

.....

Traumatisme en transe

Liana Netto Dolci¹
Amadeu de Oliveira Weinmann²

Résumé

La question qui déclenche cet article est: que faire face au traumatisme résultant d'une fermeture politique? Dans un premier temps, nous exposons le concept de traumatisme dans la psychanalyse freudienne et lacanienne, en dialogue avec l'onirique, à partir de *analyse filmique* de *Terre en transe* (1967), dirigé par Glauber Rocha. À la suite, nous considérons l'importance du témoignage dans le travail du traumatisme, c'est-à-dire, la pertinence de transformer en récit ce qui est de l'ordre de l'impossible à dire et qui, justement pour cette raison, ne peut être réduit au silence. Enfin, dans un dialogue avec l'expérience tragique nietzschéenne, le film est pensé comme une invitation au spectateur à la création original de sorties pour le traumatisme d'une fermeture politique.

Mots-clés: *Psychanalyse. Traumatisme. Cinéma. Témoignage. Expérience tragique.*

Trauma em transe

Resumo

A pergunta disparadora deste artigo é: o que fazer diante do trauma decorrente de um encerramento político? Em um primeiro momento, expomos o conceito de trauma na psicanálise freudiana e lacaniana, em diálogo com o onírico, a partir da análise fílmica de *Terra em transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha. Em sequência, situamos a importância do testemunho no trabalho do trauma, isto é, a relevância de transformar em narrativa o que é da ordem do impossível dizer e que, justamente por isso, não é possível silenciar. Por fim, em um diálogo com a experiência trágica nietzschiana, pensa-se o filme como um convite ao espectador à criação autoral de saídas para o traumático de um fechamento político.

Palavras-chave: *Psicanálise. Trauma. Cinema. Testemunho. Experiência trágica.*

.....

Localisation: République d'Eldorado, pays intérieur

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: lianadolci@hotmail.com

² Psychanalyste. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com

Ce travail articule psychanalyse et politique, situé dans notre époque. Il analyse les effets traumatisants d'une crise dans l'expérience démocratique du pays, ou plus précisément, d'une fermeture politique. Le processus de transformation du traumatisme en parole est entravé dans un contexte de rupture institutionnelle et de violence, ce qui incite au silence collectif, rendant difficiles les sorties possibles du circuit de répétition du traumatisme.

Nous assistons actuellement à une fermeture politique. Notre hypothèse est que la création - physique et collective - de débouchés est cruciale : la culture est un processus qui sert l'Éros. Pour cela, nous utilisons l'œuvre cinématographique *Terra en transe* (1967), du réalisateur baian Glauber Rocha,. Le film est considéré comme le déflagrant de réflexions conceptuelles ainsi que d'une analyse de la culture. Nous revenons au moment immédiatement après le coup d'État de 1964 pour penser au moment actuel de crise démocratique au Brésil. Dans ce texte, nous travaillons avec l'idée que *Terre en transe* est un film dans lequel est imprimé l'excès, ce qui représente le traumatisme, mais aussi le tragique - basé sur Nietzsche. Dans *La naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimism*, Nietzsche critique la rationalité conceptuelle socratique et présente la philosophie du tragique: expression des pulsions artistiques dionysiaques et apolinées. Nietzsche et *Ainsi parlait Zarathoustra* et Glauber Rocha, avec *Terre en transe*, brisent les modalités codées d'expression; associant forme et contenu d'une manière singulière, ils créent une nouvelle esthétique. Autrement dit, les deux œuvres se déplacent de l'enregistrement du langage systématique démonstratif, qui veut expliquer, conceptualiser, fermer vérités. *Terre en transe* travaille avec l'opposé, parce qu'il boit de l'improvisation et parie sur la puissance de la création. En outre, le débordement dionysiaque, propre à l'expérience tragique, incite le spectateur à rompre le circuit du traumatisme, ouvrant de nouvelles voies originales et permettant ainsi la relance de la création au collectif. Le film dépeint une république périphérique imaginaire - Eldorado - qui est en pleine crise démocratique. La création allégorique de l'Eldorado, de manière indirecte et suggestive, était une stratégie pour critiquer la situation politique au Brésil et pourtant, échapper à la censure. En raison de son esthétique, le film fait une réflexion artistique et politique de la conjoncture du pays. Le spectateur connaît alors le pays fictif qui vient de subir un coup d'État par la droite. D'un côté de la scène politique, il y a Diaz, le chef politique de droite; de l'autre, il y a Vieira, le caricatural leader populiste. En outre, l'intrigue implique, en particulier, Paul Martins, journaliste et poète qui, dans sa jeunesse, est compagnon partisan de Diaz, puis avec des airs de défaite et de fanatisme, s'allie à Vieira. La séquence de scènes de la confrontation entre la police (Vieira déjà élue) et les électeurs paysans du politicien, démantèle les illusions de la gauche,

alors que le peuple est massacré, démasquant le populisme et ses bonnes intentions, ainsi que les promesses de campagne. Vieira exhorta le peuple à parler, mais il ne l'écoula pas.

Au milieu du traumatisme, il y avait le rêve

La psychanalyse commence comme une théorie du traumatisme. Freud, dans la partie "Sur la théorie des attaques hystériques", dans *Esquisses pour la "communication préliminaire"* de 1893, formule une théorie sur le traumatisme, en liaison avec sa compréhension initiale de l'hystérie. Le principe qui régit le traumatisme, (*Au-delà du principe du plaisir*), est la pulsion de la mort, qui est le ressort de propulsion de répétition. Le traumatisme, basé sur les études freudiennes, sera une expérience d'éternité de répétition. Non par hasard, dans *Terre en transe*, face à la fermeture politique, il y a la répétition, la mort, le traumatisme et, avec lui, le rêve de Paul. Au milieu du traumatisme, il y a le rêve. Le traumatisme, comme dans *Terre en transe*, est en contact avec le cru, avec ce qui ne peut pas se couvrir. En dehors des processus impliquant l'expression dans le symptôme ou dans des satisfactions de substitution, le traumatisme, au contraire, révèle le forage, propre à son origine étymologique, qui se présentera comme un excès de lumière insupportable, dans un flash-back post-traumatique où il n'y a pas de médiation possible. Bien que l'art donne des bords, il est entendu que le directeur a produit l'effet de dénuder la réalité brésilienne de la post-coup militaire. Il n'y a pas de possibilité d'oubli pour quelqu'un qui a vécu ce traumatisme. On perd également l'écran protecteur de fantaisie, qui a la fonction de revêtir le réel de l'horreur. Dans le langage philistin de *Terre en transe*, les faits rapportés ne se produisent pas de manière linéaire, c'est-à-dire que l'histoire est racontée par un bricolage du temps, un va et vient, où ils se mélangent et, plus encore, se répètent. C'est la forme du film, son esthétique, le message de la transe crue et synthétique. Tout le récit construit en flash-back se réfère à une époque immédiatement antérieure à la mort de Paul. Ce temps est une représentation du contexte sociopolitique post-coup militaire de 1964, avec une forte critique des représentations politiques de l'époque et qui se perpétuent encore aujourd'hui.

Suite: le coup est annoncé, sur la bande sonore, au moyen de tambours africains, dans la première séquence du film. Bientôt, la caméra arrive au palais du gouverneur Vieira, situé dans la province d'Alecrim. Le spectateur s'approche de la confusion d'un groupe de personnes rassemblées autour du politicien, on n'écoute rien à cause de l'effondrement du dialogue. La musique intense d'une batterie débridée marque le déchirement de celui qui a reçu la nouvelle du coup d'état. Des cris et des secousses mettent en place sur la scène un tournage cyclique et

de l'artifice de la caméra à la main. Le prochain plan est de l'éloignement de Vieira. Le spectateur le voit de dos, en regardant l'horizon. Les autres se calment et un ton mélancolique envahit la scène. Il y a alors la scène de Paul qui se dirige vers le palais. La scène est de nouveau coupée à Vieira, qui est convoqué: "le président demande votre démission dans cinq heures." Paulo s'approche de tout le monde, incitant à la lutte armée. Après que Vieira ait nié toute effusion de sang, la caméra, au premier plan, filme chacun des participants à la réunion. Tout le monde a quelque chose de similaire dans ses yeux, une certaine impuissance. Vieira essaie d'élaborer ce qui se passe par la parole, en faisant un discours à Sara pour l'écrire: "notre destin est consommé face à de grandes décisions nationales [...] certainement résister sera de provoquer une guerre fratricide entre innocents". Pendant ce temps, Paul l'interrompt plusieurs fois, insatisfait et agité, faisant preuve d'indignation face aux décisions du gouverneur. La scène est filmée sur un plan général, maintenant avec la caméra fixe. Ainsi, Paul prend la place de la caméra nerveuse, entourant ceux qui y sont présents. Ensuite, il y a la coupe pour la scène de Paulo et Sara sur la route. Paul conduit brusquement la voiture. Sara tente de calmer son compagnon en lui demandant d'arrêter sa folie. Le poète parie sur la sortie romantique de la mort: "ma folie est ma conscience et elle est ici, à l'heure de vérité, au moment de la décision, même dans la certitude de la mort". Paul ne s'arrête pas devant une barrière militaire. Le spectateur comprend qu'il a été blessé, mais il n'y a pas d'effusion de sang: le film n'est pas un spectacle, mais une question politique. La scène suivante sera onirique, plat ouvert, en contre-plongée (caméra dans une diagonale inférieure, c'est-à-dire sous); elle montre Paul sur le sommet des dunes, tout en pointant l'arme vers le ciel. Le sentiment est mélancolique. Sur l'écran, superposé à cela, un poème du journaliste brésilien Mário Faustino. Il y a la coupe pour la scène dans laquelle le politicien de droite est abattu en voyage, les tambours africains reviennent et Diaz, avec un drapeau noir dans une main et, dans l'autre, un crucifix, sourit. La poésie n'a pas pu sauver Paulo. Après cela, les scènes se dérouleront dans un montage non linéaire avec de nombreuses coupes, reliant des images temporairement impossibles, comme s'il s'agissait d'un rêve. Il y a eu la construction du coup d'État, la faillite de la gauche et le peuple trompé et réduit au silence. Comme le nombril du rêve, il est impossible d'atteindre la totalité du traumatisme. Les deux sont marqués par ce qui ne peut être dit.

Freud, dans *L'interprétation des rêves*, indique l'impossibilité d'interpréter un rêve jusqu'à la fin, parce qu'il y a trop de fils associatifs, ce qui indique les limites du discours. Dans *Séminaire, livre XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan (1964/2008) fait allusion à l'inconscient freudien et sa relation avec les rêves: "achoppement, défaillance,

fêlure, voilà ce qui frappe d'abord. Dans une phrase prononcée, écrite, quelque chose vient à trébucher" (p. 14). L'inconscient se manifeste là où le sujet vacille, où il y a une découverte qui se présente comme une surprise pour le sujet et qui a une valeur unique. Lacan (1964/2008) s'interroge : "qu'est-ce qui réveille ? Est-ce que cela n'est pas une autre réalité ? " (p. 29). La réalité du fils qui demande à son père s'il ne voit pas qu'il brûle. Lacan rappelle que Freud a compris que c'était dans le domaine du rêve qu'il ferait son travail le plus irrévérencieux et sans précédent. Que nous a-t-il dit de l'inconscient? Il l'a affirmé être constitué non pas par ce que la conscience peut évoquer, mais par ce qui lui est refusé. "Ici, dans le champ du rêve, tu es chez toi " (p. 22).

Christian Metz, dans *Le signifiant imaginaire*, affirme que le cinéma doit être racheté du registre de l'imaginaire par le symbolique. En d'autres termes, "le cinéma est considéré comme une technique de l'imaginaire, en se fondant sur des images en mouvement et souvent consistant en un récit fictif, mais il peut également être abordé comme un langage" (Weinmann, 2017, p. 7). Dans ce sens - et comme dans les rêves -, les images du cinéma sont comprises comme de l'écriture picturale (Kuntzel, 2019). Dans l'état de veille, il y a l'élision du regard; dans le domaine du rêve, ce qui caractérise les images oniriques, c'est que là l'inconscient montre. En relation avec les signifiants, il y a quelque chose qui échappe toujours. Cette évasion, dans le film, est ce qu'on appelle le regard. Pris par l'objet regard, nous nous livrons au flux d'images. Cependant, il y a des films qui nous réveillent par le choc qu'ils produisent. En ce sens, *Terre en transe* opère à partir des références du traumatisme et du rêve, exprimés dans le langage propre du Cinéma. Ce n'est pas par hasard si le spectateur rencontre, dès le début, la scène onirique de Paul. On reprend le statut du rêve traumatisant où ce serait le témoignage le plus fiable (et littéral) de l'horreur du traumatisme, où les sources extérieures sont fixées dans la psyché (Endo, 2009).

Sur la rencontre avec le réel, retrouvons Lacan (1964/2008), avec le rêve que Freud a raconté dans le chapitre VII de *L'interprétation des rêves*: "père ne vois-tu pas que je brûle?" (p.41). Un père, dont le fils est mort, va se reposer dans la chambre d'à côté, laissant un vieil homme surveiller le corps de son fils. Le vieil homme s'endort et une bougie tombée met le feu au corps. En même temps, le père, dans la chambre d'à côté, rêve que son fils est vivant et lui tient le bras, posant la question mentionnée ci-dessus. Lacan demande : "le mystère qui n'évoque rien d'autre que le monde de l'au-delà, et je ne sais quel secret partagé entre cet enfant qui vient dire au père : ne vois-tu pas, père, que je brûle? De quoi brûle-t-il?" (p. 18).

Ici, Lacan (1964/2008) relie le rêve à la pièce *Hamlet* de Shakespeare. Selon le psychanalyste, le père castré est en même temps un père endormi. Cela renvoie à son père endormi, sans défense, dans *Hamlet*, qui est si facilement mort. Le père soutient la structure du désir dans la loi, mais l'héritage du père est son péché. Pour Lacan, le fantôme d'Hamlet apparaît "dans la fleur de son péché" (p. 18), où il a été surpris. Loin de transmettre à Hamlet les interdictions qui pourraient le faire renoncer au désir édiptien, c'est d'une profonde dubitation de ce père idéal qu'il s'agit à tout moment. La condition d'Hamlet, qui est d'être incertain, est celle de Paul, sur *Terre en transe*, ainsi que tout ce qui concerne l'inconscient quand il s'agit de communiquer, surtout quand cela vient du rêve. Cette rencontre avec le grain de réel autour duquel se forme un rêve - le fils brûle dans la pièce à côté - évoque l'accusation d'Hamlet contre son père, puisqu'il lui demande vengeance parce qu'il a été tué en plein péché.

L'interprétation de Lacan nous montre que le choc de la vision traumatique révèle une rencontre avec le réel. Ce qui déclenche une nouvelle peur, comme les rêves traumatisants des soldats revenant de la guerre. Pour ce père-là, il était impossible de voir l'enfant brûler à l'heure où il est éveillé. La reconnaissance de cette mort semble se contenter de rêver. Le rêve raconte donc comment l'appareil psychique tente d'élaborer des traumatismes par le langage. Lacan va suggérer que c'est parce que le père rêve qu'il se réveille. Le rêve n'est plus un travail qui concerne le sommeil mais une fonction de l'ordre de l'éveil. Ici, il y a la dimension de ce qui est perdu et de ce qui réside ou apparaît dans cette déception. Ce qui manque, Lacan appelle tuchê. Cette rencontre, toujours manquée, eut lieu entre le rêve et le réveil. Lacan interprète le rêve du fils brûlant comme une négative que le fils vit encore, mais le fils mort prenant son père par le bras désigne un quelque chose au-delà qui se fait entendre dans le rêve. C'est seulement dans le rêve que l'on peut donner cette rencontre vraiment unique, "puisque personne ne peut dire ce que c'est que la mort d'un enfant sinon le père en tant que père, c'est-à-dire nul être conscient" (Lacan, 1964/2008, p. 30). Il n'y a pas la rencontre avec le réel, même dans le rêve, mais avec sa représentation. Ou plutôt, là nous pouvons dire qu'il y a le représenté de ce qui n'est plus. *Vorstellungsrepräsentanz* : "le tenant-lieu de la représentation" (p. 30).

Le concept de traumatisme, à partir de *Au-delà du principe du plaisir*, n'est pas le même que la théorie de la séduction (ou du traumatisme), dans les débuts des études sur l'hystérie. La temporalité du traumatisme est toujours actuelle, c'est-à-dire qu'elle révèle l'impossibilité de s'éloigner de l'événement traumatisant. Ce qu'on veut oublier hante. Dans le refoulement, une partie de la mémoire est suspendue, elle est séparée de la conscience, elle n'émerge pas dans la mémoire, elle est représentée sous les formes cryptées par des symptômes, des rêves, des laps.

l'événement revient réel à cause du traumatisme, parce qu'il ne s'est pas inscrit pour être refoulé. Il est en disgrâce avec le psychisme, ce qui l'enferme dans une zone de non-négociation. C'est à cause des irruptions du réel, comme dans les rêves traumatiques, ou du manque de sommeil, que se présente le traumatisme qui défie le sujet à subjectivité. Lacan est d'accord avec Freud pour dire que le traumatisme n'est pas lié. Il apporte le concept d'automaton, qui correspond au déploiement dans l'inconscient de la chaîne signifiante. En accord avec la théorie freudienne du traumatisme (de 1920), il y a le retour, la répétition, l'insistance des signes. La tuchê, d'un autre côté, implique la rencontre avec le réel, qui est au-delà du drone, le réel est derrière. Avec la tuchê et l'automaton, Lacan offre une nouvelle lecture du traumatisme, affirmant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule le réel, a quelque chose de tout à fait premier, déterminant dans la fonction de la répétition.

Traumatisme et témoignage

On vit un moment de fragilité aux garanties d'un État démocratique de droit. En ce sens, la notion de traumatisme peut être un outil utile dans l'analyse des formes de mal-être de la culture brésilienne contemporaine. Tout traumatisme implique quelque chose qui ne s'inscrit pas entièrement, dont il y a toujours un reste. Il y a une dimension du traumatisme qui est exactement celle-ci: en même temps qu'elle ne laisse aucune trace psychique - c'est impossible à dire -, elle n'arrête pas d'écho: il est impossible de se taire. Dans le domaine de la dictature et de la violence d'État, l'importance du témoignage se renforce. Il n'est pas nécessaire d'avoir vécu les horreurs de la dictature civil-militaire au Brésil (1964-1985) pour ressentir ses impressions encore aujourd'hui. Il y a longtemps, parmi ce qui reste, des marques symboliques et concrètes transmises par les lacunes d'un passé "mal compté". Un psychanalyste n'est pas autorisé à dénigrer, au sens ferenczian (Gondar, 2012), le traumatisme dans la culture brésilienne. La reconnaissance de la valeur de ce qui a été perdu incite au travail du deuil, nécessaire à la reconstruction démocratique.

Affermir l'inconscient comme un concept puissant à la compréhension du social, à travers des analyses de la culture, est crucial pour la psychanalyse. En ce sens, le traumatisme se compose d'un de ses objets d'étude centraux. Le caractère témoin des œuvres de Freud, dans lequel l'auteur approche l'individu du collectif, tels que: *Totem et tabou*, *Psychologie des masses et analyse du moi* et *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Les opérations psychiques qui sont en jeu dans ces textes se trouvent aussi dans l'écriture de l'histoire. Les dates des travaux coïncident respectivement avec la veille de la première grande guerre en

Europe, avec l'avancée du fascisme en Europe et la dernière publication juste avant l'holocauste - qui conduirait Freud lui-même à l'exil. Le traumatisme n'est pas seulement un obstacle qui doit être surmonté pour pouvoir écrire l'histoire, mais le ressort moteur de sa transmission.

Au cours des dernières décennies, au Brésil, un débat a lieu sur la mémoire politique et sociale de la dictature civil-militaire de 1964. La réflexion sur les crimes commis par l'État est d'une extrême actualité, vu les derniers événements dans le pays (incitation à la violence de la part du gouvernement). L'institutionnalisation de la violence, comme la torture, encouragée dans la dictature, se faisait sous la protection de l'État. La violence place le sujet devant l'impuissance (*hilflosigkeit*); Celui-ci, quand il s'agit de politique de gouvernement, marque profondément un peuple. Dans ces cas, le lien social, qui est marqué par la fonction du soin envers l'autre, par la reconnaissance de l'altérité, par le langage, se désagrège. La pulsion de mort se relâche. Trauma.

Dans *Terra en transe*, la musique de carnaval prévaut dans les scènes des rassemblements politiques de Vieira. Entre tambours et carnavaux, ni le leader populiste ni le spectateur n'écoutent ce que disent les gens. Il y a un appauvrissement politique. Sur la scène du rallye, la voix off de Paulo se fait entendre, sur un ton de dénonciation: "qu'est-ce que la cohérence? [...] jusqu'au jour où, par conscience, la masse prend le pouvoir. [...] Je marche dans les rues et vois les gens maigres, apathiques et abattus. Ce peuple ne peut croire en aucun parti." Celui qui désinvestit l'espace public et s'engage de plus en plus dans le privé finit par discréditer les institutions politiques. Construire des sorties ensemble est un acte politique réparateur qui permet de faire le lien comme protection face à l'impuissance.

On recherche Hannah Arendt, dans le domaine de la philosophie politique, pour contribuer à ce débat. Les violences commises sous des régimes totalitaires sont des crimes contre tous. Dans le livre *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Arendt les intitule "crimes contre l'humanité" ou "crimes contre le statut de l'homme". Toujours dans ce livre, l'auteur commente que les objections soulevées contre le procès d'Eichmann disaient qu'il avait commis des crimes contre le peuple juif, pas contre l'humanité. Le refus de la diversité dans ces crimes est ce que l'auteur dénonce. La diversité caractérise la notion de pluralité qui, selon la penseuse, est une condition de l'humanité (Arendt, 1958/2011). La pluralité implique que les humains ne sont pas égaux, ce qui met en évidence, dans l'œuvre de l'auteur, la notion de singularité. La pluralité est la condition spécifique de la vie politique, puisque le monde des sujets se déroule à travers le discours et l'action. L'action apporte avec

elle le potentiel de créer, c'est-à-dire d'introduire de nouveaux mouvements dans la vie publique. Selon Arendt, quelque chose d'unique est lié à l'action. L'action est la seule des trois activités de la condition humaine (labor; work, action) qui n'a pas pour but de créer des objets ou de construire un monde artificiel, étant la seule qui se donne dans la sphère publique. Par l'action, le sujet peut occuper une place dans la sphère publique, créer des liens par le langage et offrir quelque chose de singulier dans le collectif, dans le contexte d'un ordre démocratique. Dans Les origines du totalitarisme, Arendt propose que les gouvernements autoritaires s'appuient sur l'impuissance de leurs peuples. Les tyrannies ne pourraient exister sans détruire la sphère de la vie publique. Par l'isolement des sujets ("atomisation"), leurs capacités politiques se perdent. La domination totalitaire empêche la pluralité des opinions dans l'espace public et enlève aussi de la famille le lieu de refuge face à la violence du monde. La réduction de l'espace public - la disparition des activités proprement politiques de l'action et du discours - favorise la formation des systèmes totalitaires. Pour l'auteur, la promotion d'une vie radicalement antipolitique - celle du travailleur/consommateur - a favorisé le cycle où la liberté est éludée. Cette liberté, il est important de le souligner, s'inscrit dans la logique de la sphère publique.

Correia (2014) suggère que lorsque les sphères du public et du privé se dissolvent, il n'y a plus d'action politique, mais obéissance aveugle aux normes, ce qui exclut la possibilité de créer quelque chose de singulier. En conséquence, l'action politique n'a pas lieu, car elle est toujours collective; elle se produit dans la relation avec les autres dans le polis, puisque l'humain a besoin d'un monde pluriel. Dans ce sens, l'action humaine est aussi création, c'est-à-dire une démonstration de l'idée de pluralité, où chaque individualité peut laisser une marque singulière dans le monde. Dans les systèmes totalitaires, la liberté de mettre quelque chose de nouveau dans le monde, quelque chose qui représente le sujet dans le collectif, est bannie. Tout ce qui sert de médiateur pour les différences humaines ne se produit que si la politique est synonyme de liberté.

Dans le film, est mis en scène le moment où le peuple a la possibilité de prendre pour lui la place de sujet politique et ne le fait pas. Cela apparaît clairement dans la scène où Sara incite Jérôme (personnage représentant l'ouvrier et président du syndicat) à parler. La séquence commence quand Sara prétend que ce n'est pas la faute du peuple, tandis que Paul réplique : "mais il court après le premier qui agite une épée ou une croix". Sara insiste sur le fait que le peuple est Jérôme, au milieu de la foule; alors elle l'incite à parler en public. On attend le discours de quelqu'un qui a quelque chose à dire sur sa place sociale, mais ce n'est

pas ce qui se passe. L'ouvrier dit qu'il ne sait pas quoi faire au milieu de la crise et qu'il vaut mieux attendre l'ordre du président.

Le traumatisme social brésilien est l'effet de l'annulation du droit à la mémoire et des tentatives de délégitimer la lutte contre un État dictatorial. La dénégation du traumatisme de cet héritage autoritaire nie la possibilité de sa symbolisation. Paulo Endo (2013) souligne que la défense de l'oubli apparaît dans la pratique discursive des auteurs de pratiques de violence qui vantent des mensonges historiques. Le témoignage a alors la fonction de sauver la mémoire par la parole, de donner la preuve par le discours, parce qu'il rend publique ce qui serait effacé comme trace de l'histoire. Le passé n'est pas élaboré tant que l'ordre de l'horreur est maintenu, c'est-à-dire lorsque l'on insiste pour ne pas reconnaître, en tant que peuple, ce qui est dénoncé par ceux qui ont vécu la violence d'État. La tentative de disqualifier l'expérience du sujet est une tactique de couvrir ce qui a été vécu pour le rendre indifférent. En ce sens, le témoignage a le mouvement inverse, d'exaltation de la vie.

*Dans le mouvement de chercher à comprendre la persistance des vestiges du traumatisme, le gouffre entre psychologie individuelle et de groupe se creuse. Pour Barbara Conte, en *Témoignage: la réparation du traumatisme est-elle possible?* L'écoute du témoignage cherche à rendre croyable l'impensable de la violence. Primo Levi (1988) comprend le témoignage comme une activité élémentaire, puisqu'il offre la possibilité d'une survie, car le traumatisme déclenche un besoin impérieux de raconter. A travers le témoignage, on ouvre une brèche pour que l'indestructible soit dit, "mais il y aura toujours un réel, un trou où se produit intensité d'excitations qui constituent le traumatisme, le non-dit" (Conte, 2014, p. 88). C'est le travail de réparation psychique, qui n'est rien d'autre qu'un travail de récréation. Cette transmission est d'une importance capitale pour l'existence d'une mémoire collective. La répétition générationnelle du traumatisme devient possible par la voie du récit (automaton), plutôt que dans le réel (tuchê). Terre en transe invite le spectateur à faire face au traumatisme d'une manière dionysiaque (transe collective). C'est une allégorie du traumatisme, donc - et non pas le traumatisme réel -, parce que l'insistance de la répétition force une déviation. Ce qui s'articule de la résistance à la création est également propre au témoignage.*

Marcelo Viñar (cité par Conte, 2014) indique qu'il n'y a pas de possibilité de société future sans parler du passé. Le traumatisme nécessite le mouvement de rassembler les morceaux éparpillés et de recréer des liens identifiables avec l'Autre. Comme processus d'Éros, le témoignage dépasse le rêve traumatisant. Il n'est pas soumis à la logique de la pulsion de

mort. Comme l'art, il donne des bords à ce qui ne cesse de s'inscrire. Il met des images et des mots sur ce qui est hors du registre symbolique, dans le but d'attacher le réel du traumatisme. Nevstrovski et Selligman-Silva (2000) considèrent le témoignage comme quelque chose d'impossible à dire, qui se dit justement parce qu'il ne cesse de s'inscrire. Dans ce domaine, il n'y a pas d'apaisement de l'horreur, mais le deuil. Il n'y a aucun moyen de comprendre une catastrophe, mais il faut quand même écouter son récit, car le traumatisme provient de la non-reconnaissance par l'Autre de la violence subie par le sujet.

L'importance de ne pas laisser mourir ce qui s'est passé sous la dictature de 1964 découle du fait que ce passé récent maintient le Brésil dans la répétition massive de la mort de certains segments de sa population. En l'absence d'un deuil collectif, se profile l'irréprésentativité traumatisante dans le domaine socio-historique (Seligmann-Silva, 2010). Les témoignages de catastrophes, comme l'holocauste, l'esclavage et les dictatures en Amérique latine, sont un moyen d'écouter la mémoire collective. Aussi, raconter l'expérience traumatisante est la condition du travail de deuil. Dans le contexte de la consolidation de la dictature, de la torture et de la persécution de ceux qui n'étaient pas d'accord avec le régime, Terra en transe montre la détérioration des valeurs politiques des élites et des masses. Pour que l'art soit révolutionnaire, selon le poète Maiakovski, sa forme sera aussi. Dans le chef-d'œuvre glauberien, le film commence par la fin. Dans cette terre allégorique s'ouvre la réflexion/intervention proposée par Glauber avec, non par hasard, la désarticulation d'un gouvernement populiste et la constitution d'un régime autoritaire.

Traumatisme partagé

En analysant Terra en transe, dans une recherche psychanalytique, on met en évidence l'aspect formel du film. On étudie leur langage en ce qui concerne les opérations propres au cinéma : le montage, les plans, les encadrements, les coupes, le rythme, etc. Cet aspect formel ("invisible") qui sous-tend le récit produit des effets (imperceptibles souvent) sur le spectateur. Dans la clinique, on écoute à partir du réseau de signifiants qui est tissé, ensemble, par analyste et analysé, et c'est en transfert que l'on conduit cette lecture minutieuse. En raison du transfert, une recherche peut produire quelque chose de singulier. Si l'inconscient est structuré comme le langage, le cinéma l'est aussi. Dans ce travail, nous supposons que le cinéma est un discours de l'Autre. Dans la mesure où la psychanalyse a pour objet l'étude l'inconscient, celui-ci ne se laisse circonscrire qu'au transfert. Si "nous sommes sujets cinématographiques", comme le propose Rivera (2008, p. 10), c'est parce qu'il y a du transfert avec le septième art.

En disant de quel endroit nous parlons, on a comme hypothèse que le spectateur, en regardant *Terre en transe*, est incité, par les non-réponses, à chercher une issue autoral devant le traumatisme d'une fermeture politique. Il y a le dialogue avec le reste des violences traumatisantes de la dictature civil-militaire de 1964. C'est au spectateur de faire le travail de réorganiser ces restes, dont la psychanalyse s'occupe. En ce sens, l'œuvre de Glauber incite le sujet à se repositionner en interdisant d'éventuelles identifications avec des sorties conventionnelles. Sur *Terre en transe*, la répétition de l'excessif, qui caractérise le traumatisme, configure également une esthétique de débordement dionysiaque - tragique donc.

Roberto Machado, dans *Nietzsche et la renaissance du tragique*, revient à Nietzsche pour exposer deux principes esthétiques qui étaient en jeu dans la Grèce antique. L'apoliné serait le principe de l'individuation, un processus de création de l'individu, qui se réalise par conscience de soi. Les dieux et les héros apolinés sont des apparences artistiques qui masquent la souffrance. Déjà le dionysiaque est transmis par le philosophe du culte des bacantes³. Au lieu d'un processus d'individuation, on a une expérience de fusion collective et, en outre, d'abandon des préceptes de mesure. Il y a, à juste titre, le surmenage. Roberto Machado (1999), à Nietzsche et la vérité, dit que la réconciliation entre l'apoliné et le dionysiaque caractérise le tragique. Dans cette perspective, l'art tragique donne des bords à ce qui est démesuré dans les pulsions dionysiaques. Si le dionysiaque pur est annihilateur de la vie, avec l'art est possible une expérience dionysiaque, par l'inclusion de l'apoliné. L'art est ce qui rend la vie possible; il s'oppose à la négation de la vie, parce que sa fonction est de créer quelque chose de transfigurant. À l'homme rationnel, le philosophe prussien oppose l'homme intuitif et métaphorique (l'artiste créateur). L'art tragique ne cache pas des illusions, comme le romantisme, que Nietzsche (cité par Machado, 1999, p. 15) définit comme une "réponse à ceux qui souffrent d'un appauvrissement de la vie et cherchent un certain repos dans l'art".

Le choix glauberienne par l'expérience tragique permet l'immersion dans une transe collective, à travers une esthétique du débordement dionysiaque. Elle exige du spectateur l'inscription d'une singularité, qui freine le moment de la répétition du traumatisme. En interrompant la logique de la répétition, le sujet fait un détour. La condition en est la liberté de "[...] appeler à l'existence ce qui n'avait jamais existé" (Arendt, 1961/2001, p. 198). Si c'est par

³ Les bacantes ou les mois est une tragédie grecque du dramaturge Euripède. La tragédie est basée sur le mythe du roi Penteu, de Thèbes, et de sa mère, Agave, et sur la punition des deux par Dionysos. Nietzsche, avec *La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, va reprendre la place de Dionysos dans le tragique, valorisant l'œuvre *Les bacantes*

des mots et des actes que nous nous insérons dans le monde, aucun régime qui nie ces manifestations ne peut être considéré comme politique. L'art - fantaisie collective - fleurit dans la sphère publique; il est singulier, mais jamais individuel. L'excès, sur Terre en transe, fait une demande de travail au spectateur, c'est-à-dire l'incite à créer des sorties singulières du circuit du traumatisme. En outre, l'esthétique tragique dans le chef-d'œuvre de Glauber a valeur de témoignage. C'est un traumatisme partagé.

Considérations Finales

L'art révolutionnaire apporte avec ce statut une forme non conventionnelle ainsi que le contenu instigateur. Ceci étant dit, nous avons lancé l'analyse physique de la Terre en Transe pour penser à notre époque de vestiges dictatoriaux qui se produisent précisément par la répétition traumatisante. Donc, dans le chef-d'œuvre glauberien le début est précisément la fin. Sur une terre allégorique s'ouvre la réflexion interventionniste proposée par Glauber avec, non par hasard, la désarticulation d'un gouvernement populiste et la constitution d'un régime autoritaire. Du fait que le film ne propose pas à offrir des sorties romantiques vers des résultats violents en politique, il incite à une participation attentive, en l'incitant à élaborer de nouvelles sorties à une rupture politique. Nous soulignons l'importance du témoignage qui œuvre pour sauver la mémoire par la parole. La création artistique se produit également dans cette logique de partage, tout en énonçant une place du sujet, réaffirme la puissance de l'art et l'oppose à la négation de la vie dans les temps obscurs. En dialogue avec cette prémisse, nous pensons le film à partir de l'optique du tragique, parce que celui-ci ne cache pas le démontage des illusions. Au contraire, l'œuvre est la rencontre avec le cru et avec ce qui est difficile à tolérer, parce qu'il est trop familier. La condition de l'art est la sphère publique car l'art, bien que singulière, ne se tisse jamais sans l'Autre. Sa marque est aussi celle du collectif.

Références

- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo* (R. Raposo, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1951)
- Arendt, H. (2001). *Entre o passado e o futuro* (M. Barbosa, trad.). São Paulo, SP: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1961)
- Arendt, H. (2011). *A condição humana* (R. Raposo, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1958)

- Arendt, H. (2013). *Eichmann em Jerusalém: um estudo da banalidade do mal* (J. Siqueira, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1963)
- Conte, B. (2014). Testemunho: reparação do trauma é possível? In Sigmund Freud Associação Psicanalítica (Org.), *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias* (pp. 83-92). Porto Alegre, RS: Criação Humana.
- Correia, A. (2014). *Hannah Arendt e a modernidade: política, economia e a disputa por uma fronteira*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Endo, P. C. (2009). Violências, elaboração onírica e o horizonte testemunhal. *Temas em Psicologia*, 17(2), 343-349.
- Endo, P. C. (2013). Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. *Revista USP*, 98(3), 41-50.
- Freud, S. (1996). Esboços para a “comunicação preliminar” de 1893. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 1, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1892)
- Freud, S. (1996). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 4 e 5, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1996). Totem e tabu. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 13, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1913)
- Freud, S. (1996). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 18, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1996). Psicologia de grupo e a análise do ego. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 18, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (1996). Moisés e o monoteísmo: três ensaios. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad, v. 23, 3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1939)
- Gondar, J. (2012). Ferenczi como pensador político. *Cadernos de Psicanálise*, 34(27), 193-210.
- Kuntzel, T. (2019). O trabalho do filme. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, 11(2), 132-145.
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. D. Magno, trad, 2a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- Levi, P. (1988). *É isto um homem?* (L. Del Re, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Rocco.

- Machado, R. (1999). *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro, RJ: Graal.
- Machado, R. (2005). Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*, 46(112), 174-182.
- Metz, C. (1980). O significante imaginário. In C. Metz, J. Kristeva & R. Barthes (Orgs.), *Psicanálise e cinema* (P. A. Ruprecht, trad, pp. 15-92). São Paulo, SP: Global.
- Nestrovski, A. & Seligmann-Silva, M. (2000). Apresentação. In A. Nestrovski & M. Seligmann-Silva (Orgs.), *Catástrofe e representação: ensaios* (pp. 7-13). São Paulo, SP: Escuta.
- Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (J. Guinsburg, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1872)
- Nietzsche, F. (2005). *Assim falou Zaratustra* (M. Silva, trad.). São Paulo, SP: Rideel. (Trabalho original publicado em 1883).
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Seligmann-Silva, M. (2010). O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, 2(1), 3-20.
- Weinmann, A. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11.