

« Entre corps et graphie »

Jean Marc Benkimoun Psychiatre, Psychanalyste Paris

Merci à l'équipe du groupe d'ARTEA de m'avoir donné la parole dont je me saisis pour vous raconter le trajet qui m'a amené à ARTEA et à la RT, et vous proposer quelques hypothèses qui me sont venues lors de ce cheminement.

L'histoire commence, il y a quelques années au CMPP de St Mandé. Je reçois un enfant âgé de 8 ans qui, dès les premières secondes de notre rencontre, s'engage dans la parole, dans l'échange ; il nous précipite tous les deux dans le lien, avec le sentiment d'une urgence à dire, il faut dire quelque chose qui exige d'être entendu ; il faut que je sois là pour entendre ce qu'il a à dire. Et en même temps qu'il me convoque de cette façon-là, il s'empare d'une craie et dessine au tableau. Séduit par l'image, je suis capté par son trait de craie et ses qualités de représentation figurative qui semble n'avoir pour lui aucune importance ! Il dessine comme il parle, avec la même urgence. Qu'est-ce qui le motive à venir consulter au CMPP ? Lui, dit qu'il « n'aime pas écrire », et il manifeste un refus d'écrire, il s'oppose farouchement à la calligraphie. Ses parents, eux, ont pris rendez-vous sur suggestion de l'équipe scolaire, parce qu'« il a des difficultés d'écriture ». On dit de lui qu'il est « dysgraphique », qu'il a des « problèmes de motricité fine » ; ce qui ne manque pas d'étonner quand on voit la précision de son geste lorsqu'il dessine ; lui dit qu'écrire « ça lui fait mal, à la main, au poignet » et qu'il « ne veut pas écrire » ! D'ailleurs, ni à l'école, ni ailleurs, il n'écrit.

Il a donc la bonne idée de m'étonner, et j'en parle aux collègues. C'est comme cela que l'on s'aperçoit que d'autres enfants, s'ils n'ont aucune réticence à dessiner, refusent eux aussi le geste calligraphique. Lorsque l'on fait davantage connaissance avec eux, qu'on s'intéresse à ce qu'ils aiment faire, on découvre que ces enfants dansent ! Ils dansent de plusieurs façons : de manière informelle, chez eux en inventant des « choré » devant des clips, soit de façon plus formelle, dans des cours de danse, soit dans une activité comme la capoeira ! Nous sommes particulièrement attentifs à la demande et aux attentes d'un enfant lorsqu'il vient au CMPP. Le terme de « difficultés » est très souvent employé par l'entourage familial, scolaire, médical à propos de ce qui motive sa venue. Il a l'inconvénient de recouvrir et de substituer l'observation d'un tiers, aussi pertinente soit-elle, à ce qu'éprouverait l'enfant et au nom de quoi il attendrait de l'aide de notre part. Cette attention particulière nous a permis d'observer qu'un enfant met souvent en œuvre des tentatives de résolution de « difficultés » qu'il éprouve. Ainsi, on a supposé qu'il y eût peut-être une relation entre ce refus de la calligraphie et cet investissement de la danse.

De plus, comme plusieurs collègues s'intéressaient à la danse, cela n'a pas été compliqué de réunir régulièrement un petit groupe formel constitué d'une psychologue, une orthophoniste, une psychomotricienne – animant un groupe de Relaxation thérapeutique avec une collègue psychologue, toutes deux formées à la RT Bergès – et un pédopsychiatre, afin de chercher le lien qu'il pourrait y avoir entre danse et écriture. Et, sans hésiter, nous avons appelé ce groupe de travail « Corps et graphie » ! Ce groupe a eu plusieurs effets, notamment sur moi :

- Tout d'abord, m'inscrire à la formation en Relaxation Thérapeutique Bergès parce qu'il y est sans doute question, directement et/ou indirectement du corps¹.

- Ensuite, prendre un abonnement à Chaillot, avec l'idée que les chorégraphes, les danseurs.ses doivent savoir quelque chose sur le corps.

- Enfin, je me suis intéressé d'un peu plus près aux travaux d'André Sylvain LABARTHE² ; et d'encore plus près, au travail de Pina BAUSCH, notamment sous la conduite de Wim WENDERS. Dans ces films, images et paroles, parlent de ce que c'est qu'un corps. Cela m'a donné quelques idées que je souhaite vous présenter et soumettre à votre attention dans la cadre de la journée d'ARTEA.

Allons à « PINA », le film de W Wenders. Dès l'ouverture du film³, le découpage des plans, et leur montage font alterner interviews⁴, moments chorégraphiques de différentes pièces chorégraphiques, anciennes, actuelles, d'un.e seul.e ou de plusieurs danseurs.ses, installation scénique, musiques des chorégraphies, plans rapprochés, plans moyens, plans larges, gros plan du visage de Pina, et sa voix off sur la danse et la parole. Les changements de point de vue, les décalages, les mouvements de caméra déplacent la perspective : écriture de Wenders, images et paroles « adressées » au spectateur m'ont fait « voir » le corps du danseur autrement qu'en le voyant sur scène.

Le travail de Wenders fonctionne comme un dispositif de contrôle en analyse. Lacan disait que les analystes en formation devraient commencer, non pas par recevoir des analysants, mais par recevoir des analystes en contrôle ! C'est le dispositif de parole « rapportée » qui permet d'entendre ce que la parole d'un autre « dit » ! C'est par la façon dont Wenders me « montre » Pina, que je peux « voir », ou plutôt entendre, au sens de l'entendement, un certain nombre de choses, auxquelles, sans lui, je n'aurais pas accès⁵. Je vous invite à effectuer l'exercice de décrire ce que vous voyez, quand vous regardez un tableau, une chorégraphie, ou un film ; s'il est un peu laborieux, il est particulièrement efficace pour révéler l'écriture qui sous-tend l'image, et ainsi d'en entendre quelque chose.

Ainsi, c'est le corps du danseur, qui crée l'espace ; ce n'est pas l'inverse, ce n'est pas le corps du danseur qui se déplace dans un espace déjà constitué, déjà donné comme tel. Rappelons que ce qu'on appelle habituellement l'espace, est l'espace euclidien avec ses trois axes, x, y et z, et donc marqué par le chiffre ; l'espace dont on parle n'est pas une sorte de donné élémentaire, sensible, accessible à la perception, c'est déjà une construction marquée par le symbolique. Et c'est le corps qui construit cet espace, mais pas n'importe quel corps : un corps qui fonctionne comme signifiant, ou qui a quelque rapport avec le signifiant.

¹ « Qu'est-ce qu'un corps ? » est une question qui m'occupe depuis longtemps ; la participation au travail d'ARTEA est l'une des voies principales de cette recherche.

² Il a écrit et réalisé 6 films de 52 mn, autour de la danse : un épisode avec Sylvie Guillem, un avec William Forsythe, un avec un danseur de buto, et un avec Patrice Dupont, plus deux épisodes intitulés « Carolyn Carlson au travail » : dans le premier il la filme, la fait parler, à partir d'une chorégraphie qu'elle a écrite et dansée seule, qui s'appelle « Solo » ; dans le second, c'est 20 ans après, il filme le travail de répétition de « Solo » dansé par l'un de ses élèves, sous sa conduite à elle.

³ Voir Annexe, en fin de transcription.

⁴ Wenders va répéter le même procédé : il filme en plan poitrine une danseuse qu'il interviewe ; et la réponse de celle-ci est en voix off sur le plan fixe de celle-ci qui, à l'image, ne parle pas !

⁵ De la même façon, avec le travail de Labarthe.

Qu'est-ce que c'est que « le corps comme signifiant ? » C'est le corps de la comptine : « Alouette, gentille alouette ». Lorsque j'ai fait l'expérience de la Relaxation Thérapeutique Bergès dans le cadre de la formation proposée par Marika Bounes Bergès et Christine Bonnet, la succession des temps marquée par la nomination répétée des « parties » du corps, et le lien à la voix et au corps des thérapeutes, m'ont très vite fait penser au jeu qui structure le lien entre le bébé et la mère dans la comptine : « Alouette, gentille alouette ! ». Quand la mère noue son plaisir – sa jouissance – et celui de l'enfant en nommant les différentes parties du corps, elle « polysémise » le corps de son enfant puisque chaque partie nommée, à tour de rôle, représente « autre chose » pour elle, et donc pour lui, que ce qu'elle serait supposée désigner : ainsi, le corps de l'enfant fonctionne comme signifiant pour la mère – la mère comme fonction, évidemment. Et c'est à cette condition-là, d'être polysémique pour la mère, que le corps va pouvoir barrer l'espace, le marquer du symbolique, et le construire comme espace euclidien, le chiffrer.

Dans cette fonction du corps comme signifiant, je vous propose que nous allions un peu plus loin. Dans le séminaire « L'identification »¹, Lacan développe l'idée que l'essence du signifiant c'est le trait unaire. Il se réfère à l'*Einzigiger Zug* de Freud². Qu'est-ce que c'est que le trait unaire ? « Qu'il soit vertical, nous appelons cela faire des bâtons, ou qu'il soit comme le font les chinois, horizontal, il peut sembler que sa fonction exemplaire soit liée à sa réduction extrême ». Pour préciser ce qu'il entend par « trait unaire », Lacan nous invite à lire les propos du Moine Citrouille-Amère, Shitao. C'est un auteur chinois du XVII^{ème} qui a écrit « L'Unique trait de pinceau »³ : « Qu'il s'agisse de la beauté de monts, fleuves, personnages et choses, ou qu'il s'agisse de l'essence et du caractère des oiseaux, des bêtes, des herbes et des arbres, ou qu'il s'agisse des mesures et proportions des viviers, des pavillons, des édifices et des esplanades, on n'en pourra pénétrer les raisons ni épuiser les aspects variés, si en fin de compte on ne possède cette mesure immense de l'Unique Trait de Pinceau.

Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas. Aussi, l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en n'est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme. »

Ajoutons à cela que la peinture chinoise associe sur un même tableau, sans que cela ne pose aucun problème une représentation très figurative et des lettres ; ces lettres ne sont pas du tout des légendes ou des commentaires de la représentation figurée ; c'est en lien avec le fait que l'écriture chinoise a un rapport très étroit avec la peinture. C'est la raison pour laquelle l'idéal du calligraphe chinois, c'est LE TRAIT : les « lettres » chinoises sont constituées de l'assemblage de 8 traits élémentaires.

Ce qu'il s'agit de trouver-retrouver pour le calligraphe, comme pour le peintre, c'est cet Unique Trait de pinceau, qui est la base, l'essence de tout. Le trait unaire, c'est la réduction du signifiant à l'extrême !

¹ Séminaire « L'identification », 1961-1962, notamment leçon du 6 décembre 1961.

² « Psychologie des masses et analyse du moi »

³ « Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère », P. Ryckmans, Plon, 2007, p. 17

Cette « réduction à l'extrême », n'existe pas seulement dans le champ de ce qui se voit ; le trait unaire, c'est aussi la scansion inconsciente. Au moment où Lacan nous parle du trait unaire, il nous emmène au Musée de St Germain en Laye, pour nous montrer les côtelettes préhistoriques sur lesquelles Homo Sapiens a fait des encoches pour compter les bêtes tuées. Il ne s'agit pas, en premier lieu de les dénombrer ; peut-être que dans un second temps, il comptera. Mais dans un premier temps c'est pour compter « 1 », compter 1 coup comme tel. Ce n'est pas un « 1 » du dénombrement, c'est un « 1 » unaire, le « 1 » de l'Unité comme telle, le « 1 » unaire dit Lacan, le « 1 » de la scansion, le minimum « scandable ». C'est le même « coup » que le « coup » de l'accusé réception, quand on prend acte qu'un message nous a été envoyé, premier temps symbolique de l'échange humain. La scansion inconsciente, c'est aussi la pulsation de l'inconscient, le coup de lance de Sapiens, le coup sexuel ou le coup de la séance d'analyse, « tac-tac-tac », chacun des coups est compté « 1 ». C'est le « 1 » de l'Unité comme telle qui pour Lacan constitue l'importance de cette fonction du trait unaire.

Et c'est à cet endroit de ma réflexion que je vous invite à revenir sur ce qui me semble être le point de rencontre entre le corps et le trait unaire, en vous proposant l'hypothèse sur laquelle je laisserai ouvert mon propos aujourd'hui :

le stade du miroir est un temps où le corps vient représenter l'Unité, et c'est précisément parce que l'image du corps représente cette Unité que l'identification spéculaire peut se mettre en place. Il me semble que, du côté de la danse, c'est cette fonction unaire du corps qui crée l'espace. Du côté de la clinique de l'écriture chez certains enfants, le « refus d'écrire », serait un effet de cet empêchement à entrer dans la dimension symbolique de l'écriture nécessaire à l'acte calligraphique : la fonction unaire du corps est absente, et c'est en dansant que l'enfant essaierait de solliciter cette fonction unaire du corps qui jusque-là lui a fait défaut. Et peut-être est-ce à cette fonction unaire du corps, si essentielle à la construction de l'espace et du lien que fait référence la formule de Pina BAUSCH : « Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus ! »...

Merci.

ANNEXE : « STORY BOARD » du début de « PINA » de W. WENDERS

Dans « PINA », le film s'ouvre sur une scène devant une salle vide, sur laquelle une femme en talons hauts vêtue d'une culotte porte un accordéon. Elle parle des quatre saisons.

Plan suivant : file indienne de danseurs et danseuses entrent sur scène côté cour et avancent en S sur la musique de « West end blues » de Louis Armstrong. Ils effectuent les mêmes gestes que ceux de la première danseuse.

Plan suivant : sur la scène, six containers sont vidés de la terre qu'ils contiennent en l'étalant sur la scène. Ce qui semble « annoncer » le « Sacre du printemps » de Pina Bausch, puisque dans cette chorégraphie, les danseuses et les danseurs évoluent sur de la terre qui recouvre sur la scène.

Plan suivant : ouverture du « Sacre », musique de Stravinsky, avec une femme couchée sur une étoffe rouge, et entrée d'autres femmes.

Puis Wenders intercale un plan d'une répétition plus ancienne du « Sacre », Pina Bausch danse la même phrase chorégraphique que celle dansée par les danseuses sur la scène plus actuelle à laquelle on revient. Après quelques instants, voix off de Pina : « Bien sûr, il y a parfois des situations où on ne peut rien dire, où on est sans voix. Il n'y a plus qu'à faire deviner ».

Fondu enchaîné sur un gros plan de profil légèrement sur le côté gauche du visage de Pina, qui poursuit : « Même avec les mots, il ne s'agit pas des mots, mais de faire deviner quelque chose. »

Et retour au ballet sur scène. Fondu enchaîné avec retour au ballet, avec un plan de 8 femmes filmées à hauteur des genoux, ce qui fait qu'on ne voit que les membres inférieurs de celle qui est au premier plan ; et qu'on voit en entier celles qui sont au 4^{ème} ou 5^{ème} plan.