutefois, le traumatisé se situerait en deçà de la perte, car le fil du temps lui aurait été obturé ou discontinué. La mouvance sidérée du temps y a plus affaire avec le remords qu'avec le regret. Cette dynamique temporelle particulière au traumatisme, se dévoile dans la mémoire et le rapport humain au temps qui passe.

Nous avons pu voir que la mémoire n'a rien d'un rapport objectif et indépendant de l'expérience vécue avec les souvenirs. Mais elle s'avère plutôt liée à une dialectique actif-passif, qu'on a rapprochée du double *mnéné-anamnésis*. Le mythe d'Orphée et Eurydice illustre cet obstacle à la liaison entre la catastrophe et le travail de mémoire, que subit aussi le traumatisé. Nous avons d'abord constaté ce fait dans la version de Virgile, où la mémoire est un trop de mémoire, telle une mémoire forcée. Orphée, comme le traumatisé, y est incapable de voir autre chose que l'instant traumatique. C'est le sujet de la lamentation qui désespère dans des répétitions incessantes, même lorsque le héros à la tête coupée. Ces répétitions obturent la possibilité que l'événement traumatique soit souvenu et remémoré. Nous y avons aussi évoqué que l'oubli ne peut être délié de la mémoire pour quiconque veut se remémorer. Là aussi, Orphée semble pris dans une incapacité à considérer le passé. La version d'Ovide évoque l'évitement actif de la mémoire, en voulant oublier Eurydice et ses représentations. Cette tentative d'éloignement dans la volonté active d'oublier, maintient l'homme dans la même situation traumatique. Elle le rapporte toujours au lieu de la catastrophe.

La mise en scène existentielle que suggère le mythe d'Orphée et Eurydice, invite à se pencher sur la notion de répétition. Il s'agit de l'élément fondamental dans le rapport au temps du protagoniste et celui du vécu traumatique en général – notamment tel qu'on le voit se déployer en clinique. Nous avons fait la distinction de deux genres de répétition (basées sur la pensée de M'Uzan) : l'une de l'identique, l'autre du même. La première se manifeste chez le traumatisé, comme chez Orphée, sidéré dans la répétition mortifère des échos de sa plainte. La deuxième, plus fertile, laisse place à la possibilité de se représenter l'évènement et donc de temporaliser la scène traumatique. C'est ce qui anime, plutôt que de rester dans l'effraction de l'accident qui fige le mouvement du singulier au tout, c'est-à-dire qui permet de passer du traumatisme au récit de vie.

Nous avons pu voir aussi que la représentation de l'œuvre, celle du chant d'Orphée ou d'un évènement, ne peut se tenir seule. Elle nécessite un parcours, un sentier, qui la mènera à bon port. Cela prend forme dans la reconnaissance. Ce que le mythe d'Orphée et Eurydice nous permet de comprendre du protagoniste dans son chant, est cette incapacité à se mettre en mouvement. Cela est évoqué à travers son errance et sa fin tragique devant les Ménades. La plainte d'Orphée, comme la blessure du toujours identique chez le traumatisé, ramène toujours cet objet immobile, total et absolu de la catastrophe. La représentation nécessite une médiation et une transformation pour être reconnue. Le miracle de la reconnaissance, qui prend forme dans le deuil, nécessite de faire face à l'inquiétante étrangeté de ce qui est retrouvé dans ce qui se trouve perdu. Ce miracle ne peut prendre source que dans la capacité à être-avec. La solitude d'Orphée démontre bien cette perte de parole, de chant et de récit. La parole, comme dans la poésie du chant d'Orphée, nécessite l'altérité si elle veut s'inscrire dans une trame temporelle et permettre à ce qui est dit d'être reconnu et ainsi transmis en héritage. La parole est donc la mise en œuvre de soi dans un récit et un témoignage communicable et significatif. Ceci est similaire au travail psychologique qui est lui aussi toujours un travail intersubjectif et culturel.

Il s'agit ici d'un point fondamental dans la conception existentielle et herméneutique du traumatisme, tel que nous l'avons conçu dans cette thèse. Ce n'est pas seulement dans le retraçage du traumatisme que se situe la visée thérapeutique. C'est dans sa capacité à prendre vie autrement, à prendre place dans un endroit et dans une relation. C'est cette relation qui permettra au patient de symboliser ce qui lui est arrivé dans un monde et dans une culture qui lui est propre et commune. Nous avons parlé longuement de l'idée de la reconnaissance comme étant nécessaire à la transformation d'un accident en un évènement temporalisé et revisitable.

En d'autres mots, nous concevons qu'il s'agit là de la voie d'accès aux processus secondaires, permettant de sortir de ce hors-temps du processus primaire. Nous considérons aussi ce processus de reconnaissance comme étant une extension de ce que Freud a suggéré dans la notion de perlaboration :

On doit laisser au malade le temps de se plonger dans la résistance qui lui est inconnue, de la perlaborer, de la surmonter tandis que, défiant la résistance, il poursuit le travail selon la règle fondamentale de l'analyse. C'est seulement au paroxysme de cette résistance que l'on découvre alors dans un travail commun avec l'analysé les motions pulsionnelles refoulées qui alimentent celle-ci, le patient se convainquant de l'existence et de la puissance de ces motions en vivant une telle expérience. (Freud, 2005a, p. 10)

Nous ajoutons enfin ici que le trio répétition-représentation-reconnaissance est vu comme un équivalent de celui élaboré par Freud, qui se dit répétition-remémoration-perlaboration. Il s'agit là d'un point de liaison fort entre la théorie psychanalytique et la psychologie existentielle. Toutes deux sont en contradiction avec les théories psychologiques comportementales et/ou cognitives du traumatisme, où les objectifs principaux concernent l'« exposition comportementale afin de modifier les cognitions et associations inadaptées et erronées » des traumatisés (traduction libre de Friedman et al., 2007, p.74) et où les affects y sont considérées comme des « habiletés à acquérir » afin de « faciliter le travail de restructuration cognitive » (Brillon, 2007, p.186-187) . L'approche existentielle du trauma vise davantage une remise en culture, à travers une élaboration secondarisée et symbolisée des symptômes du patient traumatisé.

La présente thèse s'inscrit ainsi dans une compréhension herméneutique du trauma qui nous dispose à une vision de la psychologie davantage axée vers l'accession au traumatisme en tant qu'il fait partie d'ores et déjà d'un monde humain, cosmique et intersubjectif. L'implication d'une telle conception amène sur le plan clinique une ouverture au dialogue avec le patient traumatisé, qui prend forme à la manière d'une commémoration, « puisqu'elle nous rappelle que nous sommes en question pour

nous-même et pour autrui [...] » (Quintin, 2005, p.23). En effet, nous n'entendons pas seulement nos patients parler du trauma dans des moments de manifestation concrète de symptômes ou d'indices causaux de leur trauma. Le trauma se trouve plutôt, selon nous, dans l'ensemble de son discours, du dit et non-dit. Pour paraphraser Van den Berg, l'héritage fondamental Freudien ne vient pas du fait que seules certaines choses ont une signification, mais que tout ce qui est présent dans le rapport à l'autre a un sens prêt à être entendu et interprété.

Pour Roussillon (2008), il s'agit de l'affirmation qui permet la sortie du freudisme dans sa dérivation pulsionnelle-scientifique pour s'ouvrir au caractère foncièrement intersubjectif de la psychothérapie qu'il nomme entre-« je ». Il s'agit d'un espace où le sens n'est jamais donné « indépendamment de la "réponse" de l'objet autre-sujet, mais qui se construit aussi en fonction de la manière dont l'objet accueille et, par sa « réponse », permet que se déploient les potentialités latentes du message. [L'entre-« je »] prend alors la valeur d'une proposition en attente » (2008, p.9).

Ainsi, à l'opposé d'un chercheur qui tente de maîtriser la connaissance de son objet, le psychologue se manifeste au patient, et vice versa, comme une présence ouvrant sur une possibilité de rencontre. Cette dernière se révèle comme l'expérience concrète de l'existence humaine « qui est elle-même cette histoire en train de se faire, de se raconter, de se comprendre » (Thiboutot, 2013, p.5). Penser le traumatisme s'avère donc être ouvert à la souffrance du traumatisé qui, dans sa manifestation plurivoque et souvent en apparence indicible, prend forme dans l'espace et le temps vécu d'un monde dialogique. La psychologie en tant qu'herméneutique permet à ce que la répétition puisse ouvrir à l'exploration mimétique, de la même manière que le symbole amené par le patient puisse être reconnu comme un engagement dans un sens prospectif.

La psychothérapie permet, comme nous l'avons vu dans cette thèse, une représentation du monde et elle dispose aussi à sa reconnaissance à travers l'interprétation et le jeu de questions-réponses. Lorsqu'un patient vient évoquer son incapacité à conduire sa voiture dans le trafic, répondant à tous les critères diagnostiques d'un traumatisme psychique, c'est à nous, psychologue, de remettre en jeu la question. Par exemple, de quelle « voiture » est-il question ici ? Quel est ce récit dans lequel le sens est « coincé » dans ce « trafic » ? À quel « route » a-t-on affaire ? C'est dans cet optique que Ricœur rapporte que la *talking cure* de Freud vise à « substituer à des bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables, une histoire cohérente et acceptable, dans laquelle l'analysant puisse reconnaître son ipséité » (1985, p.356)

Cette thèse propose, par le mythe d'Orphée et Eurydice et l'herméneutique du trauma, une invitation au dialogue vivant de l'homme et son monde. Elle permet une conversation entre un monde habité par le traumatisme et celui d'un mythe qui nous rapproche de l'expérience concrète de notre existence. Nous pouvons comprendre, ainsi, que l'existence traumatisée n'est pas « hors-monde », dans une catégorie qui le garderait en dehors de l'existence concrète. Car l'homme traumatisé est encore père, amant ou voisin. Il demeure client du boulanger qui lui fournit son pain et employé de son patron qui lui permet de travailler. Seulement, tel que nous l'avons vu, le rapport à son monde s'en trouve dérouté et blessé. Le pain du boulanger peut prendre la chaleur de corps calcinés, les ordres du patron peuvent prendre le ton du père sadique. L'homme traumatisé ne demeure pas moins incarné, « au monde », mais l'expérience de ce monde est oblitérée d'une ouverture à la surprise créatrice d'un sens nouveau. L'homme traumatisé habite un monde, blessé certes, mais permettant toujours la possibilité du questionnement herméneutique. Comme l'évoque Ricœur, « même lorsque Van Gogh peint une chaise, il dépeint l'homme, il projette une figure de l'homme, à savoir celui qui a ce monde représenté » (1969, p. 113).

En ce sens, cette thèse se positionne comme un plaidoyer pour une certaine psychologie davantage tournée vers la culture, l'histoire et la tradition. « Je ne peux penser l'homme concret sans le penser comme situé traditionnellement au monde » (De Visscher, 2008, p.40). Pour se faire, cette psychologie doit se placer auprès de l'homme questionnant, vivant et incertain, pour qui la possibilité de reconnaissance dans l'étranger puisse être au service de l'accroissement de la vie. La redescription métaphorique du trauma que nous offre l'interprétation de cette thèse du mythe d'Orphée et Eurydice s'inscrit dans ce « champs des valeurs sensorielles, pathiques esthétiques et axiologiques, qui font du monde un monde *habitable* » (Ricoeur, 1983, p.13).

Le mythe d'Orphée et Eurydice s'est ainsi proposé à nous comme une figure de l'homme. C'est dans l'exploration de cette proposition du monde que peut se déployer cette herméneutique du trauma. Jager est éclairant sur ce point lorsqu'il évoque :

Seul un cosmos véritable déploie un temps et un espace à l'intérieur desquels la culpabilité peut-être ressentie, les actes regrettés et le pardon rendu possible. (1999, p.35)

Cette thèse a ainsi soutenu une psychologie du traumatisme prenant source dans une tradition capable de réhabiliter nos capacités de dialogue dans l'exploration des récits et narrations du trauma. Cette identité narrative du trauma, élaborée entre autres à travers les mythes, récits et histoires cliniques, nous a permis de concevoir une psychologie du trauma se rapprochant d'une quête de sens plutôt que d'une réponse absolue de ce phénomène. C'est ainsi que l'on a pu concevoir une psychothérapie du trauma s'inscrivant comme une « institution culturelle dont l'accomplissement s'aligne sur une culture de la distanciation et du dialogue » (Thiboutot, 2013, p.6).

Comme l'évoque Winnicott :

Le jeu réciproque entre l'originalité et l'acceptation d'une tradition, en tant qu'il constitue la base de la capacité d'inventer, me paraît être simplement un exemple de plus, et fort excitant pour l'esprit, du jeu entre la séparation affective et l'union. (1963, p.184)

Faire place au trauma en psychologie et en clinique, c'est d'accepter d'accompagner l'indicible et le contre-sens, de permettre que le traumatisme se mette en jeu et se représente dans le transfert et la parole. La clinique du traumatisme, c'est en quelque sorte reconnaître l'humain dans le tragique.

Les cinq à six maisons, sans toiture, la petite chapelle au clocher écroulé, étaient rangées comme le sont les maisons et les chapelles dans les villages vivants, mais toute vie avait disparue [...]. À cinq heures de marche de là, je n'avais pas trouvé d'eau et rien ne pouvait me donner l'espoir d'en trouver. C'était partout la même sécheresse, les mêmes herbes ligneuses. Il me sembla apercevoir dans le lointain une petite silhouette noire debout. Je la pris pour le tronc d'un arbre solitaire. À tout hasard, je me dirigeai vers elle. C'était un berger. (Giorno, 2002, p. 9-10)

ANNEXE A
MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE SELON LE LIVRE IV DES *GEORGIQUES*
DE VIRGILE (TOULZE ET AL., 1998, p. 45-47)

A ces mots, le devin², concentrant ses forces, lança des regards pleins des lueurs d'une lumière glauque et, faisant bruyamment grincer ses dents, il ouvrit la bouche pour dire cet ORACLE :

« Ce n'est pas une divinité négligeable qui te poursuit de sa COLÈRE et grave est la FAUTE QUE TU EXPIES : Orphée, plongé dans un malheur qu'il n'a pas mérité, déclenche contre toi, A MOINS QUE LES DESTINS NE S'Y OPPOSENT, la punition que tu vis aujourd'hui et c'est la perte de son épouse qui déchaîne sa CRUAUTÉ. Oui, un jour qu'elle cherchait à l'échapper en courant le long du fleuve, la jeune femme – elle allait en mourir – ne vit pas, sous ses pieds, dans l'herbe haute, le SERPENT monstrueux qui gardait ces rives. Alors le chœur des Dryades³, ses compagnes, emplit de ses cris, le sommet des montagnes ; on entendit pleurer les hauteurs du Rhodope*, les cimes du Pangée* et la terre de Rhésus, chère à Mars⁴ et les Gètes* et l'Hèbre* et Orithye*, fille d'Actè.

Lui, cherchant à apaiser sur sa lyre creuse les SOUFFRANCES DE SON AMOUR, il te chantait, toi, sa douce épouse, il te chantait seul sur la rive déserte, il te chantait quand venait le jour, quand s'en allait le jour.

Il entra même dans les gorges du Ténare*, porte profonde de Dis* et dans le noir terrifiant du bois ténébreux ; il alla trouver les Mânes* et leur roi d'épouvante⁵ et les CŒURS QUI NE SAVENT PAS SE LAISSER FLÉCHIR aux prières des hommes. Mais son chant, dans le séjour profond de l'Érèbe*, émut les ombres (*umbrae*) SANS CONSISTANCE et les fantômes (*simulacra*) de ceux à qui MANQUE LA LUMIÈRE ; et voilà qu'ils s'avançaient, aussi nombreux que les milliers d'oiseaux qui se cachent dans les feuillages, quand le soir ou une pluie d'orage les chasse des montagnes : voici des mères, des maris et les corps de héros au grand cœur qui ont accompli leur vie, voici des enfants et des jeunes filles qui n'ont pas connu le mariage et de jeunes garçons placés sur le bûcher sous les yeux de leurs parents ; autour d'eux, un noir cloaque et le hideux roseau du Coccyte* ; les eaux croupissantes d'un marais qu'on ne saurait aimer les tiennent prisonniers et les neufs méandres du Styx* les enferment. Bien plus, le séjour même de la Mort, le profond Tartare* et les Euménides* aux cheveux tressés de noirs serpents, on les vit saisis de stupeur et Cerbère* fit taire ses trois gueules béantes et la roue d'Ixion* que le vent fait tourner arrêta sa course.

Orphée revenait déjà sur ses pas : il avait échappé à tous les malheurs, Eurydice lui était rendue et rejoignait l'air supérieur en

2. – Il s'agit de Protée.

3. – Elles sont l'une des catégories des Nymphes, divinités personnifiant la vitalité de la Nature. Les Dryades sont celles qui hantent les chênes (du grec drus : « le chêne ») ; on distingue aussi les Naiades, qui hantent les eaux, les Hamadryades qui hantent les bois etc.

4. – Rhésus est le roi de Thrace. Mars est le dieu de la guerre ; « chère à Mars » veut dire « belliqueuse ».

5. – Il s'agit de Pluton* ou Dis.

marchant derrière lui (car telle était la RÉGLE imposée par Proserpine*); soudain une DÉMENCE subite s'empara de l'amant IMPRUDENT – DÉMENCE bien excusable, si les Mânes* savaient pardonner ! – : il s'arrêta et, oubliant tout hélas ! et ne maîtrisant plus son cœur, il se retourna pour voir, alors qu'elle atteignait presque la lumière, sa chère Eurydice. A cet instant se perdirent tous ses efforts et se rompit le PACTE avec un roi cruel ; par trois fois, on entendit monter des profondeurs de l'Averne* un bruit éclatant.

Alors elle dit : « Quel égarement (*furor*) nous a perdus, toi, Orphée et moi, qu'il faut plaindre ? oui, quel immense égarement ? Voilà que, POUR LA SECONDE FOIS, les destins sans pitié me rappellent en arrière et le sommeil fait sombrer mes yeux dans le vague. Adieu, à présent : je suis attirée par une nuit sans bornes qui m'encercle, et je tends vers toi des mains vacillantes : hélas, je ne suis déjà plus à toi ». Elle parla ainsi et soudain, comme une FUMÉE LÉGÈRE (*tenuis*) se mêle à l'air, elle disparut à l'opposé et échappa à ses regards, et, tandis qu'il cherchait, en pure perte, à saisir des OMBRES et voulait lui dire encore et encore mille choses, elle le perdit de vue et le nocher d'Orcus* ne le laissa plus passer une autre fois le marais qui les séparait.

Que pouvait-il faire ? Où pouvait-il porter ses pas, maintenant qu'on lui avait ravi deux fois son épouse ? par quels pleurs pouvait-il émouvoir les Mânes* ? Quelles divinités pouvait-il émouvoir de sa voix ?

Eurydice, de son côté, déjà glacée, voguait dans la barque du Styx*.

Orphée PLEURA – c'est ce qu'on raconte – durant sept mois de suite, sept mois entiers, aux pieds d'un roc élevé, sur les bords du Strymon* désert ; il déroula le récit de ces malheurs devant les antres glacées et son chant amadoua les tigres et déplaça les chênes. Philomèle⁶ comme lui, sous l'ombre d'un peuplier, se LAMENTE accablée par la perte de ses petits qu'un paysan impitoyable guettait pour les arracher du nid, alors qu'ils n'avaient pas encore de plumes ; alors, toute la nuit, elle PLEURE et posée sur une branche, elle renouvelle son CHANT PLAINTIF et emplît les lieux à l'entour de ses lamentations désespérées. Aucun amour, aucun hymen ne fléchirent le cœur d'Orphée. Solitaire, il marchait à travers les GLACES HYPERBOREENNES⁷, le Tanaïs* enneigé et les champs que ne

6. – Philomèle est la sœur de Procné. Celle-ci, mariée à Térée, se plaint de l'absence de sa sœur et envoie son époux la chercher. Mais Térée viole Philomèle, lui coupe la langue et la maintient à l'écart pour qu'elle ne révèle pas son malheur. Elle réussit à avertir Procné (par une broderie sur laquelle elle représente son sort) ; cette dernière se venge de son époux en lui donnant à manger les morceaux de leur fils Itys qu'elle a tué. Les dieux métamorphosent Procné en hirondelle et Philomèle en rossignol ; Térée deviendra une huppe, oiseau guerrier, ennemi des hirondelles et des rossignols.

7. – Le mot désigne les régions du grand Nord (« hyperboréen » veut dire « au-delà de Borée », qui désigne le vent du Nord).

quittent jamais les gelées du Riphée* et il pleurait Eurydice qu'on lui avait enlevée et les vaines faveurs de Pluton* ; cet hommage lui faisait dédaigner les femmes du pays des Cicones*, et, dans des cérémonies sacrées, des ORGIES NOCTURNES EN L'HONNEUR DE BACCHUS⁸, elles déchirèrent le corps du jeune homme et le répandirent au loin, dans la campagne. Alors, sa tête, même détachée de sa nuque BLANCHE COMME LE MARBRE, fut portée et roulée dans les tourbillons de l'Hèbre*, le fils d'Oeagre* ; d'elles-mêmes, sa voix et sa langue glacée, alors qu'il expirait, appelaient Eurydice – Ah ! malheureuse Eurydice ! – et les rivages, tout le long du fleuve répétaient : « Eurydice ! ».

Voilà ce que dit Protée* et d'un saut, il plongea dans les profondeurs de la mer et là où il plongea, on vit, sous sa tête, tourbillonner l'onde écumante.

Commentaire

- Orphée, dieu et homme, *numen* (453) et *miserabilis* (454)

La première apparition d'Orphée, dans le récit de Protée*, est celle d'un dieu vengeur, qui punit le héros Aristée* dont la « geste » nous est retracée au livre IV. La faute d'Aristée* (cf. la faute d'Achille ou de Pâris) déclenche la colère d'une divinité. On est dans le registre de l'épopée et Aristée est moins un berger apiculteur qu'un héros épique confronté aux épreuves et aux luttes imposées par le destin et les dieux. Aristée a commis une faute, la perte de ses abeilles est sa punition (l'instrument de cette vengeance est le serpent, animal rattaché à la mort et aux Enfers) ; il doit accomplir les rites d'expiation prescrits par sa mère, et livrés par l'oracle de Protée* et c'est alors qu'il retrouvera son essaim reconstitué à partir des chairs des bœufs sacrifiés. Les destins (*fata*) ne se sont pas opposés à la colère d'Orphée : on sait que le *fatum* est tout puissant, plus puissant que les dieux, qui lui sont soumis. La vengeance d'Orphée aurait pu être interceptée par les dieux : elle ne l'a pas été. Aristée est puni et devra expier lui-même, rituellement sa faute. Peut-être cette victoire d'Aristée sur le poète Orphée peut elle être comprise comme le triomphe du *labor* sur la poésie, à moins qu'il ne faille voir ici comment se dit la conception d'une société idéale où les dieux seraient apaisés et rendus bienveillants, d'abord, c'est vrai, par l'accomplissement des rites qu'ils réclament pour être bienveil-

8. – Bacchus, autre nom de Dionysos*, dieu de la vigne et de l'ivresse et du délire mystique, d'origine thrace, comme Orphée. Les orgies sont les cultes en hommage à ce dieu « Bacchus », qui veut dire « privé de raison » : ils commémorent la vengeance furieuse de Dionysos sur les habitants de Thèbes qui ne le reconnaissaient pas : il frappe les femmes d'une folie qui les déchaine sur leur roi, Pentée qu'elles déchirent en morceaux.

ANNEXE B
MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE SELON LES MÉTAMORPHOSES DU
LIVRE X D'OVIDE (TOULZE ET AL., 1998, p. 51-57)

nise autour d'une opposition : au mariage heureux d'Iphis et d'Ianthé célébré en Crète succède en Thrace* le mariage malheureux d'Orphée et d'Eurydice* ; ainsi le livre X s'ouvre-t-il par une transition à la fois logique et géographique : « de là ». L'histoire d'Orphée – la vie du héros – dans l'œuvre d'Ovide commence par le récit de son mariage (X, v. 1 à 85) et se termine par celui de sa mort (XI, 1 à 66). Elle se situe dans un temps antérieur à la guerre de Troie.

Livre X : Orphée et Eurydice*

• Vers 1 à 10

De là, à travers l'immensité de l'éther, couvert de son vêtement safran, Hyménée⁹ s'éloigne, se dirige vers le territoire des Ciconiens*, et la voix d'Orphée l'y appelle en vain. Il fut présent certes, mais il n'apporta ni paroles solennelles, ni visage joyeux, ni PRÉSAGE HEUREUX. La torche même qu'il tint ne cessa pas d'émettre un son strident accompagné d'une fumée qui provoque les larmes et il ne fit naître aucune flamme en l'agitant. La suite fut plus pénible que le présage ; en effet pendant que la jeune mariée, accompagnée d'une troupe de Naiades* se promenait dans les herbes, elle fut mordue au talon par la dent d'un serpent et PÉRIT.

• Vers 11 à 75

– Vers 11 à 49

Après que le chantre (*uates*) du Rhodope* l'eut suffisamment pleurée dans les airs supérieurs, pour ne pas rester sans tenter de gagner aussi les ombres (*umbræ*), il osa descendre par la porte du Ténare* jusqu'au Styx*. En passant parmi les PEUPLES SANS PESANTEUR (*leues*) et les fantômes (*simulacra*) qui ont reçu une sépulture, il alla trouver Perséphone* et le souverain des ombres¹⁰, qui règne sur le royaume QUI N'EST PAS AGRÉABLE ; après avoir frappé ses cordes pour accompagner son chant, il dit : « O divinités du monde souterrain, dans lequel nous retombons nous tous qui sommes créés mortels, s'il est possible et si vous permettez que je dise la VÉRITÉ en laissant de côté les détours d'une langue trompeuse, je ne suis pas descendu ici, pour voir le sombre Tartare* ni pour enchaîner la triple gueule hérissée de serpents du monstre descendant de Méduse¹¹. La raison de mon voyage, c'est mon épouse : une VIPÈRE qu'elle avait foulée du pied, a répandu en elle

9. – Hyménée : dieu du mariage ; invoqué lors des cérémonies, il personnifie d'abord le chant nuptial. Son vêtement est couleur safran, jaune-rouge comme le voile de la mariée. Principal attribut : une torche, un flambeau nuptial.

10. – Souverain des ombres : Pluton*.

11. – Méduse : Cerbère*, chien à trois têtes dont le cou est hérissé de serpents, est ici présenté comme le descendant de Méduse, la Gorgone à la chevelure tressée de serpents qui inspire une immense terreur aux hommes.

son venin et lui a volé ses jeunes années. J'ai voulu pouvoir supporter, je l'ai tenté, je ne le nierai pas ; l'AMOUR* l'a emporté. Ce dieu est bien connu dans les régions supérieures. L'est-il ici aussi ? je ne sais ; mais je suppose qu'il l'est ici aussi. Si ce que l'on raconte d'un ANTIQUE enlèvement¹² n'est pas un MENSONGE, vous aussi, c'est l'Amour qui vous a unis. Par ces LIEUX PLEINS D'ÉPOUVANTE, par ce CHAOS immense, par ce ROYAUME VASTE ET SILENCIEUX, je vous en supplie, tissez¹³ de nouveau le DESTIN trop tôt achevé d'Eurydice*. Tout vous est dû et après nous être un peu attardés, nous nous hâtons tôt ou tard vers le même séjour. Nous tendons tous ici, c'est ici qu'est notre dernière demeure et c'est vous qui gardez le règne le plus long sur le genre humain. Elle aussi, quand elle aura accompli les années qui lui sont dues (*iusti*) et qu'elle sera à l'âge normal de la mort (*matura*), relèvera de votre LOI (*ius*). Plutôt qu'un don, je demande un usufruit. Si les destins refusent cette faveur pour mon épouse, je ne veux pas refaire le chemin en sens contraire, c'est pour moi une certitude. Réjouissez-vous de notre trépas à tous deux ».

Tandis qu'il disait ces paroles et qu'il faisait vibrer ses cordes pour les accompagner, les âmes exsangues PLEURAIENT ; Tantale* ne chercha plus à saisir l'eau fugitive, la roue d'Ixion* s'arrêta, les oiseaux ne déchirèrent plus le foie (de Tityos*), les petites-filles de Bélus¹⁴ abandonnèrent leurs urnes et toi, Sisyphe*, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois les Euménides* VAINCUES PAR SON CHANT inondèrent, dit-on, leurs joues de LARMES ; ni l'épouse du souverain ni celui qui gouverne le royaume d'en-bas NE PEUVENT S'OPPOSER à sa prière et ils appellent Eurydice*. Elle était parmi les ombres (*umbræ*) récemment arrivées et s'avança d'un pas lent à cause de sa blessure.

– Vers 50 à 63

Orphée du Rhodope* la reçoit mais avec elle aussi, l'INTERDICTION (*Iex*) de porter ses regards derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne* ; sinon le présent (*donum*) sera vain. Ils prennent dans un profond SILENCE un sentier en pente, escarpé, OBSCUR, qu'emplissait un brouillard épais. Ils n'étaient pas loin de la surface de la terre, de son BORD (*margo*). Lui, craignant qu'elle ne lui échappe et impatient de la voir, amoureux, tourna les yeux et aussitôt elle fut attirée en arrière ; tendant les bras, cherchant à être étreinte et à l'étreindre, ELLE NE SAISIT RIEN, la malheureuse, si ce n'est l'air qui lui échappe. Déjà MOURANT UNE SECONDE FOIS, elle ne s'est plainte en rien de son époux, (de quoi se plaindrait-elle, si ce n'est d'être aimée ?) a prononcé un dernier « adieu » que les oreilles

12. – Hadès* enleva Perséphone*, fille de Déméter.

13. – Allusion au travail des Parques* qui filent le destin des hommes.

14. – Les Danaïdes*.

d'Orphée ne pouvaient qu'à peine entendre et elle retourna pour la seconde fois d'où elle venait.

– Vers 63 à 75

La seconde MORT de son épouse frappa Orphée de STUPEUR, tout à fait comme celui qui vit les trois cous du chien (des Enfers)¹⁵ dont celui du milieu portait des chaînes, lui que son effroi ne quitta qu'en même temps que son état premier, lorsque la pierre se fut installée dans tout son corps¹⁶ ; comme Olénos aussi qui prit sur lui la faute et voulut paraître coupable et comme toi aussi, malheureuse Léthéa¹⁷, trop confiante en ta beauté, cœurs jadis très unis, maintenant pierres que porte l'humide Ida*. Comme Orphée implorait et voulait EN VAIN passer de nouveau, le nocher des Enfers¹⁸ l'en avait empêché. Lui cependant resta assis PENDANT SEPT JOURS sur la rive, NÉGLIGÉ ET PRIVÉ DES DONS DE CÉRÈS¹⁹. Son souci amoureux, son tourment et ses larmes furent ses aliments.

• Vers 75 à 85

Se plaignant de la cruauté des dieux de l'Erèbe*, il se retire sur les hauteurs du Rhodope* et sur l'Hémus* battu par les Aquilons²⁰. POUR LA TROISIÈME FOIS LE TITAN²¹ AVAIT ACHÉVÉ L'ANNÉE, FERMÉE PAR LES POISSONS MARINS²² et Orphée AVAIT FUI TOUT PLAISIR AMOUREUX DE VÉNUS avec les femmes, soit parce que cela avait mal tourné pour lui, soit parce qu'il avait engagé sa foi. Cependant nombreuses étaient les femmes possédées par le désir ardent de se joindre au **chantre (uafes)**. Nombreuses furent celles qui furent repoussées et en souffrirent. Ce fut aussi lui qui conseilla aux peuples de la Thrace* de reporter LEUR AMOUR SUR DE JEUNES ENFANTS MÂLES et de cueillir les premières fleurs du bref printemps de la vie, avant la jeunesse.

• Vers 86 à 105

Il y avait une colline et sur cette colline un plateau très plat que

15. – Cerbère*.

16. – Comme le dit F. Bömer (*P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, Buch X-XI, Carl Winter Universitätsverlag Heidelberg, 1980, p. 33), l'histoire de l'homme qui se pétrifie à la vue de Cerbère* n'est pas connue de manière plus précise. Elle est à rapprocher du récit du retour sur terre d'Héraclès (cf. *Metamorphosen*, IX, 185). Cependant on notera que la vue de Cerbère* a dans ce cas, comme la vue de Méduse dans d'autres, provoqué une pétrification et on comprendra d'autant mieux l'ascendance choisie par Ovide au vers 22.

17. – Cf. F. Bömer, p. 34 : l'histoire d'Olénos et de Lethaea n'est connue que par Ovide.

18. – Charon*.

19. – Cérés ; déesse protectrice des céréales, des cultures ; expression qui signifie « sans nourriture », « sans aliments ».

20. – Aquilons : vents du Nord.

21. – Le Titan ; le Soleil.

22. – Les Poissons marins ; constellation ; douzième signe du zodiaque qui correspond à la fin de l'année, lorsque celle-ci (dans le calendrier archaïque) commence le premier Mars.

le gazon rendait verdoyant. Le lieu manquait d'ombre ; après que le **chantre** (*uates*), fils des dieux, se fut assis en cet endroit et qu'il eut fait vibrer ses **cordes** qui résonnent, l'ombre vint dans ce lieu. Ne manqua ni l'ARBRE de Chaonie²³, ni le bois des Héliades²⁴ ni le chêne aux hautes frondaisons ni le tilleul tendre ni le hêtre ; vinrent aussi le laurier- vierge²⁵, le coudrier fragile et le frêne utile pour les javelots²⁶ et le sapin sans noeud ainsi que l'yeuse que les glands font se courber et le platane des jours de fête²⁷ et l'érable aux couleurs variées et avec eux les saules qui croissent au bord des rivières et le lotus aquatique, le buis continuellement vert, les tamaris grêles, le myrte de deux couleurs et le laurier-tin aux baies noirâtres. Vous êtes venus aussi, lierres aux pieds flexibles, et vous aussi vignes couvertes de pampres, ormeaux enveloppés de vignes, ormes, épicéas, arbousiers chargés de fruits rouges, souples palmes, récompenses du vainqueur et toi le pin à la chevelure relevée, à la cime hérissée qui es cher à la mère des dieux²⁸ ; s'il est vrai qu'Attis²⁹, favori de Cybèle*, s'est défait pour lui de la figure humaine et est devenu dur en prenant ce tronc.

• Vers 106 à 108

Participa à cette foule le cyprès semblable aux bornes du cirque, arbre aujourd'hui, jadis enfant chéri du dieu³⁰ qui dirige la cithare par ses cordes comme par sa corde l'arc...

Se poursuit ici le récit de la métamorphose de Cyparissus en cyprès (v. 109 à 142) ; le poète Ovide raconte ainsi, avant qu'Orphée ne le fasse en le prenant à son compte (v. 152 et 153), l'histoire d'un jeune garçon aimé par une divinité. Faut-il voir là une assimilation du poète Orphée au poète Ovide et prendre le chant-déclaration d'Orphée (v. 147 à 154) comme une déclaration programmatique d'Ovide ?

Du chant d'Ovide sur Orphée on passe alors au chant d'Orphée qui raconte les métamorphoses de Ganymède, Hyacinthe, les Propétides et

23. – L'arbre de Chaonie : le chêne ; ceux de Dodone*, en Chaonie, sont fort célèbres.

24. – Le bois des Héliades : le peuplier ; en II, 346 et suivants Ovide nous raconte que les Héliades se sont métamorphosées en peupliers.

25. – Le laurier-vierge, arbre d'Apollon*, a accueilli Daphné et lui a ainsi permis de rester vierge.

26. – Le frêne : bois dont on fait les lances.

27. – Le platane : l'interprétation de « des jours de fête » (*genialis*) n'est pas simple. Proposition d'interprétation : à l'ombre duquel on s'abrite les jours de fête.

28. – La mère des dieux : Cybèle*.

29. – Attis : berger phrygien que Cybèle* a voué à son culte. Après sa mutilation et sa mort, Cybèle* lui rend existence sous la forme d'un pin.

30. – Apollon* : Ovide, par l'enchâssement en chiasme entre « cithare » et « arc » du mot « corde » répété, insiste sur les deux fonctions – à égalité – d'Apollon*, Apollon musicien et Apollon chasseur, mais aussi les unifie par le verbe unique « dirige » (sens riche de *temperare* : régler, équilibrer) ; Ovide exprime ainsi l'unité d'Apollon*.

les Cérastes, Pygmalion, Myrrha, Adonis (inclusion d'un récit dans le récit : Atalante et Hippomène) :

• Vers 143 à 154

Telle était la forêt que le **chantre (uates)** AVAIT ATTIRÉE et il était assis au milieu d'une assemblée de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux. Quand il eut suffisamment essayé ses **cordes** en les faisant vibrer avec son pouce et qu'il eut perçu que leurs mélodies variées, quoiqu'elles fissent entendre des sons divers, étaient en **harmonie**, sa **voix** fit entendre ce **chant** : « O Muse, ma mère ³¹, inspire-moi DES CHANTS QUI COMMENCENT PAR JUPITER ³² (tout le cède au règne de Jupiter) ; souvent déjà auparavant j'ai célébré la puissance de Jupiter ; j'ai chanté d'un PLECTRE ³³ PLUS GRAVE les Géants et les foudres victorieuses lancées sur les champs de Phlégra ³⁴. Maintenant j'ai besoin d'une LYRE PLUS LÉGÈRE pour chanter les jeunes garçons aimés des dieux et les jeunes filles frappées d'égarément par des amours défendues, à qui leurs excès ont fait mériter un châtiment.

• Vers 155...

Le souverain des dieux se consuma jadis d'amour pour le Phrygien Ganymède...

Livre XI : La mort d'Orphée

• Vers 1 à 43

– Vers 1 à 19

Pendant que le **chantre (uates)** de Thrace* ENTRAÎNE À SA SUITE par un tel **chant** les forêts, les bêtes sauvages et les pierres, voici que les jeunes femmes ³⁵ des Ciconiens* dont les poitrines, dans leur délire, sont couvertes de peaux de bêtes, distinguent du haut d'un tertre Orphée qui UNIT SES CHANTS AUX SONS DES CORDES QU'IL FRAPPE ; une d'entr'elles ayant secoué ses cheveux dans l'air léger « Le voilà, dit-elle, le voilà celui qui nous méprise. » et elle lança sur la BOUCHE HARMONIEUSE du **chantre (uates)** d'Apollon* son thyrses ³⁶ qui, entouré de feuilles, n'y laissa qu'une marque sans bles-

31. – Calliope*.

32. – Jupiter, ici assimilé à Zeus, est le fils de Saturne qu'il renversa ; il l'emporta sur les Titans puis il vainquit les Géants, donna la souveraineté de la mer à Neptune, celle des Enfers* à Pluton* et fut le souverain de la terre et du ciel. Il est le roi des dieux et des hommes.

33. – Sorte d'archet pour instruments à cordes.

34. – Le combat qui oppose les Géants aux dieux – la Gigantomachie – se déroule en Macédoine à Phlégra. La victoire est acquise grâce à Héraclès qui fait retomber sur eux les montagnes que les Géants ont accumulées pour atteindre le sommet de l'Olympe, et grâce à Zeus* qui les foudroie.

35. – Les Bacchantes*.

36. – Thyrses : attribut des Bacchantes*, bâton entouré de pampre et de lierre.

sure. Le trait d'une autre est une pierre qui, lancée dans les airs mêmes, fut vaincue par l'**harmonie de la voix et de la lyre** et, comme si elle suppliait pour ces **CRIMES SI DIGNES DES FURIES***, elle tomba à ses pieds. Mais les assauts téméraires redoublent, la mesure disparaît et Erinys³⁷ insensée règne. Tous leurs **TRAITS** seraient atténués par son **chant** ; mais la clameur immense, la flûte du Bérécynte³⁸ au pavillon recourbé, les tambourins, les battements des mains, les **HURLEMENTS** des Bacchantes* retentissent **EN FAISANT OBSTACLE** au son de la cithare ; alors à la fin les pierres ont pris la couleur rouge du sang du **chantre (uates)** qu'elles n'entendaient plus.

– Vers 20 à 38

Tout ce qui faisait les titres du triomphe³⁹ d'Orphée, les animaux que sa **voix** qui chantait frappait encore de stupeur, des oiseaux innombrables, des serpents, une troupe de bêtes sauvages, les Ménades* le lui ont ravi. Puis elles tournent contre Orphée leurs mains ensanglantées et se rassemblent comme les oiseaux, lorsqu'ils voient l'oiseau de la nuit⁴⁰ errant en plein jour ; comme le cerf destiné à mourir, le matin, dans l'arène de l'amphithéâtre est la proie des chiens, elles assaillent le **chantre (uates)** et jettent sur lui leurs thyrses au vert feuillage qui ne sont pas faits pour cette tâche. Elles lancent les unes des mottes de terre, d'autres des branches arrachées aux arbres, d'autres des pierres ; aucun trait ne devait faire défaut à leur fureur : des bœufs se trouvaient retourner la terre de leur soc enfoncé et non loin de là préparant la récolte avec force sueur, des paysans aux bras musclés creusaient les champs difficiles ; à la vue de cette troupe, ils s'enfuirent et abandonnent les **INSTRUMENTS DE LEUR TRAVAIL, DES ARMES** ; dans la campagne inoccupée gisent éparpillés les sarcloirs, les lourds râtaux et les longs hoyaux. Quand les Ménades*, **SAUVAGES**, les ont emportés et **ONT MIS EN PIÈCES LES BŒUFS** aux cornes menaçantes,

– Vers 38 à 43

elles reviennent en courant vers le **chantre (uates)**, pour accomplir son destin : lui qui tendait les mains et pour la première fois à ce moment prononçait des paroles vaines, lui dont **LA VOIX NE**

37. – Erinys : une des Furies*. Symbole même de la fureur vengeresse.

38. – La flûte phrygienne du Bérécynte* est recourbée à l'extrémité.

39. – On pensera ici aux représentations décrites ou figurées d'un Orphée en majesté, comme celles de Philostrate, de Callistrate ou aux peintures de Gustave Moreau. Le mot « triomphe » (l'expression latine même *titulus triumphi*) souligne la fonction officielle d'Orphée, celle d'ordonnateur du monde sauvage, fonction paradoxale s'il en est, que celle qui incarne l'ordre dans un monde non-civilisé, du non-ordre. Dans tous les cas, les Bacchantes* privent Orphée de son statut social.

40. – Le hibou ou la chouette.

METTAIT PLUS RIEN EN MOUVEMENT, sacrilèges, ELLES LE TUENT et par cette bouche, ô Jupiter, qui s'était fait entendre des pierres et comprendre des bêtes sauvages SON ÂME (*anima*) S'EXHALA ET S'EN ALLA DANS LES AIRS.

• Vers 44 à 60

Sur toi, Orphée, PLEURÉRENT les oiseaux affligés, sur toi PLEURA la multitude des bêtes sauvages, sur toi PLEURÉRENT les durs rochers, les forêts qui avaient souvent suivi tes chants ; les arbres ayant quitté leur feuillage, ayant coupé leur chevelure prirent le DEUIL ; les fleuves aussi, dit-on, s'accrurent de leurs propres larmes et les Naiades* et les Dryades* recouvrirent leurs voiles d'un vêtement sombre et laissèrent leurs cheveux épars. Ses membres gisent en des lieux divers. Tu reçois, Hèbre*, SA TÊTE et SA LYRE et (miracle !) ⁴¹ pendant qu'elle glisse au milieu du courant, la lyre fait entendre je ne sais quelle PLAINTÉ affligée, sa langue sans vie fait entendre des murmures affligés et les rives renvoient des échos affligés. Déjà LA TÊTE ET LA LYRE portées à la mer quittent le fleuve de la contrée et s'emparent du rivage de Lesbos ⁴² à Méthymne. Là un serpent cruel cherche à atteindre cette tête exposée sur des sables étrangers et ces cheveux inondés d'eau qui coule goutte à goutte. Cependant PHÉBUS ⁴³ vient et ce serpent prêt à mordre, il l'écarte, pétrifie sa gueule grande ouverte et durcit, comme elle était, sa large bouche.

• Vers 61 à 66

L'ombre (*umbra*) d'Orphée descend sous terre et il reconnaît tous les lieux qu'il avait vus auparavant ; il cherche dans les champs des Bienheureux* Eurydice*, la trouve et l'entoure de ses bras passionnés. Là, tantôt ils se promènent tous deux d'un même pas, tantôt il suit Eurydice* qui le précède, tantôt il marche devant et la guide et c'est désormais en toute sécurité QU'ORPHÉE SE RETOURNE POUR REGARDER SON EURYDICE*.

• Vers 67 à 70

Pourtant Lyaeus ⁴⁴ ne permet pas que ce crime reste impuni. Souffrant d'avoir perdu le **chantre** (*uafes*) de SON CULTÉ, il fixa aussitôt dans les forêts par une racine tortueuse toutes les femmes édoniennes ⁴⁵ qui avaient vu ce forfait sacrilège...

Suit la description de la métamorphose des femmes édoniennes en arbres (vers 71 à 84).

41. - Intervention personnelle du poète.

42. - Méthymne : ville proche de la côte thrace au nord de Lesbos*.

43. - Apollon*.

44. - Lyaeus : « celui qui délivre des soucis », épiciète de Bacchus*.

45. - Les Édoniens : peuple de Thrace.

RÉFÉRENCES

- Almodovar. A (Producteur) Almodovar. P. (scénariste et directeur). (2002). *Parle avec elle* [long métrage]. Espagne : Sony Pictures Classic.
- Anderson. W.S (1982). The Orpheus of Virgil and Ovid : flebile nescio quid. Dans Warden J. (Ed.) *Orpheus: The Metamorphose of a myth* (p. 25-50). Toronto : University of Toronto Press.
- Andreev, L. (1970). *Les sept Pendus*. Paris: Gallimard.
- American Psychiatric Association (2000). *DSM IV-TR : Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, texte révisé*. Paris : Masson
- Appolonios de Rhodes (2002), *Les Argonautiques (Traduction E. Delage)*. Paris : Les Belles Lettres.
- Atwood, G.E. (2012). *The Abyss of madness*. New York : Psychoanalytic Inquiry Book Series.
- Aubourg, F. (2005). Winnicott et la créativité. *Filigrane*, 14 (1), 18-32.
- Bachelard, G. (1932). *L'intuition de l'instant*. Paris : Gonthier.
- Bachelard, G. (1939, version 1989). *Lautréamont*. Paris : Éditions José Corti.
- Bachelard, G. (1937, version 1985) *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard/Folio.
- Bachelard, G. (1950, version 2001). *La dialectique de la durée*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1957, version 2004). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Balzac, H. de. (1966). *Œuvres complètes, tome VII*. Paris : Seuil.
- Barrois, C. (1998). *Les névroses traumatiques*. Paris : Dunod.
- Binswanger, L. (1958). The case of Ellen West. In : May. R. (Ed.) *Existence : A new dimension in psychology and psychiatry*. New York: Simon & Schuster.
- Binswanger, L. (1987). *Manie et Mélancolie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Björk (1997) Jòga. Sur *Homogenic* [Disque Compact]. New York : Elektra Records.

Blanchot, M. (1955). *L'espace Littéraire*. Paris : Gallimard.

Bouchard, S. (2012). *C'était au temps des mammoths laineux*. Montréal : Boréal

Bousseyroux, M. (2007). Réalité, fantasme et réel. *L'en-je lacanien*, 9, p. 139-158

Bréal, M. et Bailly, A. (1918). *Étymologique Latin*. Paris : Hachette.

Brillon, P. (2007). *Comment aider les victimes souffrant de stress post-traumatique*.
Montréal : Quebecor.

Chabert, C. (2004). Du rêve au fantasme : La création de l'autre scène.
Dans :Chouvier, B. et Roussillon, R. (Eds.) *La réalité Psychique :
Psychanalyse, réel et trauma*. (p. 71-85). Paris : Dunod.

Changeux J.-P. et Ricœur, P. (1998). *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*.
Paris : Éditions Odile Jacob.

Chaumon, P. et Ménéghini, V. (2005). *La chose traumatique*. Paris : L'Harmattan.

Chemla, P. (2002). *Actualité du Trauma*. Ramonville St-Agne : Éditions Érès.

Cherki, A. (2002). *Ni honte, ni gloire*. Chapitre dans Chemla, P. (2002). *Actualité du
trauma*. Eres : Ramonville St-Agne. Paris : L'Harmattan.

Cocteau, J. (1926, version 1979). Orphée. *L'avant-Scène*, 643, 7-18

Dartigues, A. (1972). *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Toulouse : Privat.
Deschamps.

Deleuze, G. (1968, version 2000). *Différence et répétition*. Paris : Presses
Universitaires de France.

De M'Uzan (1983). *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard.

De Visscher, J. (2008). Tradition-Continuité-Créativité. *Cahier du Cirp*, 2, 1-7.

École Biblique de Jérusalem. (1955) *La sainte bible*. Paris : Éditions du Cerf.

- Éliade, M. (1957). *Mythes rêves et mystère*. Paris : folio
- Éliade, M. (1959). *Traité d'histoire des religions*. Paris : folio
- Ferenczi, S. (1982). La répétition pire que le traumatisme, *Psychanalyse*, 4, 307-314.
- Ferenczi, S. (2006). *Le Traumatisme*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Finkielkraut, A. (1984). *La sagesse de l'amour*. Paris : Gallimard.
- Fredette M. C. (2007). *La plainte poétique et la plainte mélancolique : étude herméneutique du phénomène de la plainte d'après une interprétation du mythe d'Orphée et du mythe des sirènes*. Montréal : Thèse de doctorat présentée à L'Université du Québec à Montréal.
- Freud, S.(1917a, version 2004) *Deuil et mélancolie ; Extrait de Métapsychologie, Sociétés*, 86, 7-19.
- Freud, S. (1917b, version 2008). *L'inquiétante étrangeté*. Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi.
- Freud, S. (1920, version 2002). *Au-delà du principe du plaisir*. Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi.
- Freud, S. (1977). *La technique psychanalytique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (2005a). *Remémoration, répétition perlaboration dans Œuvres Complètes XII*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (2005b). *Sur la dynamique du transfert dans Œuvres Complètes XI*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Friedman, M.J., Keane, T.M. et Resick, P.A. (2007). *Handbook of PTSD*. New-York : Gilford Press.
- Foucault, M. (1954). Introduction. Dans Binswanger, L. (Ed). *Le rêve et l'existence*. (p. 9-128) Paris : Déselé.
- Gadamer, H.-G. (1960, version 2003). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.

- Gadamer, H.-G. (1995). *Langage et vérité*. Paris : Gallimard.
- Gadamer, H.-G. (1996). *La Philosophie herméneutique*. Paris : Seuil.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Gadamer on Celan*. New-York: State University of New-York Press.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Les chemins d'Heidegger*. Paris : Vrin.
- Gadamer, H.-G. (2005a). *L'Herméneutique en Rétrospective*. Paris : Librairie Philosophique Vrin.
- Gadamer, H.-G. (2005b). *Philosophie de la Santé*. Paris : Grasset.
- Gantheret, F. (1994) Traces et Chair. *Nouvelle revue de psychanalyse*. 50, 65-93.
- Garland, C. (1998). *Comprendre le traumatisme*. Larmor-Plage : Éditions du Hublot.
- Giono, J. (2002). *L'homme qui plantait des arbres*, Paris : Gallimard Jeunesse.
- Gortais, J. (1997). Victime et effractions traumatiques. *Champ psychosomatique (traumatisme et rupture de vie)*, 10, 49-54.
- Green, A. (1983, version 2007). *Narcissisme de vie narcissisme de mort*. Paris : Édition de Minuit
- Green, A. (1993, version 2011). *Le travail du Négatif*. Paris : Édition de Minuit
- Grimal, P. (1951). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Grondin, J. (2003). *Du sens de la vie*. Québec : Bellarmin.
- Guthrie, W. K. C. (1956). *Orphée et la religion grecque*. Payot : Paris.
- Heidegger, M. (1927a, version 1986). *Être et Temps*. Paris : Gallimard.
- Heidegger, M. (1927b, version 1987). *Être et Temps*. Traduction d'Emmanuel Martineau. Édition Numérique Hors-Commerce.
- Heidegger, M. (1927c, version 1964). *L'être et le temps*. Paris : Gallimard.

- Heidegger, M. (1949). *De l'origine de l'œuvre d'art*. (Trad. et notes de Martineau et Brokmeier, 1986) consulté le 07 septembre 2010. <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1521>.
- Heidegger, M. (1954, version 1992). *Qu'appelle-t-on penser?* Paris : Presses Universitaires de France.
- Hentsch, T. (2002). *Raconter et mourir*. Montréal : Presses universitaires de l'université de Montréal.
- Hésiode (1995). *La Théogonie*. Arléa : Paris.
- Husserl, E. (1936, version 1976). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Paris : Gallimard.
- Jacobi, B. (1994). La plainte. *Autrement*, 142, 116-126.
- Jager, B. (1971). *Horizontality and Verticality : A phenomenological exploration into lived space*. Dans Giorgi, A., Fisher, W.F. & Von Eckartsberg, R.V. (Eds.) *Duquesne studies in phenomenological psychology* (p. 212-235). Pittsburg : Duquesne University Press.
- Jager, B. (1989). Language and human science: The vocabularies of academic psychology and psychoanalysis. *The Humanistic Psychologist*, 17, 112-130.
- Jager, B. (1996). The obstacle and the threshold: Two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1), 26-48.
- Jager, B. (1997). Concerning the festive and the mundane: A phenomenological exploration of lived time. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(2), 26-48.
- Jager, B. (1999). Eating as natural event and as intersubjective phenomenon: Towards a phenomenology of eating. *Journal of Phenomenological Psychology*, 30(1), 33-54.
- Jager, B. (2004). *Introduction au « The Two Laws of Thermodynamics » de J.H. Van den Berg*. Montréal: UQAM.
- Jager, B. (2005) *L'amour et l'amitié : Platon et Freud sur le mythe d'Aristophane.* Montréal: UQAM.

- Jager, B. (2011). *The Art of drawing closer to Persons and Things; Revisiting Van den Berg's contribution to Human Science in: Metabletica; Inquiries into the Changing Nature of Being in the World*. Center for Metabletic Inquiries.
- Janet, P. (1928). *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps vol. II*. Paris : A.Chahine.
- Janin, C. (1999). *Figures et destins du traumatisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Jankélévitch, V. (1966). *La Mort*. Paris: Flammarion.
- Jankélévitch, V. (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.
- Jaspers, K. (1969). *Tragedy is not enough*. New York, NY: Archon Books.
- Kafka, F. (1972). *Premier chagrin. Dans : La colonie pénitentiaire et autres récits*. Paris : Gallimard/Folio.
- Karmitz, M. (Producteur) Kieslowski, K. (scénariste et directeur). (1993). *Bleu* [long métrage]. France : MK2.
- Kierkegaard, S. (1949). *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard.
- Kohut, H. (1974). *Le Soi*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kundera, M. (1986). *L'art du roman*. Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (1997). *L'identité*. Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (1990) *L'immortalité*. Paris : Gallimard/Folio.
- Labrune, L. (1997). « Avec pertes et fracas » : troubles de l'intégration entre psyché et soma chez le psychotique présentant un traumatisme corporel. *Champ psychosomatique (traumatisme et rupture de vie)*, 10, 68-87.
- Lafferrière, D. (2009). *L'énigme du retour*. Montréal : Boréal.
- Lagerkvist, P. (1973) *Barabas*. Paris : Collection des Prix Nobel de Littérature.
- Lamartine. (1965). *Premières Méditations*. Paris : Bordas.

- Lambotte, M.-C. (1999). *Esthétique de la mélancolie*. Paris : Aubier.
- Laplanche, J., Pontalis, B. et Lagache, D. (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lemaire, P. (2006). *Psychologie cognitive*. Bruxelles : De Boeck.
- Le Poulichet, S. (2006). *L'œuvre du temps en psychanalyse*. Paris : Payot.
- Maldiney, H. (1991). « L'Existant » *Psychiatrie et existence (colloque de Cerisy)*. Grenoble : Éditions Jérôme Million.
- Marceau, J.-C. (2002). La question de la corporéité dans le cas d'Ellen West de L. Binswanger. *Évolution Psychiatrique*. 67, 367-378.
- Marchadour, A. (1988). *Lazare*. Paris : Éditions Cerf .
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1959). *EM2*. Cité dans Saint-Aubert E. (2006). *Vers une ontologie indirecte Sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*. Paris : Vrin.
- Meyer, C. (dir.). (2005). *Livre Noir de la Psychanalyse*. Paris : Les Arènes.
- Miller, G.A. (1956). The Magical Number Seven, Plus or Minus Two : Some Limits on our Capacity for Processing Information. *Psychological Review*. 63, 81-97.
- Nacht, M. (1994). *À l'aise dans la barbarie*. Paris : Grasset et Fasquel.
- Nasio, J.-D. (1990). *L'hystérie*. Paris : Payot.
- Nassikas, K. (2004). *Le trauma entre création et destruction*. Paris : L'Harmattan.
- Obey, A. (1952). *Lazare. Les oeuvres libres*, 68, 76-96.
- Odolant-Desnos, J.-J. (1855) *Mythologie pittoresque ou histoire méthodique universelle des faux dieux de tous les peuples anciens et modernes*. Paris : E. Picard
- Orange, D.M. (2011) Speaking the Unspeakable: The Implicit, Traumatic Living Memory, and the Dialogue of Metaphors, *International Journal of*

Psychoanalytic Self Psychology, 6:2, 187-206,

- Ovide (2006). *Métamorphose livre III : Légendes thébaines : Narcisse et Écho* (Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006) consulté le 10 octobre 2011. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>.
- Ovide (2007a). *Métamorphose livre VIII Récits chez Achéloüs (I) : Les Échinades-Philémon et Baucis* (Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2007) consulté le 10 octobre 2011. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/metam/met08/M-08-547-724.htm>.
- Ovide (2007b). *Métamorphose livre X : Les chants d'Orphée (I) : Des passions « anormales »* (Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles) consulté le 10 octobre 2011. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/metam/met10/M10-143-297.htm>.
- Paris, G. (1990). *Pagan Grace*. Dallas : Spring Publication.
- Phelps, A. (2005). *Une phrase lente de violoncelle*. Montréal : Éditions du Noroît.
- Poe, E.-A. (1984). *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday.
- Pontalis, J.B. (1977). *Faiseurs de rêves*, dans *Entre le rêve et la douleur*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1989). *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- Quignard, P. (1998). *Vie secrète*. Paris : Gallimard.
- Quintin, J. (2005). *Herméneutique et psychiatrie : Pouvoirs et limites du dialogue*. Montréal : Liber
- Remarque, E.-M. (1973). *À l'ouest, rien de nouveau*. Paris : Poche.
- Rey, A. (2004). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Ricœur, P. (1960). *Finitude et Culpabilité : Livre II, La symbolique du mal*. Paris : Éditions Montaigne
- Ricoeur, P. (1965). *De l'interprétation ; essai sur Freud*. Paris : Seuil

- Ricœur, P. (1967). *Conflit des interprétations*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome II. Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard/Folio.
- Rigaux, M. (1941). *Autour des Évangiles*. Paris : Spes.
- Robert, P. (2002). La filiation entre fantasme et réalité », *Filiations à l'épreuve, ERES*, p. 161-163.
- Rodan, M. (2001). Les bacchanales modernes : Les énormités éthiques et la norme esthétique. dans Zinguer I. (Ed). (p.41-49). *Dionysos : origines et résurgence*. Paris : Vrin.
- Roisin, J. (2010). *De la survivance à la vie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Roussillon, R. (1994). *L'utilisation de l'objet en thérapie analytique : Conférence de l'APPQ*. Association des psychothérapeutes psychanalytiques du Québec : Montréal.
- Roussillon, R. (2007). *Manuel de psychologie et de psychopathologie générale*. Paris : Masson.
- Roussillon, R. (2008). *Le jeu et entre je(u)*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Rouvière, J.-M. (1996). *Le silence de Lazare*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Salanskis, J.-M. (1997). *Heidegger*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schmitt, E.-E. (2000). *L'Évangile selon Pilate*. Paris: Albin Michel.

- Shore, A.-N. (2008). *La régulation affective et la réparation du soi*. Montréal : Les éditions du CIG
- Stolorow R.D. (2011). *World, Affectivity, Trauma*. New York: Psychoanalytic Inquiry Book Series.
- Thiboutot, C. (2004). *Esquisse d'une phénoménologie de la rêverie vers l'enfance d'après l'œuvre de Gaston Bachelard : une alternative de parcours épistémologique*. Montréal : Thèse de doctorat présentée à L'Université du Québec à Montréal.
- Thiboutot, C. (2013). *Kieslowski, fiction and human sciences*. Conférence donnée pour l'IHSRC, le 13 août 2013.
- Toulze, F. Béague, A. Boulongne J. et Deremetz A. (1998). *Les visages d'Orphée*. Paris : Septentrion.
- Van Den Berg, J.H. (1962). *Métablétic/Metablica*. Paris : Buchet/Chastel.
- Walter, J. (2011). *Le Zéro*. Paris : Payot/Rivages.
- Whitehead, A. (1999). Refiguring Orpheus: The possession of the past in Ted Hughes' Birthday Letters , *Textual Practice*, 13:2, 227-241
- Winnicott, D.W. (1963). *Jeu et Réalité*. Paris : Folio.
- Zigouris, R. (1993). *Sortilège de la scène traumatique*. Chapitre dans Cifali, M. (1993). *Les traumatismes psychiques*. Genève : Georg.