

LA TRANSE ET LE SURMOI

France Schott-Billmann

ERES | « *Insistance* »

2015/2 n° 10 | pages 33 à 44

ISSN 1778-7807

ISBN 9782749241999

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-33.htm>

Pour citer cet article :

France Schott-Billmann, « La transe et le surmoi », *Insistance* 2015/2 (n° 10),
p. 33-44.

DOI 10.3917/insi.010.0033

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LA TRANSE ET LE SURMOI

France Schott-Billmann

La médiation que j'utilise en danse-thérapie est une technique d'origine afro-américaine, nommée par ses fondateurs¹ « expression primitive ». C'est une danse de groupe rythmée, vocalisée, fortement rythmée au tambour, « tribale », faite de gestes simples, puissants et répétitifs. Le public est divers, certains viennent d'eux-mêmes ou sur le conseil de médecins ; tous attendent un mieux-être, de l'énergie, une évasion hors de leurs soucis quotidiens ; ils parlent parfois de recentrement, de ré-enracinement. En majorité, ce sont des citoyens ordinaires, « normopathes » pas totalement malheureux, mais atteints à des degrés variables, d'angoisses, de tristesse, de dépression et de maladies somatiques ou psychosomatiques.

Au début, leur mouvement se montre souvent maladroit, entravé, heurté au point parfois de donner l'impression qu'ils le font exprès, comme s'ils voulaient se saboter eux-mêmes. Ces empêchements témoignent de l'emprise du surmoi qui emprisonne leur corps dans les rets d'une surveillance malveillante. Mais s'en désespérer serait sans compter sur l'effet de la danse lorsqu'elle conserve le dispositif entraînant du rythme et du geste répétitif, présent dans les danses de tous les peuples de la terre. Le geste répétitif ne cesse de m'émerveiller

France Schott-Billmann,
docteur en psychologie,
psychanalyste, professeur
de danse et enseignante au
master de danse-thérapie de
l'université Paris Descartes.
<http://www.gestrythme.com>
Ouvrages parus sur la
danse : Le besoin de danser,
Paris, Odile Jacob, 2000 ; Le
féminin et l'amour de l'Autre,
Paris, Odile Jacob, 2006 ;
Quand la danse guérit, Le
courrier du livre, 2012.
1. H. Duplan, danseur
haïtien, inspiré par les
recherches de Katherine
Dunham, chorégraphe
et anthropologue afro-
américaine.

par la patience avec laquelle, sans rien brusquer, son retour régulier renouvelle auprès de chaque danseur l'offre d'un point d'appui où poser le mouvement et peu à peu se l'approprier. Je ressens toujours la même émotion lorsque le danseur « trouve » ou plutôt « est trouvé par » le rythme : il se transforme, la joie éclate sur son visage, et son mouvement, délivré de ses freins, devient « naturel », aisé, harmonieux et fluide comme celui des animaux.

Cet état de liberté et de joie, de nombreux danseurs aujourd'hui l'appellent transe. Quel est donc ce phénomène et comment peut-il dissoudre le surmoi ?

VOUS AVEZ DIT LA « TRANSE » ?

Le mot continue à faire peur en Occident car la transe a la réputation « sulfureuse » d'être une manifestation du diabolique.

Pourtant, les danseurs modernes ne font rien d'autre que reconnaître à la danse l'antique fonction qu'elle avait déjà au paléolithique², de conduire à la transe, qu'ils ne considèrent pas comme un état surnaturel.

Les neurosciences la décrivent comme un état modifié de conscience (EMC) pour la différencier de l'état vigile, la conscience éveillée.

Il s'agit d'un état « autre », hypnotique, un élargissement de l'être au-delà des frontières du moi, qui « lâche prise » et s'ouvre à des contenus psychiques, à des comportements ordinairement non manifestés. On conçoit que cela puisse effaroucher l'ordre établi. Aussi pendant des siècles la transe a-t-elle été pour-

chassée, persécutée et réprimée par un « surmoi social » formé des pouvoirs politique et religieux, mais aussi celui de la pensée rationalisante en lutte contre la « pensée sauvage » de la culture paysanne, longtemps considérée (c'était avant Freud et avant l'anthropologie) comme irrationnelle et obscurantiste. La transe est au contraire tout à fait admise dans d'autres cultures, et donc souvent décrite dans la littérature anthropologique qui traite des pratiques de guérison, qu'il s'agisse de la transe de possession où les fidèles incarnent des puissances surnaturelles qui les dansent, ou des extases du chamane dont l'âme « part » voyager dans le monde des esprits.

En psychanalyse, on parle rarement de transe. Pourtant, le dispositif du divan vise lui aussi à faire « oublier » le moi et laisser parler l'Autre à travers lapsus, jeux de mots, rêves et associations d'idées : ils sont produits en état de transe passagère, où, dans l'effacement du moi, l'inconscient peut se manifester. Quant à l'attention flottante du psychanalyste, qu'est-elle d'autre qu'un état de transe lui permettant de se « brancher » sur l'écoute de cet autre ordre de discours, qui tantôt fait irruption dans la parole du patient, tantôt s'entend à bas bruit entre ou sous les mots qu'il prononce ?

On peut donc dire que tant les dispositifs thérapeutiques traditionnels que la psychanalyse cherchent à faire voir ou entendre quelque chose qui, en temps ordinaire, se tient coi, censuré et surveillé par les instances du moi et du surmoi. Cette présence intérieure inconnue peut être libérée par différentes techniques : la psychanalyse propose la position allongée qui

favorise la détente et la libre association d'idées ; les pratiques traditionnelles de chamanisme et de possession recourent, pour franchir la barrière de l'inconscient³, à la mythologie et à sa mise en jeu dans des rituels dansés et chantés.

Toutes les trances ne se ressemblent pas. Si les jeux de l'inconscient dans les mots, les Witz, les lapsus, sont souvent réjouissants, voire hilarants, et si le rire, avec la décharge d'énergie qu'il provoque, peut brusquement faire sauter un verrou, libérer de l'angoisse, déclencher de l'euphorie, celle-ci n'est pas comparable à l'enthousiasme qui s'empare d'un danseur ; le rythme partagé avec d'autres donne le sentiment d'être intensément vivant, unifié, de ne pas être seul, de participer du groupe, *connecté* à une unité plus vaste que soi, un Autre, le Rythme qui cherche le sujet, l'ordonne, l'harmonise et le relie aux autres. Pour cette différence, l'anthropologue Jean Rouch, tout en reconnaissant leur parenté avec la psychanalyse pouvait dire des rituels africains : « En Afrique le divan est dans la rue. »

En Occident, la recherche de transe passe aujourd'hui beaucoup par les drogues ou/et par la danse, bien nommée par Pierre Legendre « passion d'être un Autre⁴ », passion que certains psychanalystes (Pierre Legendre, François Roustang, Anne Dufourmantelle) considèrent comme le désir le plus fondamental de l'être humain.

LE RETOUR DES DANSES DIONYSIAQUES

Nos danses paysannes étaient rythmées, vigoureuses et joyeuses. On y exultait sur leur rythme cadencé⁵. Dans nos villages, la transe existait bel et bien, héritée des danses païennes⁶ d'origine celte ou gréco-latine, racines de notre culture ; les danses exultantes sont encore dites « dionysiaques » car c'est ainsi que les Grecs célébraient Dionysos au rythme bruyant des flûtes et des tambourins⁷. Faisant partie de la culture paysanne que l'Occident a largement refoulée, les danses dionysiaques ont été « jetées avec l'eau du bain », marginalisées, folklorisées, affadiées, et la plupart des Européens leur manifestent aujourd'hui assez peu d'intérêt : la pulsation de la musique traditionnelle n'a pas, pour leurs sens surstimulés en permanence, la puissance du *beat*

2. J. Clottes et D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire*, Paris, Le Seuil, 1996.

3. C. Lévi-Strauss (1959), « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. Agora, 1974, p. 213-234.

4. P. Legendre, *La passion d'être un Autre, étude pour la danse*, Paris, Le Seuil.

5. La cadence est une répétition de couples d'unités mélodiques et rythmiques d'égale durée.

6. Étymologiquement, en latin, paysan (*paganus*) signifie païen.

7. F. Schott-Billmann, *Le féminin et l'amour de l'Autre*, Paris, Odile Jacob, 2006.

électronique, et la cadence des danses traditionnelles leur procure moins d'ivresse que le swing. De nos jours, la transe se vit dans les grands concerts rock, dans les rave-parties au son de la musique techno, ou dans les fêtes privées ; des danseurs, hommes et femmes, de plus en plus nombreux, s'« éclatent » sur des musiques « transe ». À un degré moindre, c'est elle aussi que recherchent les amateurs de danses d'origine africaine, caraïbe, latino. Pour « sortir de soi » rien ne vaut une bonne pulsation, bruyante, régulière comme celle du *beat* électronique ou celle du tambour.

Le rythme de ces nouvelles danses est proche de celui des musiques des danses dites « primitives », issues des danses de possession africaines ou caribéennes. Il était au cœur des danses sacrées, passé aux afro-descendants, il bat dans la musique « noire » et sert de support au métissage avec les danses d'origine « blanche » comme la country. De cette rencontre sont nées les danses afro-américaines, arrivées par vagues sur le Vieux Continent, depuis 1903 avec le *cake-walk* (sur la musique de ragtime) jusqu'au rock'n'roll en 1954. Elles portent sans honte et avec éclat les rythmes véhicules de transe et c'est dans ce bain afro-américain qu'est arrivée à Paris en 1970 l'expression primitive.

Par le détour des États-Unis, le rythme « noir » a rendu à l'Europe la mémoire de la transe, et, extrêmement « contagieux », continue de courir la planète, se transmettant aux musiques et aux danses urbaines, et créant le *groove* multi-culturel d'aujourd'hui, où jazz, rap, hip-hop et musiques du monde se mêlent.

Le refoulement a-t-il été sans conséquence ? Avons-nous réparé la coupure avec l'altérité de notre patrimoine de tradition orale ? Faulkner⁸ évoque la nécessité de l'altérité dans la construction de soi à propos d'une problématique des Blancs du Sud, qui ne peuvent échapper à leur « négrité⁹ », pourtant inavouable publiquement. La « négrité » est-elle moins avouable que l'altérité de la transe ? Sans doute pas en Europe, où le chanteur de jazz Claude Nougaro pouvait sans danger affirmer en écoutant un blues : « Nous sommes tous des Nègres quelque part » ; et le goût pour la musique « noire » fut tel que bien des musiciens de jazz américains s'installèrent de ce côté-ci de l'Atlantique.

Le rythme dit « noir » ou « primitif », pulsation et rythme cadencé, battement et balancement, appelés en anglais *beat* et *rock*, *swing* ou *groove*, est le rythme-noyau, présent dans toutes les musiques à danser, mais les musiques « noires » ont su le dégager avec une puissance inédite.

LE RYTHME AU CŒUR DE L'ÊTRE

Le succès du rythme-racine tient précisément à son caractère « premier », originaire et universel. Sa redécouverte en Occident participe de la recherche, apparue au début du ^{xx}e siècle, d'un art plus simple, plus essentiel. Qu'est-ce qui, en musique, pourrait l'être davantage que le rythme de nos mécanismes vitaux, cœur et souffle ?

– La pulsation, l'unité sonore brève qui frappe à coups réguliers « mime » le battement cardiaque

et nous fait entrer en résonance avec l'origine de la vie, enfouie dans la grotte archaïque, la caverne du corps.

– Le va-et-vient de la cadence imite celui de l'inspir-expir ; il le transpose en balancements du corps et en déplacements symétriques.

Le rythme de la musique révèle à l'auditeur son corps sonore caché et la danse met en forme, déploie dans l'espace cette intériorité. Le danseur la reçoit comme si elle avait toujours été sienne ; il la reconnaît, il s'y sent chez lui ; elle l'instruit de ce qu'il est, et ce savoir ne lui est pas imposé par une autorité surmoïque, il émane de lui-même.

Au-delà d'une résonance physique, le rythme s'adresse à l'intégralité de la personne humaine (corps et âme, chair et esprit, cœur et raison). La danse n'est ni une opération intellectuelle ni une simple expérience émotionnelle, c'est un état de participation de l'être à la musique qui se déchiffre par le mouvement du corps : « Ce n'est qu'en dansant, disait Nietzsche, que je sais lire les symboles des plus hautes choses »... La pénétration intuitive du sens s'opère dans le vécu corporel du danseur et le regard qu'il porte sur les danseurs autour de lui. Elle fait appel à l'intelligence du cœur à travers la répétition, l'insistance et le ressassement du geste, jusqu'à la transe, manifestation de l'efficacité du rythme révélant ainsi son lien secret avec la joie de la Vie.

LA TRANSCENDANCE DE LA JOIE

La voix de la musique et le mouvement cadencé du corps font balancer les danseurs unis en un grand corps synchrone qui berce chacun d'eux, comme un rappel de la danse inaugurale de l'enfant, d'abord balancé dans le ventre de la mère au rythme de sa respiration ou de sa marche, puis bercé dans ses bras, hypnotisé par son chant. La joie qu'il éprouvait alors à se sentir vivant, unifié et uni à elle, lui revient en dansant. La joie, écrit Anne Dufourmantelle est bien davantage qu'une émotion, c'est une expérience existentielle, « la seule sensation humaine qui nous totalise¹⁰ ».

La joie du danseur tient en respect le surmoi mortifère parce qu'elle est amour de la vie, amour dionysiaque, enraciné dans l'amour de la mère, l'extase mystique du contact avec le corps maternel, la jubila-

8. É. Glissant, *Faulkner Mississippi*, Paris, Stock, 1996.

9. J. Jamin, *Le Nom, le sol et le sang. Anthropologie de Faulkner*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

10. A. Dufourmantelle, *En cas d'amour*, Paris, Payot, coll. Rivages/poche, p. 77.

tion de ce temps extatique de rencontre avec le premier autre. La Mère « immortelle » qui, à chaque génération, à travers chaque jeune mère, perpétue le processus infini de la création, pourrait bien être la mystérieuse divinité de l'enthousiasme¹¹ des initiés des mystères où Dionysos s'associait aux déesses, la mère et la fille, Déméter et Koré.

L'« INVENTION » DE L'AUTRE

Le va-et-vient de la cadence en musique entraîne le mouvement fondateur de la danse : le balancement. Il régit ses unités de base, le va-et-vient des pieds dans la marche, celui des déplacements (exemple fréquent : quatre pas en avant/quatre pas en arrière), et du geste répétitif : pour se répéter, le geste doit faire un aller-retour. Le danseur en déployant dans l'espace le battement du temps, épouse corporellement le mécanisme à deux temps de la pulsion, son aller-retour, sa réversibilité, son automatisme « démoniaque » (Freud), il découvre la réalité d'une présence interne qui le mène.

On observe bien l'effet du battement sur les patients atteints de la maladie de Parkinson : lorsque soudain leur corps se fige, se bloque selon le phénomène de *freezing*, le fait de prononcer régulièrement les chiffres d'une série 1, 2, 3... ou de leur chanter une chanson rythmée (*New York, New York* est très efficace) permet de les sortir de la fixité et de relancer le mécanisme de la marche. La danse-thérapie utilise cette propriété du rythme qui les prend par la main, et il n'est pas rare de les entendre

s'écrier joyeusement : « C'est parti ! » En effet, « ça part » tout seul, le rythme passe et se poursuit dans le corps, à travers lui, qui le suit sans effort et sans fatigue.

Certes, la maladie de Parkinson est d'origine neurologique, mais une forte composante émotionnelle joue sur l'arrivée des symptômes de tremblements ou de *freezing*. On pourrait donc faire une comparaison avec l'effet pesant du surmoi qui conduit à des gestes maladroits, empêchés. La motricité retrouvée des parkinsoniens pourrait représenter la libération du sujet échappant au mauvais œil du surmoi qui plombait son mouvement. L'automatisme du geste répétitif rend au sujet la liberté de se mouvoir parce qu'il conjure la puissance malveillante en dédouanant le danseur d'avoir à s'expliquer devant elle. Une autre puissance entre en jeu et le défend devant le juge implacable : ce n'est pas lui qui bouge, il est bougé, ce n'est pas lui qui danse, il est dansé : le danseur exultant « invente » l'Autre bénéfique après avoir souffert de l'Autre maléfique.

Au sein du battement, la cause jubilatoire de l'automatisme lui apparaît : il vient de l'in-fatigable rebond de deux partenaires jouant à cache-cache. Un exemple le fera comprendre : lancer les bras en l'air de façon répétée, c'est créer une succession de couples de mouvements opposés : le danseur qui lève les bras doit les redescendre pour pouvoir recommencer.

La navette qui relie les deux pôles opposés du mouvement agit aussi au niveau psychique, elle inscrit dans le Réel le mécanisme liant qui a raison de la confusion chaotique en tissant les éléments dissociés. Elle offre au danseur

le modèle responsorial d'un dialogue entre deux partenaires qui se suivent et se laissent alternativement la place, qui s'appellent et se répondent comme si chaque trajet constituait un appel ou une réponse à l'autre. Et cela se fait tout seul mais le danseur y participe ! La joie de se sentir allégé du poids de soi est de l'ordre de l'ivresse, cette ivresse des contraires éprouvée par Nietzsche lors de longues randonnées en montagne. Le jeu de ses pieds dans la répétition automatique de la marche le rendait infatigable et d'autant plus enthousiaste qu'il y ajoutait même une exaltation supplémentaire, celle de la montée, autre forme de dépassement de soi.

LA JUBILATION DU FORT-DA

Le geste répétitif bat et respire, va-et-vient entre deux pôles, l'apparition et la disparition, le visible et l'invisible, comme Dionysos allant-venant entre les deux mondes, les Enfers et la Terre. Dans l'exemple du geste de lever les bras de façon répétée, le danseur est entraîné dans le clignotement régulier et enivrant des contraires, comme l'enfant découvrant le *fort-da*¹² : l'alternance bras tendus levés/bras repliés baissés, lorsque le petit-fils de Freud lance et ramène la bobine, ne met pas seulement en jeu des oppositions physiques comme tendu/replié ou haut/bas, elle lui fait découvrir les catégories de l'absence/présence, du visible/invisible, du manifesté/non manifesté. L'expérience du geste répétitif dans la danse est du même ordre, c'est une méditation dynamique sur l'absence : les bras levés peuvent être lus comme l'absence des bras repliés ; et lorsqu'ils se replient (absence des bras levés) avant de se lever à nouveau, ils font comprendre que chaque effacement du geste contient virtuellement sa réapparition, et que chaque disparition annonce sa réapparition mais que, en redéployant sa présence, elle prépare sa re-disparition. L'absence est tapie sous les apparitions et, comme le ver dans le fruit, elle se nourrit de la présence ; inversement, la présence se prépare au sein des disparitions, elle se tient sous l'absence comme un germe sous la terre. Le geste répétitif du danseur est une remémoration du *fort-da*, une expérience existentielle d'absence-présence. Il offre au danseur l'expérience de l'unité biface et réversible

11. Rappelons l'étymologie grecque du mot enthousiasme : *en -theos* signifie : avoir le dieu en soi.
12. F. Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 (1^{re} éd. 1927), p. 52-53.

qui présente tantôt une face, tantôt l'autre, sans heurt¹³, en continuité, comme un ruban de Moebius : quelque chose passe de l'absence à la présence et inversement, un flux continu unit la « mort » et la « vie », et ce mouvement autonome, circulaire, qui les verse continuellement l'une dans l'autre, procure au danseur, comme autrefois à l'enfant, l'ivresse d'une dé-prise¹⁴ : quelque chose le libère d'un poids énorme, quelque chose de plus grand que lui s'empare de lui, un Autre contre lequel le surmoi ne peut rien, et la face de l'Autre que la religion appelle Dieu est souvent à l'horizon de cette expérience dont on comprend qu'elle peut être mystique. La psychanalyse la nomme la jouissance de l'Autre, la jouissance du Symbolique, qui est son Éternel à elle.

L'AUTRE QUI SAUVE

On peut dire que le battement est un geste premier car il borde le trou de l'absence, il va-et-vient, tourne autour et permet de prendre appui sur son bord. Il pourrait être le premier temps, grisant, du Symbolique, un support à la parole. Il est à l'origine de la mise en mouvement de la pulsion invocante, l'adresse à l'Autre, il engage la relation avec l'Autre.

Impossible ici de ne pas évoquer la danse de David devant l'Arche. Il a ôté ses vêtements, comme pour signifier qu'il s'est dépossédé de son moi. Il s'oublie au profit d'une puissance extérieure, qui n'est autre que Dieu. Mais, le surmoi social ne désarme pas : la femme de David, Mical, la fille de Saül (Samuel 2, 6,

1-23), est choquée ; elle méprise son époux, le réprimande, refusant de croire que c'est devant l'Éternel qu'il a dansé...

Peut-on dire que David a incarné la face Dieu de l'Autre ? Pour cela il faudra attendre Jésus. Par contre, l'incarnation de l'Autre est générale dans les cultes des sociétés polythéistes : la transe de possession se produit à l'arrivée d'une divinité dans le corps d'un fidèle, opération magistrale qui fait fi du dualisme, et auprès de laquelle la psychanalyse semblait faible à Lacan¹⁵. La guérison est une affaire de transe. Il s'agit de faire passer les malades de la possession malheureuse qu'est la maladie à la possession heureuse qu'est la danse du dieu. Notons que passer d'un désordre à un ordre grâce à l'enthousiasme est aussi le propos de la danse-thérapie, qui fait passer d'un mouvement souffrant, plombé par le surmoi, à un mouvement allégé, libéré.

Les deux démarches, psychanalyse et thérapie par la transe, consistent en une réorientation symbolique, mais la force de la seconde tient à ce que les représentations de l'Autre (les dieux dans les cultes polythéistes) portent la Loi (les dieux du vaudou haïtien s'appellent d'ailleurs « les lois »). En s'incarnant, ils offrent donc aux danseurs qu'ils « chevauchent¹⁶ » la possibilité de « dire » le réel qui leur est spécifique dans le cadre partagé, collectif, de la Loi.

LA LOI NATURELLE

Les cultes de possession montrent que la Loi n'est pas nécessairement verbale, elle peut se transmettre à travers le rythme, structure

bipolaire dynamique, qui traverse aussi bien le langage que les arts. Le danseur possédé par le rythme est possédé par la Loi. Rejouant le *fort-da* dans le geste répétitif, il la reçoit et l'émet, la transmettant à ceux qui le regardent. Mical n'a pas compris que David incarne la Loi de l'Éternel et elle se méprend sur sa jouissance. Aveuglement regrettable : elle n'aura pas d'enfant. Le surmoi Mical voudrait empêcher David de danser car il est sourd à la Loi vivifiante qui insuffle et protège le désir de devenir, donc elle ne peut accueillir un enfant.

Contrairement à ce qu'en fantasment les Occidentaux, la transe n'est ni un phénomène individuel, ni une liberté tous azimuts. Elle est liée au collectif même s'il s'exprime à travers une personne. C'est un décentrement de soi au profit d'un autre ordre, une puissance qui sauve aussi bien des excès du ça que de la sévérité du surmoi. Mais la Loi, ce « dieu sauveur¹⁷ » n'est pas une offre sans sacrifice : le danseur devra défusionner, se décoller de son moi, accepter de perdre quelque chose de sa toute-puissance narcissique au profit d'un mouvement que le rythme limite et borde dans une forme. Ce renoncement ouvre à une autre libération du mouvement qui ne consiste pas à s'étaler dans le temps et l'espace, mais qui s'allège, qui s'envole, disait Nietzsche. L'effet simultanément ordonnateur et libérateur s'étend, se prolonge, se propage alors dans tous les registres qui composent l'individu, physique, social, mental et psychique. C'est ainsi que travaille la danse-thérapie, à condition que le thérapeute ait compris et transmis au patient par la danse le désir de devenir : la guérison ne peut venir que de la reconnaissance de la prééminence de la Loi offerte par la Danse, la Loi de la Vie, qui tient en respect « ce simulacre de loi qu'est le surmoi » (Alain Didier-Weill). C'est la Loi naturelle, maternelle, dionysiaque, celle du dieu Dionysos auquel les femmes ne résistent pas, celle qui conduit l'enfant à l'humanisation parce qu'elle distingue et différencie, sans opérer de coupure violente, à l'exemple du rythme qui distingue les battements les uns des autres par des silences, mais les regroupe en couples pour créer le balancement de la cadence.

Le rythme balancé de la Loi dionysiaque traverse les siècles, transmis par les chants et les danses du patrimoine oral. Les mères y puisent les berceuses qui impriment dans le corps des bébés la matrice rythmique de la relation à l'Autre. L'enfant entend la voix de la Loi dans celle de

13. F. Schott-Billmann, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 103.

14. J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 60-61.

15. J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XX, *Encore*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 104 : « C'étaient quand même des dieux, c'est-à-dire des représentations un peu consistantes de l'Autre. Passons sur la faiblesse de l'opération analytique. »

16. Les possédés sont appelés les chevaux des dieux.

17. Nom donné aux dieux thérapeutiques Dionysos et Déméter dans la Grèce antique.

la mère et la Voix-Loi maternelle, musiquée et gestuée, lui confie que « là ou c'était » il est appelé à « devenir ».

De la même façon, la voix-Loi du rythme résonne dans le danseur par le battement de ses pieds ou des deux « pieds » du geste répétitif. Habité par cette voix qui résonne dans toutes ses fibres, libéré dans son mouvement, rayonnant de cette présence, le danseur devient un paradigme de l'Homme, une icône de la Loi. Sa joie témoigne de la réorientation de la face-surmoi de l'Autre : au *tournoiement* du geste répétitif correspond le *tour* effectué par l'Autre qui *tourne* alors vers le sujet son autre face, favorable, souriante, féminine, aimante et confiante dans son devenir, rêvant son advenir, insistant par la répétition pour qu'il réponde, pour que son désir persiste dans le temps, pour qu'il ne se dédise pas au deuxième, ni au troisième temps, mais pour qu'il y en ait un quatrième, un cinquième. La danse, c'est bien connu, rend optimiste, sans doute parce que le danseur y lit cette confiance dans son avenir. Son enthousiasme, l'intensité de sa joie, son exultation, sa transe tiennent à ce qu'il y a découvert un acte d'amour. Peu de philosophes, sauf Spinoza, écrit Anne Dufourmantelle, ont « pensé la proximité entre la joie (la joy des troubadours) et l'exultation amoureuse, voire mystique¹⁸ ». Sans doute leur a-t-il manqué de danser.

BIBLIOGRAPHIE

- CLOTTES, J. ; LEWIS-WILLIAM, D. 1996. *Les chamanes de la préhistoire*, Paris, Le Seuil.
- DARAKI, M. 1994. *Dionysos et la Déesse-Terre*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- DIDIER-WEILL, A. 1997. *Les trois temps de la Loi*, Paris, Le Seuil.
- DIDIER-WEILL, A. 1979. « Le séminaire des trois surmoïs (Mai) et l'inquisition : delenda est EFP ».
- DIDIER-WEILL, A. 1998. *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy.
- DUNHAM, K. 1969. *Island Possessed*, The University of Chicago Press, 1974.
- FREUD, S. 1981. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot (1^{re} éd. 1927).
- STUART, H. 2007. « Quel est ce "noir" dans la "culture populaire noire" ? », *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* [trad. Christophe Jacquet, éd. établie par Maxime Cervulle] Paris, Amsterdam.
- JAMIN, J. 2011. *Le Nom, le sol et le sang. Anthropologie de Faulkner*, Paris, CNRS Éditions.
- LACAN, J. 1973. Le séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil.
- LACAN, J. 1975. Le séminaire, Livre XX, *Encore*, Paris, Le Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1974. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. « Agora » (1^{re} éd. 1959).
- LEGENDRE, P. *La passion d'être un Autre, étude pour la danse*, Paris, Le Seuil.
- QUIGNARD, P. 1996. *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, Folio.
- QUIGNARD, P. 2013. *L'origine de la danse*, Paris, Galilée.
- RAIBAUD, Y. 2008. « Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...) », *Volume ! la revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 171-175.

TAGG, P. 2008. « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” », *Volume ! la revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-161 (1989), « Open Letter about “Black” ».

SCHOTT-BILLMANN, F. 2000. *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob.

SCHOTT-BILLMANN, F. 2006. *Le féminin et l'amour de l'autre*, Paris, Odile Jacob.

SCHOTT-BILLMANN, F. 2012. *Quand la danse guérit*, Paris, Le Courrier du livre.

RÉSUMÉ

On constate aujourd'hui un retour de la transe à travers les musiques et les danses à pulsation forte, régulière, hypnotique, provenant d'instruments de percussion ou de musiques électroniques. La transe est une antique fonction de la danse : le geste répétitif régulier possède un automatisme qui conduit à l'enthousiasme, perception de l'Autre en soi, qui laisse place au moi temporairement effacé. La transe (possession ou extase) naît de la jouissance de l'effacement du moi pour un échange jubilatoire avec l'Autre. Le danseur en reçoit une Loi vivifiante, la Loi naturelle qui met en échec le surmoi paralysant, ce qui produit à la fois une liberté dans sa danse et des effets psychiques notables.

MOTS-CLÉS

Transe, danse-thérapie, musique « noire », refoulement, rythme-racine, battement des contraires, geste répétitif, alternance, automatisme, joie, Autre, lien, réversibilité, absence-présence, Loi, Dionysos.

ABSTRACT

We notice a return of the trance through the musics and the dances with strong, regular, hypnotic pulsation, coming from percussion instruments or from electronic musics. The trance is an old traditional function of the dance : the regular repetitive movement possesses an automatism which drives to enthusiasm, i.e. the perception of the Other in oneself because the Ego is temporarily erased. The trance arises from the enjoyment of the disappearance of the Ego for a jubilant exchange with the Other. The dancer receives from the Other an invigorating Law, the natural Law which dissolves the paralysing superego, what produces at the same time a freedom in his dance and notable psychic effects.

RESUMEN

Comprobamos hoy una vuelta del trance a través de las músicas y los bailes a pulsación fuerte, regular e hipnótica, proviniendo de instrumentos de

18. A. Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 78.

percusión o de músicas electrónicas. El trance es un antiguo función del baile : el gesto repetitivo regular tiene un automatismo que conduce al entusiasmo, la percepción del Otro en sí, con el Ego temporalmente borrado. El trance (posesión o éxtasis) nace del

goce de la borradura del Ego para un intercambio jubilatorio con el Otro. El bailarín recibe una Ley vivificante, una Ley natural que hace fracasar el superego paralizador, lo que produce a la vez una libertad en su baile y efectos psíquicos notables.