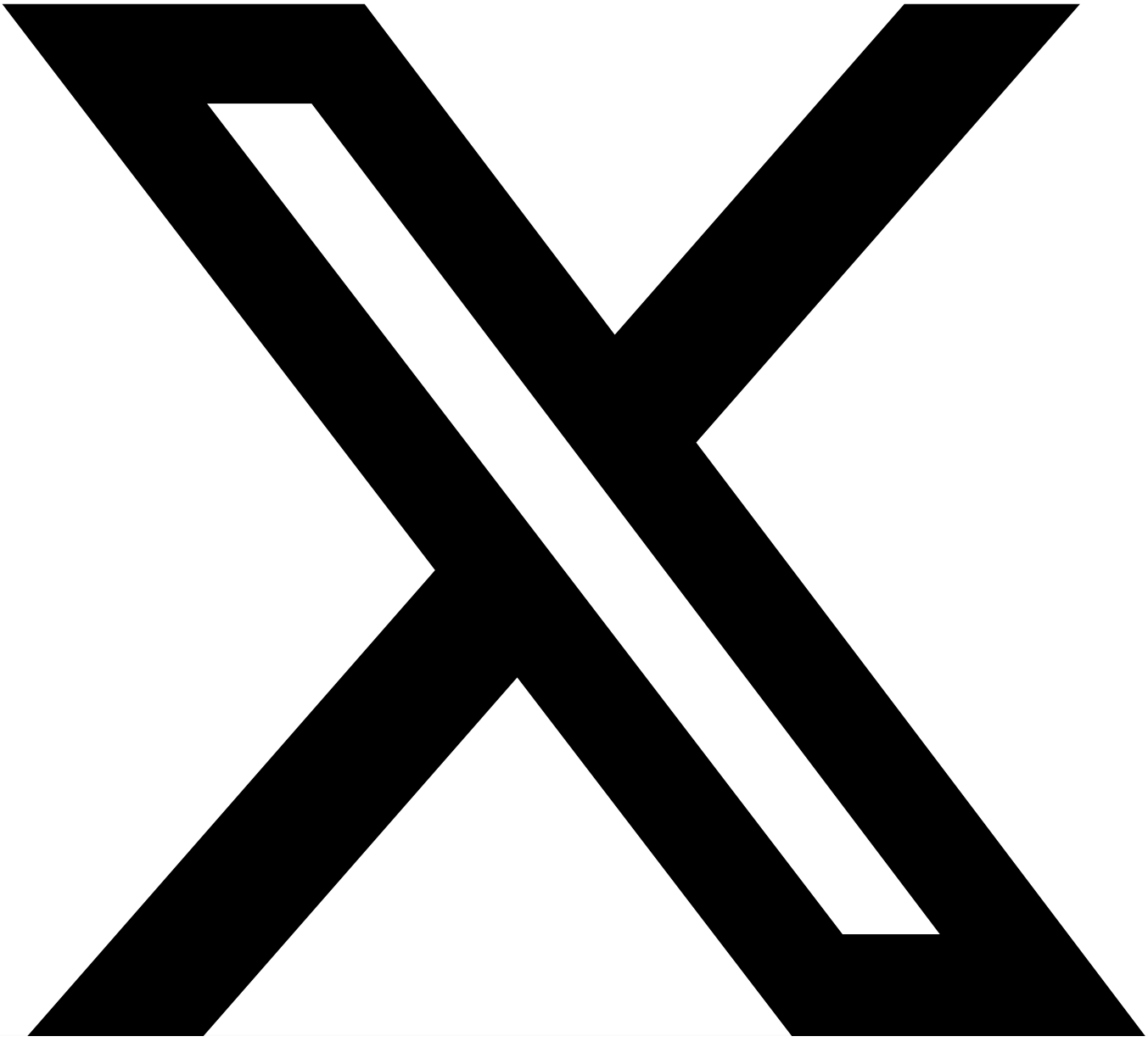


BILLETS

Face à la catastrophe. Quelques considérations psychanalytiques. De Freud à Braunstein.

PAR CRIMIC · 11/01/2014

Sadi Lakhdari

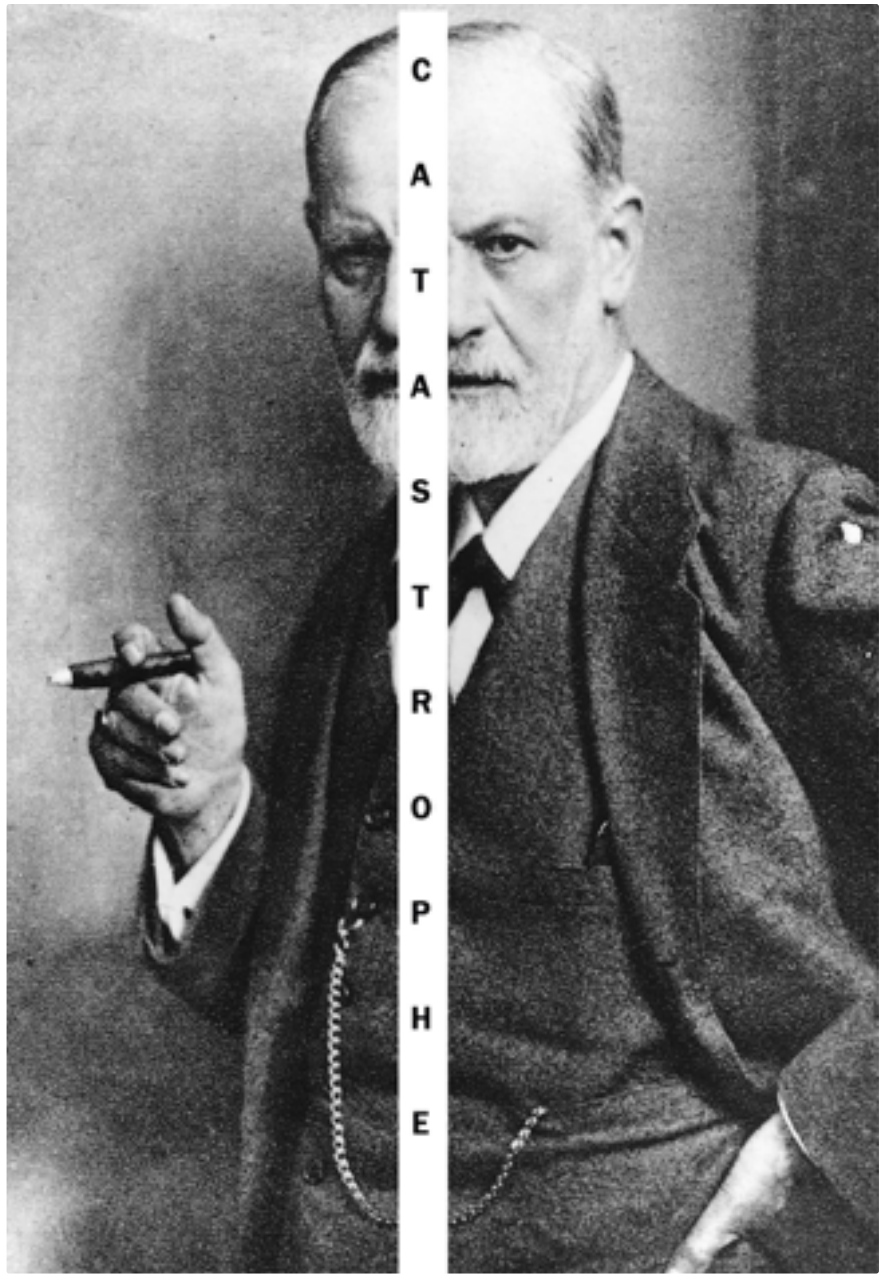
(LPH)

Partons de l'étymologie toujours instructive puisqu'elle consigne le sens que l'évolution du langage a déposé dans le terme en question. Catastrophe vient du latin castastropha, retour de fortune, péripétie au théâtre selon le Gaffiot. Le terme est emprunté évidemment au grec, katastrophé, renversement, bouleversement, dénouement au théâtre. La notion est liée à l'accidentel et non à l'essentiel et implique la soudaineté et l'imprévisibilité. Dans le théâtre grec, la catastrophe permet le dénouement quand les conflits et les contradictions sont résolus violemment, ce qui est le cas la plupart du temps. Elle donne une réponse définitive au spectateur quant au sort des personnages et la conclusion apparaît comme inéluctable. La catastrophe est une péripétie indispensable dans la tragédie. Dans la tragédie grecque, la catastrophe concerne l'individu et la famille avant tout, l'exemple canonique étant celui de la tragédie d'Œdipe utilisé par Aristote dans sa poétique, tel que le présente François Barouch.

"Au chapitre XI de la *Poétique*, elle est étroitement liée à celle de « péripétie » : « basculement d'une situation de bonheur à celle de malheur », la péripétie prend effet à travers la catastrophe, qui est l'événement qui précipite le héros tragique dans le malheur. Prenons Œdipe, le roi victorieux de la Sphinge : tout allait pour le mieux et la catastrophe arrive : la peste qui s'abat sur Thèbes et qui le pousse, en bon chef d'Etat à rechercher la cause de ce miasme. Les événements s'enchaînent dans l'*Œdipe roi* de Sophocle jusqu'à l'ultime péripétie : cet aveu du berger qui a trouvé l'enfant sur le Cithéron, l'aveu qui révèle tout le passé du roi. C'est l'exemple parfait choisi par le philosophe pour illustrer ce qu'est une catastrophe tragique : l'infortuné ira sur le champ se percer les deux yeux pour y voir plus clair. On le voit, la catastrophe est tout à fait indispensable dans le déroulement tragique, elle est même essentielle : pas de tragédie sans basculement dans le malheur, pas de basculement sans un événement, incontournable, qui advienne dans la vie du héros"[1].

La catastrophe ne semble pas accidentelle dans cet extrait mais essentielle. Cependant Aristote dit plus loin : « La catastrophe est une action douloureuse ou destructive : comme des meurtres exécutés aux yeux des spectateurs, des tourments cruels, des blessures et autres *accidents* semblables. » L'auteur de l'article ne résout

pas cette apparente contradiction, mais l'utilise dans une réflexion sur l'accident qui peut avoir lieu au cours de la représentation et qui est utilisé dans la mise en scène contemporaine. Aucune représentation n'est à l'abri d'une catastrophe technique, d'un trou, d'une panne, j'ajouterai d'une grève ou de la maladie d'un acteur ou d'un chanteur. Tout est écrit et pourtant l'accident peut se produire à chaque instant. C'est sur cette contradiction et cette tension que le théâtre contemporain joue en permanence, faisant intervenir de faux accidents dans une mise en scène d'Œdipe Roi, donnée en exemple par Barouch qui conclut ainsi son article :



"Dans ce moment d'incertitude, le spectateur est sur la limite, incapable de décider de quel côté pencher, et goûte aux joies de l'équilibriste, pour qui l'accident serait fatal mais qui sait qu'il n'est même pas concevable, qu'il n'aura pas lieu. Laisser une place à l'accident dans l'enchaînement fixe des événements dramatique, c'est redonner vie à l'étonnement, à l'émerveillement, c'est-à-dire au théâtre. Et nous, spectateurs, nous revivons aussi : nous sommes sur le qui-vive, à l'écoute de la moindre faute, du moindre faux pas, mais incapables de faire la part entre ce qui était entendu et ce qui s'improvise sous nos yeux. C'est alors que nous pouvons

vivre pleinement notre rôle de spectateurs de théâtre, physiquement absents de ce qui se joue. Par l'esprit, indubitablement actifs."

François Barouch avait écrit un peu avant, annonçant cette conclusion, que "L'accident est autre au regard de l'essence de la chose. Mais le théâtre joue de l'inconnu, produit un autre du monde où l'accident pourrait avoir sa place. Dans l'art théâtral, celui de l'existence et de la présence, l'accident ne peut être supprimé : il fait partie de la scène, à tout moment." Le caractère inéluctable de la catastrophe est nuancé par l'accident toujours possible de la représentation qui maintient le spectateur dans une attente plus ou moins anxieuse qui reproduit transférentiellement pourrait-on dire la survenue toujours possible de la catastrophe dans la vie courante. Dans la réalité, la catastrophe est en effet plutôt imprévisible, même si aujourd'hui la prévision des risques a fait d'énormes progrès. Toujours imprévisible et pourtant si sûre dans le destin individuel. Car la catastrophe qu'est la mort, la fin du monde pour le sujet, est sans doute accidentelle mais aussi essentielle, même si pour le primitif comme pour l'inconscient la mort ne peut être qu'accidentelle.

Un point fondamental est à relever dans la tragédie d'Œdipe roi : le destin d'Œdipe est inextricablement lié à celui de son peuple. La catastrophe a presque toujours un aspect collectif ; on parle de catastrophe naturelle, de catastrophe humanitaire, historique, ces deux dernières étant souvent inextricablement liées comme dans le cas de la famine ou des grandes pandémies qui se développent à la faveur des guerres, mais en général il s'agit de phénomènes qui concernent de nombreux individus voire des collectivités entières.

C'est à la suite de la première guerre mondiale que la pensée de Freud va évoluer radicalement, entraînant l'élaboration de ce que l'on a appelé la seconde topique (Moi, Ça Surmoi), par opposition à la première (Pc, Cs, Ics). Les observation de névroses traumatiques très fréquentes pendant le grand conflit a entraîné une remise en question du principe de plaisir qui était censé régir le psychisme, comme on peut le constater dans l'œuvre majeure de la première période créatrice de Freud, l'Interprétation des rêves. Le rêve y est défini comme la satisfaction quasi hallucinatoire d'un désir refoulé qui se rapporte à la fois aux restes diurnes et en dernier ressort à la petite enfance. Le fantasme, le rêve diurne, la création littéraire,

le symptôme, l'acte manqué sont autant de formations de l'Inconscient qui lui permettent de se manifester dans une traduction toujours mystérieuse. Freud fait l'hypothèse que l'appareil psychique tend à maintenir aussi bas que possible la quantité d'excitation présente en lui ou du moins à la maintenir constante. Toute baisse de cette quantité d'excitation est ressentie comme plaisir et toute augmentation comme déplaisir, déplaisir qui peut atteindre une très grande intensité quand certains seuils sont franchis. Cette tendance à la stabilité est également relevée par le grand philosophe et psychologue allemand Gustav Theodore Fechner (1801-1887), créateur de la psychophysique que Freud rejoint sur ce point. Il y a donc une forte tendance de l'appareil psychique au plaisir. Mais Freud fait remarquer que ce principe peut être remis en question par le nécessaire ajournement de la satisfaction qui est à l'origine du principe de réalité. Le déplaisir peut aussi provenir de la non satisfaction des pulsions sous l'action du refoulement rendu nécessaire par le développement des sociétés humaines et l'instauration de la Loi et de la morale. Le plaisir névrotique qui ne peut être éprouvé comme tel se transforme en déplaisir suivant des mécanismes mystérieux.

Freud aborde ensuite le cas des névroses de guerre et des névroses traumatiques de temps de paix qui font suite à de graves commotions mécaniques, à des catastrophes de chemins de fer et autres accidents mettant la vie en danger par exemple[2] . Elles entraînent tout un cortège de symptômes, de dépressions par exemple, accompagnés d'une grande souffrance subjective.

Ces réponses individuelles face à la catastrophe collective remettent en cause le principe de plaisir car le sujet se replace systématiquement dans la situation qui était celle de l'accident ou du traumatisme dans des cauchemars répétitifs où il ne semble pas éprouver de plaisir. Freud fait remarquer que dans tous les cas, ce qui caractérise le traumatisme c'est la soudaineté de l'accident qui a causé un effroi terrible qu'il distingue soigneusement de la peur et de l'angoisse. La peur est une réaction face à un danger extérieur bien identifié, l'angoisse est un sentiment diffus qui n'a pas d'objet extérieur, elle désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation face à celui-ci, tandis que l'effroi désigne un état dans lequel on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé.

"Or la vie onirique des névroses traumatiques se caractérise en ceci qu'elle ramène

sans cesse le malade à la situation de son accident, situation dont il se réveille avec un nouvel effroi. C'est là un fait dont on ne s'étonne pas assez" [3].

Le malade serait fixé psychiquement au traumatisme. Mais il est difficile de comprendre pourquoi il ne se représente pas des situations antérieures au traumatisme ou des images renvoyant à une possible guérison. Freud fait allusion à d'énigmatiques tendance masochistes du moi sans insister et fait comme dans Le poète et le rêve éveillé un détour par une observation portant sur le jeu d'un enfant. Il s'agit du très célèbre passage du jeu de la bobine d'un enfant de 18 mois qui lançait inlassablement soit divers objets hors de son berceau, soit une bobine. Il la faisait réapparaître en accompagnant son jeu de deux cris identifiés comme fort et da. Il reproduisait en fait le départ et le retour de sa mère, lointaine et proche, dans le jeu du parti. Il prenait l'initiative en reproduisant le départ-retour de sa mère. Le jeu n'était pas toujours complet. Ce n'est qu'avec la bobine qu'il y avait à la fois l'absence et le retour de mis en scène. Lorsqu'il jetait pas dessus son lit divers jouets il n'en reproduisait que la première phase, mais il éprouvait tout de même du contentement. Freud en déduit qu'il pouvait ainsi acquérir une maîtrise sur quelque chose qui lui était imposé. Assumant un rôle actif, il satisfait la pulsion d'emprise. Il éprouvait un gain de plaisir de cette façon, car il pouvait satisfaire un plaisir d'une autre nature, ouvertement sadique comme il le faisait avec des jouets qu'il jetait violemment par terre en leur disant "Va-t-en à la guerre", ce qui faisait allusion au départ de son père pour le front[4]. La réponse apportée par cet exemple n'est pas totalement satisfaisante, car comme le conclut Freud :

"Nous avons bien là la preuve que même sous la domination du principe de plaisir, il existe plus d'une voie et d'un moyen pour que ce qui est en soi déplaisant devienne l'objet du souvenir et de l'élaboration psychique. Ce cas et ces situations qui ont un gain de plaisir comme issue finale pourraient faire l'objet d'une esthétique d'orientation économique ; mais, pour notre dessein, ils ne nous servent à rien car ils présupposent l'existence et la domination du principe de plaisir et ils

ne prouvent pas que des tendances soient à l'œuvre au delà du principe de plaisir, c'est-à-dire des tendances plus originaires que celui-ci et indépendantes de lui"[5].

Freud passe alors par un deuxième détour qui est celui qui concerne le traitement psychanalytique. Il explique que le névrosé se trouve contraint de reproduire ou plutôt de "répéter le refoulé comme expérience vécue dans le présent au lieu de se le remémorer comme un fragment du passé, ce que préfèrerait le médecin[6]". On note ainsi une compulsion de répétition dans le transfert qui ne concerne pas des situations ayant procuré du plaisir et qui n'en procure pas non plus au moment de la répétition. Freud met en rapport cette compulsion avec le caractère même de la pulsion et en souligne l'aspect "démoniaque". Faisant également allusion aux répétitions qui se produisent dans la vie des hommes ou l'on a souvent la répétition du même destin, il en conclut à l'existence dans la vie psychique à une compulsion de répétition qui se place au dessus du principe de plaisir. Elle apparaît comme "plus élémentaire, plus originelle, plus pulsionnelle que le principe de plaisir qu'elle met à l'écart[7]". La répétition est certes une caractéristique de la pulsion elle-même, mais Freud ne se contente pas de cette propriété, il se lance dans une série de spéculations audacieuses fondées sur des considérations biologiques.

Le système nerveux central provient de l'ectoderme. Le cortex qui est externe dans le cerveau est la partie qui entre en contact avec les excitations provenant du monde extérieur. Il serait formé par ces excitations et les sortes de perforations ou brûlures qui seraient provoquées par la réception de ces excitations. La vésicule vivante ou la couche réceptrice d'excitation du cortex ne pourrait pas résister à des excitations provenant du monde extérieur chargé d'énergies trop fortes. Il abandonnerait la structure propre au vivant et deviendrait dans une certaine mesure anorganique pour tenir les excitations à l'écart et ne transmettre qu'un fragment de leur intensité. Cela permettrait aux cellules restées vivantes plus en profondeur de pouvoir percevoir les excitations une fois leur intensité filtrée. Il en conclut à l'existence probable d'un pare-excitation indispensable à la protection de l'appareil psychique.

"Pour l'organisme vivant, la fonction de pare-excitation est presque plus importante que la réception de l'excitation […]. Chez l'homme la couche corticale réceptrice d'excitations, qui enveloppait autrefois la vésicule s'est depuis

longtemps retirée profondément à l'intérieur du corps, mais des parties de cette couche sont restée à la surface immédiatement sous le pare-excitation de l'ensemble du corps. Ce sont les organes des sens[8]" .

Ces organes prélèvent un faible échantillon des excitations externes et ils ont pour fonction de protéger contre des sommes excessives d'excitations, ils sont comparés à des sortes d'antennes qui "font des tentatives d'approche vers le monde extérieur pour à nouveau s'en retirer[9]". On comprend facilement que des quantités d'excitations considérables puissent déborder ces organes qui ne peuvent plus accomplir leur travail de filtrage et que l'individu soit en partie détruit par des excitations trop soudaines et trop importantes pour lui, sans pouvoir réguler les quantités d'énergies en provenance du monde extérieur. En ce qui concerne les excitations en provenance de l'intérieur, il n'y a pas de pare-excitation, ce qui explique le mécanisme de la projection, les excitations internes étant traitées comme si elles provenaient de l'extérieur.

Les névroses traumatiques communes seraient donc provoquées par une "effraction étendue du pare-excitation[10]". Freud n'écarte pas totalement la vieille et "naïve théorie du choc", qui voit l'essence du choc dans la "liaison directe de la structure histologique des éléments nerveux", mais il y ajoute l'importance étiologique de l'effroi et du sentiment d'une menace vitale. L'effraction du pare-excitation entraîne l'impossibilité de lier les quantités d'excitation excessives grâce à la préparation par l'angoisse qui permet habituelelment un surinvestissement des systèmes récepteurs. L'angoisse est la dernière ligne de défense du pare-excitation.

"Pour l'issue d'un grand nombre de traumatismes, le facteur décisif serait la différence entre systèmes non préparés et systèmes préparés par surinvestissement ; à partir d'une certaine force du traumatisme, ce facteur cesse, il est vrai, de compter. Si les rêves de névrose d'accident ramènent si régulièrement les malades à la situation de l'accident, ils ne sont assurément pas au service de l'accomplissement de désirs, même si la production hallucinatoire de celui-ci est devenue leur fonction sous la domination du principe de plaisir… Ces rêves ont pour but la maîtrise rétroactive de l'excitation sous développement d'angoisse, cette angoisse dont l'omission a été la cause de la névrose traumatique" [11].

Freud en conclut que les cauchemars répétitifs des névroses d'accident obéissent bien à la compulsion de répétition et ne sont pas des accomplissement de désir. Dans ces cas nous nous trouverions dans "un au delà du principe de plaisir, plus originaire qui ne contredit pas la fonction ultérieure du rêve mais la rend possible".

Les névroses de guerre sont ramenées en partie à la névrose traumatique d'accident qu'un conflit du moi a favorisé (Pour le détail voir p. 83). L'aspect dangereux pour l'appareil psychique provient du fait qu'il n'arrive pas, comme on l'a vu, à lier l'excitation provoquée par des sensations affectées d'une trop grande quantité d'énergie. Plus un appareil psychique possède une capacité d'investissement "quiescent" plus il est apte à posséder une capacité de liaison, c'est à dire en clair si on suit Freud, s'il est régi par les processus secondaires et non primaires où l'énergie est libre et non liés. En d'autres termes si la capacité de verbalisation et de symbolisation est élevée. En outre, les systèmes préparés (par l'angoisse par exemple) qui possèdent de ce fait un investissement élevé, peuvent mieux se défendre, car ils peuvent mieux lier les sommes d'excitations provenant de l'extérieur. Mais les choses se compliquent dans le cas de lésions corporelles ou de maladies somatiques. L'ébranlement mécanique est reconnu comme une des sources d'excitation sexuelle, ce que Freud a d'éjà montré dans le cas des jeux où de enfants étaient soulevés etc. Par ailleurs

"une maladie fébrile et douloureuse exerce, tant qu'elle dure, une puissante influence sur la répartition de la libido. Ainsi donc la violence mécanique du traumatisme libèrerait le quantum d'excitation sexuelle qui a un effet traumatique en raison du manque de préparation par l'angoisse ; mais s'il survient en même temps une lésion physique, celle-ci, en exigeant un surinvestissement narcissique de l'organe atteint, lierait l'excitation en excès"[12].

Par analogie, les couches supérieurs du système psychique sont destinées à lier l'excitation qui arrive sous forme de processus primaire (non lié), leur échec produit "une perturbation analogue à la névrose traumatique[13]", ce qui est le cas des pulsions qui sont conformes au type du processus librement mobile et poussant vers la décharge[14]. Ceci se remarque aussi bien chez les enfants que dans les cauchemars répétitifs soumis à la compulsion de répétition. Freud repasse alors par le détour du jeu de l'enfant qui est caractérisé par la répétition, de même que leur

goût d'entendre des contes identiques. La variation que peut apporter le conteur ne leur paît pas du tout et ils réclament une stricte identité du texte. La répétition dans le jeu augmente la maîtrise, mais en répétant et en entendant répéter, il retrouve également l'identité qui constitue en soi une source de plaisir plus originaire. Il s'agit d'un plaisir de type infantile que l'on retrouve bien entendu chez l'adulte.

Toutes ces réflexions aboutissent à une transformation de la théorie des pulsions de Freud. Au lieu de distinguer entre pulsion d'autoconservation et pulsions sexuelles, il distingue la pulsion de mort de la pulsion de vie, Eros et Thanatos, qu'il déduit de la pulsion de répétition. La pulsion ayant tendance à avoir un caractère conservateur, à revenir à un état antérieur d'équilibre, toute vie tendrait à son état antérieur qui est inanimé, et donc à la mort. Cette pulsion est caractérisée par la déliaison, alors que la pulsion de vie rassemble, unit. Elle est également conservatrice mais d'une façon différente, retardant d'une façon importante dans les organismes complexes, pluricellulaires, le retour à l'état inorganique. Nous ne nous étendrons pas sur ce que Freud qualifie de pure spéculation qui découle de notre sujet et nous renvoyons le lecteur au texte subtil et bien connu, magistralement conduit par son auteur.

La complexité de ce texte provient du croisement qu'opère Freud entre plusieurs plans. Le cauchemar traumatique, la névrose traumatique, la névrose de guerre, la névrose, la névrose de transfert et le jeu des enfants sont pris en compte avec à chaque fois des exemples plus ou moins développés. Prenons à notre tour quelques exemples.

Un exemple datant de la deuxième guerre mondiale. Un officier qui avait pris place dans un half track a été projeté hors du véhicule lors de l'explosion d'une mine. Il a été le seul survivant parmi les passagers et s'en est tiré avec une foulure à la cheville et deux dents cassées. Aucunes séquelles psychologiques, ni rêves traumatiques. Il semble bien que dans ce cas comme dans beaucoup d'autres exemples provenant de plusieurs guerres qui m'ont été relatés, la blessure ait empêché la survenue d'une névrose traumatique

J'ai eu personnellement l'expérience d'un traumatisme heureusement sans conséquence. Une voiture qui avait grillé un feu rouge a frôlé le bout de mes pied à

toute vitesse. La jeune femme qui se trouvait immédiatement devant moi a été fauchée par le chauffard fou ainsi que sa petite fille. Mère et fille ont été littéralement projetée en l'air et sont retombée très loin. La mère ne pouvait plus se relever, mais la petite fille était indemne et hurlait "Maman, maman". Le choc dû à la surprise totale, car le feu était passé au rouge depuis longtemps et l'on était au milieu de la chaussée, a provoqué chez moi des tremblements pendant à peu près une vingtaine de minute accompagnés de pleurs totalement irrépressibles. Je me souviens que ce n'est pas le spectacle de la mère allongée sur le sol immobile et très pâle qui a provoqué la réaction mais les cris et les pleurs de l'enfant qui étaient proprement déchirants.

Un collègue qui avait été prisonnier à Auchwitz m'a raconté qu'il avait eu pendant de nombreuses années des cauchemars traumatiques extrêmement violents, son lit ressemblant à un vrai champ de bataille suivant son expression lorsqu'il se réveillait. Il se décida très tardivement à entreprendre une analyse, et à sa grande surprise les symptômes disparurent lorsqu'il se remémora un souvenir d'enfance relativement anodin.

Ces exemples confirment bien les hypothèse freudiennes sur le lien entre la névrose de guerre et le destin de la libido, la névrose traumatique étant favorisée par un conflit du moi. D'où les références constantes à l'enfance et la place fondamentale qu'occupe l'exemple du jeu de la bobine.

Si nous envisageons maintenant les œuvres littéraires, nous allons retrouver des conclusions semblables. Dans Angel Guerra de Benito Pérez Galdós, un épisode très longuement raconté joue un rôle décisif dans la constitution psychique du héros. Il s'agit de l'exécution des sergents de la caserne de San Gill de juin 1886 qui provoque des cauchemars répétitifs chez le jeune garçon qui y a assisté, épisode que j'ai longuement commenté dans un article et dans ma thèse sur le roman[15]. Il est intéressant de remarquer que Galdós qui ne connaissait évidemment pas l'œuvre de Freud en 1890, date de la parution de son roman, ni d'ailleurs plus tard, propose des observations qui sont extrêmement proches des théories freudiennes. Le jeune Angel décide avec des camarades d'assister à cette fameuse exécution qui fait suite à un soulèvement populaire et militaire contre le régime devenu insupportable de la monarchie d'isabelle II. Il désire voir, et le narrateur insiste énormément sur

l'intensité de ce désir dans tout le passage : "La ardente curiosidad pueril pudo más que el instinctivo recelo de las emociones demasiado fuertes[16]." L'événement est qualifié à de nombreuses reprises de spectacle sinistre ou tragique, angoissant et lugubre. L'adjectivation particulièrement riche et insistante à cause des fréquentes répétitions souligne l'aspect horrible et effroyable de l'hécatombe publique (66 fusillés). La description, au début réaliste et très inspirée par le costumbrismo, se transforme petit à petit en une évocation qui présente des aspects clairement fantasmatiques. L'auteur fait à de nombreuses reprises allusion au cuadro qui fait référence à la formation militaire, mais certaines expressions montrent qu'il s'agit d'un tableau qui en fait a servi de modèle à une scène qui n'a pas été vue par l'auteur. L'allusion au Tres de mayo de Goya est très évidente et sert à représenter l'effroi du héros matérialisé par les cheveux qui se dressent sur la tête d'un dément qui surgit de nulle part et disparaît par enchantement après avoir assisté à la scène perché sur un petit arbre sec. Le héros s'est glissé invraisemblablement entre les pattes de chevaux et même entre les jambes des soldats, ce qui semble difficile à 13 ans. Guerra ne sait pas comment il arrive à se trouver lui aussi sur l'arbre, se sentant plus fin qu'une feuille de papier et plus subtil que l'air.

"Por primera y última vez en su vida observó Guerra que la frase del cabello erizado no es vana figura retórica. La cabeza de aquel hombre era como un escobillón : su rostro, una máscara griega contraída por la mueca del espanto"[17].

On retrouve une description à peu près fidèle du condamné du tableau de Goya et le texte fourmille de termes et d'expressions qui font référence à l'effroi : pavor, horroso estrépito, miedo, angustia etc. qui s'opposent au gozo escompté des enfants. Les corps des condamnés tombent en d'étranges postures fantomatiques et la scène se termine par cette phrase que l'on retiendra pour la suite de notre exposé : "Algún alarido estridente rasgó el silencio lúgubre posterior a la descarga, y el humo se deshizo en jirones pálidos…[18]". Les conséquences de ce funeste spectacle sont une maladie qui retient le héros trois jour au lit, angoissé par le spectacle de "la tragique scène". Il en vient à supposer que l'homme aux cheveux hérissés n'a jamais existé et qu'il n'était que la forme objective qu'avait pris sa terreur à ce moment qu'il n'oublierait jamais de toute sa vie[19]. La maladie est suivie du surgissement d'un cauchemar répétitif où il saute joyeusement dans le chantier d'une maison en construction avant de s'écraser à terre et de remonter par

un escalier avec les fémur qui lui rentrent dans le corps comme des épaulettes qui renvoient au deuxième rêve qui est celui de la répétition de l'exécution des sergents. Les deux rêves étant toujours consécutifs, ils ne forment qu'un ensemble et j'ai tenté d'en expliquer la signification. Je renvoie donc pour le détail à mon interprétation tout en rappelant quelques traits essentiels.

La critique a relevé l'extrême importance de l'épisode de l'exécution des sergents dans l'œuvre de Galdós, mais sans établir suffisamment de liens entre les œuvres où il apparaît. Dans La de los tristes destinos (1907), episodio nacional qui se réfère à la fin du règne d'isabelle II, le traitement est historique, mais dans les Memorias de un desmemoriado (1916), nous trouvons un passage très intéressant qui se réfère à l'expérience vécue de l'auteur. Celui-ci ne nous dit absolument rien de son enfance ni sur sa vie personnelle dans ces mémoires. Il résume laconiquement son enfance par cette phrase : "Omito la referente a mi infancia, que carece de interés y se diferencia poco de otras de chiquillos o de bachilleres aplicaditos[20]". Par contre, il s'étend longuement sur la noche de San Daniel et sur l'insurrection des sergents du 22 juin 1866. Madrid est décrite comme un enfer jonché de cadavres, gisant au milieu des gémissements et des vapeurs sanglantes de l'hécatombe. L'auteur assiste ensuite au cortège funèbre qui conduit les jeunes sergents au lieu de leur supplice, mais il n'a pas le courage d'assister à l'exécution, cherchant refuge dans ses livres bien aimés. Il n'y a donc pas eu de traumatisme, mais l'auteur utilise l'événement qu'il n'a pas vu pour symboliser quelque chose qui est clairement de l'ordre de l'ineffable et qui renvoie à un autre traumatisme beaucoup plus originel qu'il faut situer dans l'enfance selon toute vraisemblance. Si Guerra a 12 ou 13 ans au moment des faits, c'est qu'il faut qu'il puisse sortir de chez lui, ce qui aurait été impossible dans un roman réaliste s'il avait été plus jeune. On a là un bon exemple d'élaboration secondaire qui trouve un compromis acceptable pour rendre la scène assez plausible, mais les traces d'élaboration primaire sont de plus en plus importantes dans toutes ces pages. Le caractère originaire du rêve ressort tout d'abord du désir qui s'y exprime, voir et sans doute voir la scène primitive, comme de nombreux détails nous invitent à le penser (les draps qui recouvrent les sergents, la décharge, l'aspect sadique de la scène, les cheveux qui se dressent etc…). Par ailleurs il y a une identification très forte avec

le dément aux yeux exorbités qui est en fait inspiré par le condamné qui occupe la place centrale dans le tableau de Goya. Il fait peu de doute que le châtiment qui lui est infligé est destiné au héros pour une double transgression, voir la scène mais aussi l'acte sexuel qui est très clairement symbolisé dans les sauts jubilatoires entre les poutres du chantier et dans la montée sur l'arbre ou sur les escaliers. Les épaulettes militaires dont il est affublé renvoient aux sergents mais aussi au père de Galdós qui était colonel d'artillerie. Or c'est le grade d'un des militaires assassiné lors des événements qui ont lieu 20 ans plus tard, le dernier pronunciamiento républicain du Général Villacampa, le 19 septembre 1886. Guerra croit l'avoir tué, mais n'en a aucune preuve. Sa culpabilité le tuera probablement. Si l'interprétation œdipienne ne fait guère de doute, un élément nous intéresse au plus haut point, c'est le cri déchirant qui surgit d'on ne sait où alors que Guerra lui-même est plongé dans une sidération qui le rend muet et incapable d'articuler aucun son, ce qui correspond à un rêve d'impuissance cauchemardesque sans doute en rapport avec un inceste désiré. Ce cri peut également être interprété à un niveau préœdipien beaucoup plus originel comme le laisse penser une réflexion de l'auteur qui commente les rêves répétitifs de son héros.

"Este sueño sin relación alguna con la vida real, solía ternerlo Guerra cuando su cerebro se excitaba por vivas impresiones deprimentes, caso muy común, pues cada persona tiene su manera especial de soñar y su pesadilla que podríamos llamar constitutiva. Hay quien sueña que va por galería interminable, buscando una puerta que no encuentra nunca : hay quien se cae en un pozo y quien corre desalado tras su propia sombra llevando los pies metidos en los bolsillos. Pero además de aquel sueño de la caída, Guerra solía tener otro, relacionado con una impresión real de su niñez, de la cual quedara profunda huella en su mente, como esas cicatrices que por toda la vida conservan en la piel la desgarradura del tejido" [21].

Ces rêves correspondent pour la plupart à des rêves qualifiés de typiques par Freud comme le rêve de montée ou le retour dans le séjour intra utérin par exemple qui se réfère à un fantasme originaire. Le rêve de chute est en relation avec le cauchemar de Guerra qui a la particularité d'être qualifié de constitutif, c'est-à-dire primordial pour la construction de son identité et de son psychisme. La comparaison avec une cicatrice déchirant la peau, trace mentale profonde et la référence au cri qui déchire également l'air nous renvoient à la figuration d'une déchirure originelle et

fondamentale qui relève d'une problématique préœdipienne au contraire des autres représentations qui s'interprètent assez facilement comme relevant d'une problématique typiquement œdipienne.

Néstor Braunstein dans son ouvrage Memoria y espanto, el recuerdo de la infancia[22] postule en se fondant sur une citation de Julio Cortázar que "La memoria empieza con el terror"[23]. Il ajoute que

"El primer recuerdo remite a la dislocación traumática del espíritu. Cabe posibilidad de que hayamos "olvidado" el espanto inaugural, que no tengamos el valor de re-presentarlo y que nos consolemos suavizando la angustia primigenia con la imagen de los regalos que nos trajeron : oro, mirra e incienso"[24].

Le premier souvenir, celui que l'on raconte comme tel au psychanalyste ou que les écrivains rapportent comme étant leur premier souvenir ne sont peut-être pas conformes à la vérité historique, cependant ils enserrent une vérité, comme les mythes des jeunes nations auxquels fait allusion Freud à plusieurs reprises et en particulier dans Le poète et le rêve éveillé. Ces souvenirs correspondent à une reconstruction d'un événement traumatique élaboré à partir d'éléments souvent rapportés par les proches ou empruntés à diverses sources parfois littéraires. Il ne se différencient par beaucoup du fantasme ni du récit fictif. On ne sait si ils corresponden à "la vérité objective ou à une légende personnelle, une invention purement subjective, un emplâtre cicatrisant[25]". Néstor Braustein se réfère à la théorie du souvenir écran de Freud (1899) pour expliquer que la trace de la terreur inaugurale a été déplacée, qu'un contenu pénible a été remplacé par un autre plus conforme au principe de plaisir et plus anodin. Dans le premier exemple d'une longue série étudiée pour assoir sa thèse, l'auteur montre que le souvenir renvoie en général à des représentations refoulées en rapport avec le complexe d'Œdipe ou encore avec la séparation d'avec la mère. Dans l'exemple de Cortázar, il relève une petite phrase de présentation qui a l'air totalement sans importance mais qui révèle en fait ce qui se joue sur le plan psychique.

"Me hacían dormir solo en una habitación con un ventanal desmesurado a los pies de la cama… De la nada emerge un despertar al alba, veo la ventana gris con una presencia desoladora, un tema de llanto […] Me desperté y vi la luz del amanecer

en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba… Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso, es inhumano. (cursiva de Cortázar)" [26].

Braunstein explique que chaque mot, chaque nuance exprime la vérité de l'expérience et non du récit qui se poursuit avec le déchirement du chant du coq.

"Y entonces cantó un gallo, si hay recuerdo es por eso, pero no había noción de gallo, no había nomenclatura tranquilizante, cómo saber que eso era un gallo, ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos, ese degarramiento del espacio que precipitaba sobre mí sus vidrios rechinantes, su primer y más terrible roc"[27].

L'expérience se situe dans un passé lointain antérieur à l'acquisition du langage. Le chant du coq n'est évidemment pas terrible, et rien de réel n'est en fait terrible, ce qui est traumatisant et déchirant, ce qui explique l'intensité de l'horreur, de l'effroi ressenti par le sujet est en fait l'intrusion du réel non encore symbolisé. L'enfant n'est pas préparé à cette intrusion de l'inconnu et se sent désemparé, submergé par des sensations nouvelles et terriblement désagréables. Braunstein fait ensuite l'hypothèse que ce bruit effroyable n'était pas le chant du coq, mais, par déplacement, un bruit qui venait d'une chambre voisine et sans doute de celle des parents. Ce serait donc une représentation d'une scène primitive en soi traumatisante, car incompréhensible pour l'enfant. Mais le souvenir est raconté, élaboré dans un récit qui structure le sujet.

"A partir de ese día Julio Cortázar comprendió lo que era "el gallo": un nombre para su angustia, privada de significantes, y comprendió que para domesticar la fábrica del espanto había que hacer una narración, contar un cuento que pudiese

servirle no para dormir, como es habitual que se haga con los niños, sino para despertar y poder aguantar el peso de las temibles auroras”[28].

Ce qui est en soi terrible c’est la disparition de la mère, ce qui apparaît dans le “dormir seul” du début du récit. C’est cette disparition que l’enfant à la bobine tente de maîtriser pour ne pas être submergé lui aussi par quelque chose d’incompréhensible et de terrible, une intense excitation qu’il ne peut maîtriser par un pare-excitation qui n’existe par pour l’intérieur. La seule liaison possible pour éviter le déchaînement interne du flot des sensations est la symbolisation qui permet de lier discrètement les excitations. On voit que dans le cas de Galdós, l’écrivain renonce à raconter son enfance, par pudeur, par réserve, caractéristiques souvent relevé à propos du romancier, mais aussi par le sentiment que tout ce qu’il pourrait raconter n’a que peu d’intérêt de par la banalité du vécu, alors que cette banalité referme des expériences effroyables qui ont été refoulées. La preuve en est qu’immédiatement après avoir expliqué qu’il n’avait rien à dire de son enfance, il raconte qu’il a été terrifié par la plus épouvantable expérience de sa vie qui aurait été le soulèvement des sergents de 1866. Or il admet quelques lignes plus loin qu’il n’y a pas assisté en fait, qu’il est simplement allé dans la rue après l’insurrection et qu’il a vu le cortège des condamnées sans non plus assister à leur exécution qu’il reconstitue de différentes façons. Quelle meilleure façon d’illustrer que tout souvenir se rapportant à l’originaire n’est en fait qu’un récit élaboré après coup pour rendre compte de l’ineffable? Dans le cas d’Angel Guerra il est évident que le refoulement touche le meurtre du père qu’il croit avoir tué dans le pronunciamiento qui a lieu 20 ans plus tard. Il s’agit d’un colonel d’artillerie grade qu’avait atteint le propre père de don Benito. Ce meurtre qui serait collectif d’après Guerra, qui tente de se justifier, complète le récit de l’exécution des sergents qui aurait provoqué un cauchemar traumatique. Le crime apparaît avant le châtiment selon une inversion fréquente dans le rêve qui selon Freud a coutume de représenter de cette façon la causalité absente des processus primaire. La punition est évidemment due au désir de posséder la mère comme le montre le deuxième cauchemar où il saute et finit par s’écraser du haut d’un échafaudage puis remonte des escaliers, figuration typique du coït. Il est significatif que l’épisode du spectacle de l’exécution se termine par un retour à la maison où la mère aimante accueille son fils avec amour.

“de allí tardó lo menos una hora en ir a su casa, donde le recibió su madre con

amor, no sin echarle una fuerte reprimenda en cuanto se enteró de la función a que el diabólico muchacho resistido había"[29].

Chez Cortázar comme chez Galdós l'accumulation des termes signifiant l'horreur et l'effroi est sans commune mesure avec la cause qui les a provoqués. Nous avons vu que Guerra se rend très bien compte de l'inexactitude de son souvenir qui ajoute un personnage figurant ce qu'il n'arrive pas à exprimer. Dans les deux cas nous trouvons des indices de la scène primitive comme les draps qui recouvrent les sergents qui avaient auparavant été victimes de spasmes, évoqués comme gigotant, "pataleando". Brauntein va encore plus loin dans ces souvenirs écrans qui remontent à l'originaire en évoquant le traumatisme de la naissance évoqué par Sandor Ferenczi et Otto Rank et que Freud soupçonne d'être le prototype de toute angoisse. Il en parle à propos d'autres exemples qu'il analyse. Mais il n'est pas difficile de le deviner dans les citations que nous avons reproduites de Cortázar. Le "ventanal abierto", l'"alba gris", la lumière monstrueuse du jour qui se lèverait désormais inexorablement, puis le cri déchirant du coq qui brise le silence, les yeux qui s'ouvrent, tout renvoie à la naissance et à l'irruption soudaine du réel. Dans le récit de l'exécution des sergents, le silence suivi d'un cri déchirant renvoie au même type de sensations. Enfin si le langage est le seul apte à symboliser et à représenter l'ineffable dans un processus de liaison réparateur, son irruption est elle-même traumatisante

"El traumatismo es el del nacimiento, sí, pero uno que no figura en el registro civil. El nacimiento al lenguaje que nos "humaniza" al "desnaturalizarnos". La naturaleza humana" es, antes que biológica lenguajera; exige que vivamos en un medio ambiente acomodado por la palabra que es siempre la del Otro"[30].

Il faut en passer d'abord par les fourche caudines du langage avant de pouvoir l'utiliser comme un remède ou un système préventif contre l'effroi du traumatisme de la catastrophe première qui est l'arrachement à la mère. Car finalement tous les exemples tournent autour de cette séparation originelle répétée en autant de castrations symbolisées ou non. La naissance, puis la scène primitive qui renvoie à cet autre séparateur, la naissance d'un autre enfant qui nous menace de la perte d'amour, d'où la position centrale du jeu de la bobine dans Au delà du principe de plaisir, mais aussi de l'Œdipe aussi bien chez Aristote que chez Freud. En deçà

d'une certaine intensité et lorsqu'il n'y a évidemment pas de dommage physique, la catastrophe est destructrice pour le psychisme en raison inverse de la possibilité de symbolisation des conflits internes. Si les réactions physiques sont inévitables dans tout traumatisme induit par une catastrophe et sans doute proportionnelles à l'intensité des excitations provoquées, les conséquences à long terme ne dépendraient donc que de la structure du sujet et à sa capacité à symboliser. La force du pare-excitation jouerait donc un rôle secondaire par rapport aux moyens de défense contre les excitation internes, ce qui ne laisse pas que d'être paradoxal, mais vérifié par l'expérience.

---

[1] François BAROUCH, "L'accident, catastrophe au théâtre?", Agon, n°2, L'accident, Paris, 14/12/2009.

[2] S. Freud, "Au delà du principe de plaisir", "Jenseits des Lustprinzip", 1920, Gesammelte Werke, Fisher Verlag, 1999, p. 3, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981, p. 55.

[3] Ibid., p. 56.

[4] Ibid., p. 61.

[5] Ibid., p. 62.

[6] Ibid., p. 64.

[7] Ibid., p. 70.

[8] Ibid., p. 75-76.

[9] Ibid., p. 76.

[10] Ibid., p. 80.

[11] Ibid., p. 81-82.

[12] Ibid., p. 83.

[13] Ibid., p. 86.

[14] Ibid., p. 87.

[15] Angel Guerra de B. Pérez Galdós, Paris, Editions hispaniques, 1994.

[16] Angel Guerra, Madrid, Hernando, 1970, p. 89-90.

[17] Ibid., p. 91.

[18] Ibid., p. 92.

[19] Ibid.

[20] Memorias de un desmemoriado, O.C., Madrid, Aguilar, 1970, p. 1430.

[21] Ibid., p. 89

[22] Néstor Braunstein, Memoria y espanto, el recuerdo de la infancia, México, Siglo XXI, 2008. Trad. française : Les présages, ou le souvenir d'enfance retrouvé, Paris, Stock, 2011

[23] Julio Cortázar, El perseguidor y otros textos, Buenos Aires, Colihue, 1996, p.14.

[24] Ibid., p. 29.

[25] Ibid., p. 23.

[26] Ibid., p. 31.

[27] Ibid., p. 32.

[28] Ibid., p. 37.

[29] Angel Guerra, op.cit., p. 51.

[30] N. Braunstein, op. cit, p. 275.

OpenEdition vous propose de citer ce billet de la manière suivante :
crimic (11 janvier 2014). Face à la catastrophe. Quelques considérations psychanalytiques. De Freud à Braunstein. *Face à la catastrophe* . Consulté le 1 février 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/mb0d