



HAL
open science

Une invention face à un “ accident ” : la calli/graphie comme support d’une possible réinvention de la choré/graphie

Nara Pratta

► To cite this version:

Nara Pratta. Une invention face à un “ accident ” : la calli/graphie comme support d’une possible réinvention de la choré/graphie. *Oxymoron*, 2015, *Actualités psychanalytiques brésiliennes*, 5. hal-03651519

HAL Id: hal-03651519

<https://hal.science/hal-03651519>

Submitted on 25 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Actualités
Psychanalytiques
Brésiliennes**



OXYMORON

ISSN : 2107-691X

Numéro 05 - Décembre 2015

Une invention face à un « accident » : la calligraphie comme support d'une possible réinvention de la chorégraphie

Nara Pratta

Doctorante en linguistique à l'« Universidade Estadual de Campinas- Unicamp –ayant effectué un stage de doctorat à l'Université de Nice Sophia Antipolis avec une bourse – PDSE/CAPES. Psychologue, Psychanalyste, Professeure et Superviseure clinique/institutionnel (e-mail : narapratta@yahoo.com.br).

Résumé

Au-delà d'une « terre ferme » et déjà bien balisé, cet article discute dans un contexte peu exploité par la psychanalyse – de la Danse. Qu'est-ce que la psychanalyse peut dire d'un mouvement éphémère et fugace ? Le sujet a un mouvement qui fait que le corps se déplace par la « grâce » d'un rythme qui lui est propre, singulier. La danse au-delà d'un simple divertissement nous présente tout au long de l'histoire de l'homme des moyens d'expressions, des communications et d'équilibre individuels et sociaux. Autour d'un langage universel chacun peut trouver son ton, son style et surtout sa propre danse. En ce sens, cet article présente l'écriture d'une ballerine dans son rapport à la danse. Face à un coup du Réel, un « accident » elle a trouvé des manières de se soutenir en tant que sujet en quête de sa propre danse.

Mots clefs

Psychanalyse ; Danse ; écriture ; sinthome ; invention.

Une invention face à un « accident » : la calli/graphie comme support d'une possible réinvention de la choré/graphie

Les premiers pas

« *Quand on me demande quand j'ai commencé à danser, je réponds: "Dans le sein de ma mère, sans doute par suite des huîtres et du champagne, la nourriture d'Aphrodite" » (DUNCAN, p. 15 ([1927]1932)).*

Dans le domaine de la danse le mouvement se démarque. Nous faisons référence ici au mouvement qui fait que le corps se déplace par rapport à un rythme qui lui est propre au-delà du son musical et d'une règle classique. Ce rythme rend possible de jouer avec le corps et d'en jouir. On peut ainsi non seulement être vu, se voir mais également se voir en étant vu. C'est la raison pour laquelle l'homme n'est pas content de marcher. Il lui faut danser. « Le mouvement est ici qualifié de vivant car il est source de vie pour celui qui le vit, dans une dimension certes impalpable, mais fondamentale » (BOISSIÈRE, p. 12, 2014).

Alain Didier-Weill (p. 09, 2003) rappelle que depuis que l'homme est devenu parlant, s'est créé un trou qui ne permet pas qu'il habite naturellement ni son corps, ni l'image de celui-ci. Danser sur une Autre scène, face aux yeux du public et face à ses propres yeux dans le miroir – qui est un support indispensable au quotidien du danseur. Le mouvement est ce à travers quoi le sujet parvient à jouir d'avoir un corps. Les trois registres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel, enlacés singulièrement, permettent au sujet de ne pas seulement danser en accord avec la musique mais de créer une danse qui lui est propre. Le sujet invente alors sa propre danse par un rythme qui lui est singulier.

Selon Boissière (p. 13, 2014) « Le rythme est pour lui cet élément qui met spontanément en mouvement, créant une dynamique qu'on ne saurait réduire aux seuls mouvements corporels : le rythme a un pouvoir de vie qui rejaillit sur le rapport au monde et à soi ». Le fait qu'il soit possible de voir un corps qui parle d'une autre

manière, sans voix, est un point important qui nous rappelle qu'« il faut un corps pour signifier » (LEGENDRE, p. 33, 1978).

Schott-Billmann (2000) présente des idées qui corroborent l'affirmation de Duncan ([1927]1932) en disant qu'avant la naissance le bébé dans le ventre maternel porte déjà un mouvement, une impulsion, une danse primordiale. En plus, la voix maternelle transmet aussi un rythme. Avant de comprendre les sons, cette voix constitue une musique qu'il lui est possible d'écouter. Il s'agit de la pulsion invoquante « qui est la plus proche de l'expérience de l'inconscient », selon Lacan (p. 96, 1964[1973]). Il est possible aussi de faire danser le corps. « Par le mouvement de son pied, ou de sa tête, marquant le temps, l'auditeur révèle que son corps est habité par une invocation » (DIDIER-WEILL, p. 12, 1998).

La présence d'un mouvement paradoxal de continuité et de discontinuité, de présence et d'absence, est une condition indispensable à l'accès au langage. C'est celui que Freud a aperçu à travers le jeu de son petit-fils et a nommé « fort-da ». Ce mouvement représente une manière de jouer avec le manque de l'Autre, ainsi qu'une acceptation de la séparation (d'avec l'Autre) et encore un moyen de gagner une prime de plaisir par cette répétition créatrice de rythme. Ce mouvement rappelle au danseur une manière de nommer l'Autre, de convoquer sa présence de façon singulière même à travers un code collectif. Ce code collectif permet d'ailleurs aussi de prendre conscience de l'existence d'une altérité. Ce mouvement rend possible également la construction et l'affinement continu du schéma corporel, le sentiment d'un corps qui est unifié. « L'homme a trouvé, dans la marche, le chant, la danse ou la parole, différentes façons de s'articuler au grand mouvement d'échange entre les registres de l'absence/présence, la manifestation/non-manifestation » (SCHOTT-BILMANN, p. 199, 2000).

Il est aussi important de souligner, en concordance avec l'auteur, que la danse n'est pas une simple activité ayant pour objectif le divertissement. Les anciens ont en effet déjà démontré son importance au niveau de ce qui se réfère à l'équilibre individuel et aussi social par rapport à un langage universel, un rythme, « ce qui nous permet d'entrer dans la danse de l'autre bien plus rapidement que dans sa langue » (SCHOTT-BILMANN, p. 6, 2012). Il est possible que dans un même rythme chacun puisse trouver son ton, son style et sa propre danse.

Dans un contexte peu exploité dans le milieu psychanalytique, cet article présente l'écriture d'un sujet par rapport à la danse. Face à un coup du Réel, un « accident », une contingence, une ballerine a trouvé d'autres manières de se soutenir en tant que sujet en quête de sa propre danse, c'est-à-dire une invention, un sinthome, une écriture.

Autrement dit, ce ne sont pas le corps et la danse, comme de nombreux auteurs les ont déjà utilisés en tant que références métaphoriques qui nous intéressent mais vraiment le sujet qui danse avec un corps et qui est touché par des paroles. Il s'agit d'un parlêtre qui se met en mouvement et qui crée des effets qui parlent d'eux-mêmes.

Quel lien ? La danse et la psychanalyse – quelques pas entrelacés

Il est drôle de constater que ça faisait déjà un certain temps que je m'interrogeais quant à la manière dont ma danse était détachée de la réalité de ma vie et que j'étais à la recherche d'un lien qui me permettrait de mélanger les deux. Maintenant ce lien se matérialise. (WOLFF, p. 60, 2012)

Face à un coup du Réel, un sujet se présente non face à une nouvelle danse, mais est capable de mettre en avant une nouvelle façon de danser. Nous pouvons lire et regarder les documents présentés par la ballerine Silvia Wolff dans sa thèse de doctorat à la lumière de la contingence à laquelle elle se confronte. Il s'agit d'un sujet qui s'invente et se recrée en inventant une écriture par rapport à la danse.

Ma transition commence avec un mal de tête sévère au côté droit. Puis, je me rappelle avoir senti un étrange fourmillement dans tout le côté gauche de mon corps. Parallèlement à cela, le monde semblait être en rotation, plus lent que d'habitude et, avec lui, moi aussi étais plus lente (...). Ça a été ainsi pendant une période d'environ 30 minutes durant lesquelles j'ai observé mon corps fondre devant mes yeux. En même temps qu'à cette fonte de mon corps ; j'ai assisté, du plus loin que je me souviens avoir étudié la danse, à la remontée de mes heures de cours de ballet. (p. 61)

Nous venons ici de lire le résumé de la description par Silvia Wolff du moment où elle a fait un AVC. Ballerine classique depuis l'enfance, brésilienne, elle se présentait avec un corps et une posture idéaux pour le monde du ballet. Elle a commencé un travail de doctorat avant cet accident et s'interrogeait déjà sur la rigueur et l'impersonnalité du ballet classique. Selon Silvia, la formation classique laisse peu de place à la spontanéité et à la créativité en imposant des règles strictes. Elle a de ce fait présenté son histoire de formation au ballet et aussi son parcours dans différents pays à travers une réflexion sur l'enseignement hiérarchique du ballet et en mettant l'accent sur les stéréotypes de beauté que celui-ci impose. Cependant, nous pouvons faire ressortir qu'elle présente une façon de voir la danse classique qui ne peut être généralisée. C'est-à-dire que le ballet n'est pas une danse impersonnelle parce qu'il possède des règles strictes dans sa structure ou dans son enseignement. En effet, tout art est aussi guidé par des règles. Dira-t-on que l'interprétation d'une sonate de Mozart est plus impersonnelle qu'une improvisation? Nous pouvons observer que, malgré l'exécution d'un rôle prédéterminé, de nombreux danseurs se présentent au public d'une manière singulière qui touche et surprend ceux qui le regardent, et ce, bien que la chorégraphie présentée soit déjà connue..

Après son AVC, Silvia parle de la nécessité de mettre en pratique ses questionnements. Cette nécessité est comme une obligation d'intégrer ses inquiétudes à sa vie. À ce moment là, elle a arrêté

la danse ainsi que les choré(graphies) et a montré un besoin d'écrire une calli(graphie) à partir de son expérience. Elle est par conséquent passée d'une écriture par le et du corps à une écriture intégrant la lettre et ses effets de bordure. Elle y raconte ses difficultés à un Autre qui pourrait l'entendre, ce qui constitue pour elle une chance de se (ré)inventer. En effet, à travers un milieu déjà connu et le contact avec d'autres personnes qui ont exprimé leur intérêt pour se reconstruire et reprendre leurs activités après un événement traumatique, tel qu'un AVC, Silvia se remettra progressivement en mouvement, en trouvant des possibilités et des raisons de retourner sur scène. Elle se (ré)invente donc à travers les projets qu'elle a avec d'autres personnes qui ont un vécu similaire au sien mais aussi à travers le regard des spectateurs: « C'est comme si une partie de moi était dans les coulisses, sur le point de revenir à la scène, mais sans prendre la scène (...). J'ai besoin de retrouver du sens dans le mouvement et dans la danse pour que fasse sens le fait de revenir sur scène » (WOLFF, p. 75, 2010).

Sibony (1995) utilise le néologisme « dansêtre » pour se référer aux mouvements comme à un recours symbolique du sujet qui cherche à prendre corps. Il s'agit d'une recherche du corps à venir. « La danse est le devenir 'parlant' de l'être avec des corps » (p. 115). L'auteur ajoute aussi l'idée de la danse comme un symptôme du corps dans lequel nous pouvons lire comme une façon de traiter la jouissance, comme un dialogue avec l'Autre, sur une Autre scène et comme une manière de répondre au trou d'être, au manque-à-être.

Le sujet, orienté par une pulsion invocante, guidé vers un point bleu, comme l'a nommé Didier-Weill (1998) en référence à la nomination qu' Eugène Delacroix a donné à un moment d'improvisation de F. Chopin, se lance à danser et, même s'il ne dit pas des choses précises, il ne s'agit pas non plus d'un non-dit. Il dit des choses non pour se faire comprendre mais pour établir un dialogue avec l'Autre qui marque la présence d'une altérité. Ce n'est pas la réponse de cette altérité qui importe mais bien le fait qu'elle mette en mouvement la fonction-sujet.

Quand Silvia parle de son traitement, elle fait toujours référence à l'importance d'une mémoire du corps, des marques qui sont présentes dans son corps et qui l'ont aidée pendant ce traitement. Sibony (1995) parle d'une tension vibrante entre le corps actuel et le corps-mémoire. Au-delà d'une mémoire des mouvements, il s'agit d'un corps qui est marqué par des signifiants qui se sont inscrits dans le corps. Le corps est alors marqué par des souvenirs qui vont s'intégrer au corps actuel de manière consciente et surtout inconsciente.

Silvia raconte une chose très singulière qui a marqué son corps. Dans la majorité des cas, l'hémiplégie des membres, séquelles de l'AVC, implique une rotation des membres vers l'intérieur. Dans ce cas là, elle décrit (au contraire) une rotation des membres vers l'extérieur comme la conséquence d'une mémoire du corps (en dehors) après plusieurs années de formation en ballet. Par conséquent, nous pouvons constater que même face à des catégorisations de cadres cliniques standardisés dans le domaine de la médecine clinique, le sujet imprime sa singularité, sa marque.

Sur la scène de la danse, il y a toujours un « regard » qui est impliqué – le chorégraphe qui a créé, imaginé et observé les mouvements effectués par les danseurs; le propre danseur qui voit son image dans le miroir et fait des gestes pour chercher un mouvement supposément idéal et la foule qui regarde et à travers laquelle le danseur est vu. Le corps se met en scène pour un dialogue avec l'Autre face à la foule.

En ce sens, l'auteur mentionné ci-dessus contribue à l'idée d'un triangle présent sur la scène de la danse – le corps dansant, la foule et l'Autre. De toute façon, dans ce triangle il y a des effets de miroir, « il symbolise tout moyen de se reconnaître, de s'imaginer sans se réduire à cette image, d'être projeté par cette image vers un regard qui vous reconnaît, mais qu'il vous faut traverser pour être reconnu par vous-même et trouver place dans un trajet identitaire » (p. 166). Pour la psychanalyse, c'est la pulsion scopique qui est en question, « le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence » (Lacan (1964[1973]) p. 69). De cette manière, voir

n'est pas la même chose que regarder. Le « moi » est du côté de la reconnaissance (de se reconnaître). Ceci implique la nécessité de regarder et donc de créer un lien entre ce que l'on voit et ce que nous voulons voir. Lien qui d'ailleurs démontre le paradigme selon lequel au niveau de la pulsion scopique, ce n'est pas l'objet perdu qui est en cause mais le désir de l'Autre. Il n'y a pas d'objet spécifique en question. Dans la danse, c'est une mise en scène du corps qui se donne à voir au regard, avec un corps qui est traversé par un L oi, un a mémoire et qui fait appel à l'Autre corps.

Concernant cet aspect il y a des points intéressants à noter. Il y avait déjà longtemps que Silvia s'interrogeait par rapport à des impositions de normes et d'idéaux esthétiques dans le monde du ballet. C'est néanmoins, après l'AVC, les premières choses qu'elle cherche et ce sont aussi celles qui l'empêchent de reconnaître sa propre image dans le miroir. Elle dit : « Malgré l'insatisfaction par rapport à l'image que je voyais dans le miroir et qui était certainement une comparaison avec la figure que je m'étais habituée à voir se refléter quand je dansais, le souvenir de cette image pouvait m'aider à la récupération » (WOLFF, p. 68, 2010).

Elle ajoute une autre réflexion sur l'image du corps, qui, selon la compréhension psychanalytique est une image qui ne se limite pas à ce qu'il est possible de voir. Elle parle aussi d'une image interne, consciente et inconsciente, et qui concerne les marques sur le corps du sujet : « Pendant l'exécution des mouvements des exercices de physiothérapie et de réadaptation, ces marques imprimées dans mon corps faisaient que je continuais la recherche obsessionnelle et compulsive de cette perfection tant désirée » (p.70).

Elle fait des références aux marques, signifiants qui se répètent dans son écrit : les marques du ballet classique, les marques de la perfection ; les marques de la mémoire... Pour la psychanalyse le corps est considéré comme un lieu d'inscription que créent les marques. Concernant ces marques, Lacan a utilisé le terme « trait unaire », en référence à Freud. Ce trait rend possible le support

de l'identification symbolique du sujet, l'identification par rapport à un signifiant et non par rapport à une image. Cette identification se situe donc dans le registre du manque. C'est-à-dire qu'il s'agit du registre de la première relation entre le sujet et le signifiant. Le sujet se fait représenter par un signifiant pour l'Autre. C'est l'Un, non comme unité, mais comme possibilité de compter parmi les similaires et de marquer sa différence d'une manière singulière par un a tracé.

Il y a toujours un conflit, une contradiction entre le corps et l'Autre corps, à savoir le corps idéal et un questionnement de ce corps idéal non sans la quête d'un autre idéal. En fait, le sujet recherche surtout d'autres manières de vivre et de s'inventer. Il est à la recherche d'un nouveau « moi » et d'un nouveau « je » danse, comme la ballerine, Silvia, les a nommés.

Dans cette recherche, elle se réfère aussi à l'importance de la musique.

La musique a toujours fait partie du quotidien de ma famille, j'ai grandi en écoutant mon père improviser au piano, mon frère étudier la guitare (...). Ce chant interne contribuait à la précision de ma danse et donnait le rythme qui m'aidait à commencer et à finaliser chaque mouvement (...). Je me rappelle aussi avoir grandi dans le monde du ballet, où les pas étaient toujours soumis à une mélodie et à un rythme (...). La notion de chant interne fait référence aussi à une notion de sentir interne, à la recherche d'une pulsation (d'un rythme) interne spécifique à chaque personne. Il s'agit d'un regard à travers les yeux de l'esprit dans lequel on voit sans regarder. C'est une quête de reconnaissance de cette impulsion pour la vie, que, plus tard, j'ai essayé de passer à d'autres patients victimes d'AVC (p. 78)

Ce propos est en accord avec la pensée de Sibony (1995). Dans le milieu de la danse il y a un mouvement, un déplacement qui s'articule à une musique interne et aussi avec l'Autre. Ce mouvement vers le désir de danser ne se dirige pas vers un corps idéal mais avant tout vers la vie.

Didier-Weill (1998) met en évidence l'importance de la voix pour le « devenir humain » un devenir rendu possible à travers une voix qui dans un

premier temps ne passe pas par la parole mais par une musique, une chanson « entends-tu la continuité musicale de mes voyelles et la discontinuité signifiante des mes consonnes » (p.11). Vives (2012) fait ici référence à un point de surdité nécessaire pour que le sujet puisse conquérir sa propre voix. Il faut par conséquent que cesse et que manque la voix de l'Autre pour que le sujet puisse s'exprimer au travers de sa voix. Le sujet devient dès lors invoquant et se fait entendre par un Autre.

Le sujet est guidé à travers une pulsion, d'une invocation vers un « point bleu », une « note bleue » (Didier-Weill, 1998), une note inaudible mais qu'il est possible de sentir. De cette façon, le pouvoir de la musique est de commémorer un temps initial, avant l'apparition de la parole, du sens. C'est par rapport à cette écoute qu'il est possible de danser, de se mettre en mouvement.

Silvia parle de son style, de son rythme qui a été crucial face au manque de références identitaires de sa propre image qu'elle ne retrouvait plus dans le miroir. Avec ce rythme elle pouvait supporter la routine des exercices répétitifs mais surtout se retrouver elle-même.

L'invention : la choré/graphie, la calli/graphie et le sinthome

Le regard des autres n'a plus eu d'importance parce qu'avec cette nouvelle danse l'acceptation interne s'était déjà produite. Finalement, je me rends compte que j'ai été essentielle à la création d'un projet pour l'utilisation de la danse comme aide à la réhabilitation complémentaire au traitement des patients ayant fait un AVC et, c'est à travers ce processus, que je suis parvenue à ma propre réhabilitation. Le résultat final de ce travail de réhabilitation a été la création et la présentation d'un solo « Le nouveau cygne » (WOLFF, p. 91, 2010).

Qui suis-je par rapport à la danse ? C'est la question que Silvia a posée quand elle a écrit une chorégraphie pour une autre ballerine. Elle souhaitait exprimer par là une chose très importante pour elle mais encore impossible à exprimer avec son propre corps. Elle a intitulé

cette chorégraphie « Le deuil »/« Luto », mot qui en portugais est homophone avec « luto » du verbe lutter, s'efforcer pour réaliser quelque chose. Il s'agissait là pour elle d'écrire un Texte, qui, selon les principes de Legendre (1978) implique que « La danse aussi par laquelle le corps du sujet résonne de la Loi, ne peut s'inscrire en dehors de cette Textualité » (p. 54). Legendre fait référence à la Loi en tant que Loi symbolique du sujet parlêtre et au Texte qui est explicité par rapport à la Loi. En d'autres termes, il se réfère à une manière de tenter de devenir la Loi en elle-même.

Nous pouvons mettre en évidence l'importance de l'écriture pour Silvia. Il s'agit bien pour elle d'un écrit qui lui a permis de faire tenir en équilibre les trois – le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Silvia a souligné son parcours vers une nouvelle façon de voir la danse et de danser. En revanche, l'expression par rapport à la danse est une chose qui ne change pas, elle reste ballerine. Le changement essentiel qui s'effectue en elle est le rapport qu'elle a à l'écriture, elle se révèle théoricienne de la danse et propose d'écrire et de réfléchir de façon théorique. Elle envisage l'écriture comme une possibilité de trouver un nouveau lien. Elle s'en sert comme d'une invention face à un coup du Réel, une obligation imposée par un accident et qui lui permet une invention, celle de se faire un nom comme théoricienne de la danse. Autrement dit, face à l'impossible le sujet est obligé de répondre avec un signifiant nouveau, dans le cas que nous présentons, l'invention est l'écriture théorique (DIDIER-WEILL, p. 157, 2010).

Concernant l'écriture et l'invention que nous soulignons ici, il est nécessaire de présenter et différencier les concepts de symptôme et sinthome tels que la psychanalyse les conçoit.

Freud (1893-95[1967]) a commencé ses études avec des références aux symptômes qui ont été décrits et observés dans le cas de l'hystérie. Dans un premier temps, jusqu'en 1900, l'utilisation de l'hypnose était un outil pour faire disparaître les symptômes. Après que Freud (1904[1996]) se soit aperçu que cet instrument n'était pas valable pour tous les patients, l'outil principal a été la libre association. À cette époque, Freud avait une

conception de la « vérité » en ce qui concerne le discours des hystériques, cela lui a fait croire qu'il y avait toujours un rapport sexuel traumatique à l'origine du symptôme hystérique.

La publication du texte sur l'interprétation des rêves (FREUD, (1899-1900[2003]) a ajouté des contenus remarquables à la pensée freudienne. Le symptôme est considéré comme un message chiffré qui peut être déchiffré au cours du traitement. Vingt ans plus tard, en rapport avec des années d'expérience clinique, Freud rencontre des difficultés concernant la guérison. Il nomme « compulsion de répétition » ce qui se situe au-delà des contenus à déchiffrer. En conclusion, il observe qu'une partie du symptôme est susceptible d'être interprétée et qu'une autre partie, associée à la satisfaction pulsionnelle, lui résiste.

À l'occasion du développement de la théorie freudienne la question du symptôme a été revue et réexaminée dans le texte « L'analyse finie et l'analyse infinie » ((1937[1985]). Il n'y a pas de « guérison complète » mais certaines élaborations qui apparaissent de manière unique, singulière pour chacun. Le symptôme est caractérisé par Freud non seulement comme une formation de l'inconscient mais surtout comme une satisfaction, un moyen de satisfaction de la pulsion, quelque chose qui s'échappe du contenu refoulé et apparaît d'une autre façon, qu'il a nommé dans le texte « Au-delà du principe du plaisir » (1916-1920[1996]) comme la compulsion de répétition.

Dans le prolongement des travaux de Freud, Lacan (1957[1966]) aborde également la question du symptôme. Dans un premier temps de son enseignement le concept est encore fondé sur la pensée freudienne, c'est-à-dire la compréhension du symptôme comme un message qui s'adresse à un Autre. Autrement dit, il vise encore la compréhension d'un contenu refoulé que l'association libre, pendant le travail analytique, permettrait de déchiffrer.

À partir du séminaire XVII, Lacan (p.55, 1969-1970[1991]) nous présente une autre façon de voir le symptôme. Celui-ci ne peut pas être entièrement déchiffré et il y a aussi une satisfaction associée au symptôme au-delà de la souffrance. C'est cette

satisfaction qui justifie la difficulté de l'abandonner, comme Freud l'avait déjà signalé. Apparaît l'idée du symptôme comme source de jouissance. Autrement dit, la psychanalyse ne vise plus seulement le contenu refoulé pour avoir accès à la vérité, qui est toujours considérée comme « non-totale », mais la production d'un savoir inconscient pour que le sujet puisse se confronter à ses modes de jouissance.

Enfin, dans son dernier enseignement, Lacan (1975-1976[2005]) présente une reformulation remarquable de la façon de comprendre le symptôme et la « guérison » analytique. Cette reformulation a surtout lieu à l'occasion du séminaire XXIII. En mettant l'accent sur le registre du Réel dans le traitement analytique, le symptôme est compris comme un moyen de traiter le Réel et le travail clinique comme une possibilité de traiter le symptôme. En référence à la possibilité de l'invention du sujet, Lacan a créé le terme « sinthome », par rapport à son étude de l'écrivain James Joyce, en référence à quelque chose de singulier qui fait la liaison entre les trois registres – l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. « Je dis qu'il faut supposer tétradique ce qui fait le lien borroméen » (Lacan, p. 19). Dans le cas de James Joyce, il s'agit d'un remplacement du nom-du-père par rapport à l'écrit dans lequel nous pouvons voir l'invention. De cette manière, il a créé un nom par lui-même « je me suis permis la dernière fois de définir comme sinthome ce qui permet au noeud à trois, non pas de faire encore à trois, mais de se conserver dans une position telle qu'il ait l'air de faire noeud à trois » (p. 94). Le sinthome sous-entend un savoir-faire que le sujet construit face à un manque de sens, à un œcupure. C'est-à-dire le sinthome comme « quelque chose qui va plus loin que l'inconscient », comme a remarqué Didier-Weill (p. 158, 2010) en référence à Lacan (sem. 24 – inédit). Le sinthome est surtout perçu comme une réponse par rapport à une logique non habituelle. Il n'est pas l'équivoque signifiante comme la répétition symptomatique mais quelque chose que le sujet invente. « L'invention du sinthome procède d'une autre structure, car le signifiant du sinthome est une

nomination du réel qui ne renvoie pas à un autre signifiant » (p. 161, 2010).

Considérant la brève présentation des concepts mentionnés ci-dessus, nous pouvons réfléchir sur l'invention de la ballerine en question.

Dans son texte, Silvia nous raconte qu'après deux ans sans danser et après la réalisation d'un projet pilote avec des personnes qui avaient aussi fait un AVC, elle est invitée à danser. À ce moment là, enfin, Silvia se sent prête à danser à nouveau. En effet, après l'écriture de la chorégraphie, le processus de rédaction de la thèse, et après s'être vue en vidéo sur un documentaire de réhabilitation, elle arrive en quelque sorte à la fin d'un processus au bout duquel elle se sent capable de retourner danser sur scène. C'est le moment où elle se sent capable de danser de nouveau, de se présenter au public. Elle a intitulé la chorégraphie « Le nouveau cygne » dont l'objectif a été de présenter la dichotomie entre le côté droit et le côté gauche de son corps. Le premier, à savoir le côté droit, était marqué par le ballet classique, un corps très préparé, et le second, à savoir le côté gauche « alerte aux douleurs pesantes du quotidien actuel à l'intérieur duquel les corps et les individus se rencontrent dans une constante négociation et redéfinition de l'espace, du temps et de l'identité » comme elle l'a elle même mentionné dans sa thèse de doctorat (p. 92).

La ballerine cherche à se voir, à se rencontrer à travers les yeux des spectateurs. La danse est une véritable graphie du corps, un corps qui montre sa marque dans une rencontre idéale autour d'un idéal qui n'existe pas. Néanmoins, le cygne n'a pas à être impérativement blanc ou noir. Il n'a pas de couleur spécifique, il peut être bleu, comme une certaine note.

Après avoir eu la possibilité de revenir à la scène, Silvia a participé à un groupe de danse en Suisse avec des ballerines considérées comme « normales » et d'autres ayant, comme elle, certaines limitations physiques. Elle parle ainsi de son identification au groupe et de la possibilité qu'elle a eu d'enfin pouvoir montrer sa propre identité par rapport à la danse. En d'autres termes, c'est à partir de ce moment là qu'elle s'exprime par sa propre danse. À travers cela elle fait

référence à une certaine pulsion invoquante, une invocation, une chose qui pulse en elle et qui lui a permis d'œser (ré)inventer.

« La danse m'a enseigné, surtout (avant tout), à aimer la vie, à percevoir qu'il y a une espèce de 'petit moteur' interne qui nous donne l'envie de toujours vouloir continuer à aller de l'avant et trouver la manière de rendre toujours, nouveau et poétique chacun des moments de la vie, en leur donnant une fraîcheur toute particulière » (WOLFF, p. 108, 2010).

À ce sujet, Didier Weill (2010, p. 59) souligne la différence entre la marche et la danse. Dans le premier cas il y a un guidage précis, il n'est pas possible de perdre de vue la direction. Cependant, « l'homme qui danse : lui aussi va quelque part, mais il n'est pas guidé, comme le marcheur, par un point qu'il ne perd pas de vue, car s'il danse, c'est 'à perte de vue', il est orienté par un point qui n'est pas visible ».

Par contre, si nous suivons le texte avec un regard clinique, il y a quelques points qui nous indiquent que c'est l'écriture de la ballerine qui se distingue comme la nouveauté, l'invention qui lui a permis de faire un lien entre sa vie et sa danse, de se soutenir en tant que sujet et de continuer dans le monde de la danse. « Je vois la continuation de ce travail comme une des stratégies de survie non seulement pour moi mais aussi pour ma danse et mon art » (idem, p. 60). Silvia a souligné l'écrit de son travail comme essentiel pour elle-même, par sa danse et son art, un lien qui a permis qu'elle puisse continuer à danser, à vivre.

En ce sens, et conformément à Sibony (p. 27, 1995), nous pouvons dire que la danse reste pour Silvia du côté du « grand symptôme » comme une manière de jouir et jouer d'avoir un corps et aussi de faire face au manque constitutif. « La danse serait donc un symptôme dans la grande quête de l'origine, qui semble si perdue que l'on se perd à la trouver (...). La danse serait la quête, par un corps, d'un corps perdu pour lui, comme l'origine » (p.31). Cependant, l'invention de l'écriture autant que la possibilité de soutenir un texte avec l'hypothèse d'un Autre qui puisse lire et surtout la possibilité de se faire un nom comme

théoricienne de la danse peut être associé avec le sinthome. C'est-à-dire qu'il s'agit de la possibilité de créer un lien qui permette une élaboration symbolique, le soutien d'une image et aussi un type de savoir-faire en relation avec le Réel.

En ce sens, Pommier (p. 5, 1993[1996]) a introduit son travail sur l'écriture avec la question suivante – « Ai-je vraiment écrit pour être lu ? A qui s'adressent les graffitis inscrits en marge d'un morceau de papier (...) ? Ce sont des questions qui nous indiquent quelque chose d'intriguant dans l'écriture. « Entre parler et écrire, se tend toute l'épaisseur de l'inconscient que celui qui écrit doit traverser pour tracer ses lettres » (p.296). Concernant cette production, ce texte, l'hypothèse que nous proposons est que la calligraphie, la proposition de l'écriture par Silvia est ce qui lui permet d'établir un lien qui a été mentionné précédemment comme difficile à faire. C'est-à-dire qu'elle a fait un sinthome par rapport à l'écriture. Pour suivre le parcours de Silvia et son écriture, il est important de souligner la relation entre le trait unaire, le nom propre et la lettre pour la psychanalyse.

Concernant cet aspect, G. Pommier (1993[1996]) met en évidence la nécessité pour l'homme de prendre des notes pour ne pas oublier certaines pensées ou même pour communiquer un message à quelqu'un. Cependant, l'auteur n'est pas présent quand un lecteur lit le message. « Il est absent en puissance lorsqu'il rédige un texte. Il faudra ensuite que le lecteur attribue un sens aux lettres qu'il déchiffre, et que, ce faisant, il atteste la présence au moins passée de ce sujet qui écrivit » (p. 308). Il y a une marque du sujet qui se fait présent par une absence. En ce sens, une calligraphie peut être considérée comme une pratique de la lettre qui révèle une écriture et qui fait référence à un sujet de l'inconscient. L'écriture est possible parce qu'il y a une identification avec un trait.

Dans le séminaire IX, L'identification, (1961-1962-inédit), Lacan se réfère à la lettre et au trait unaire comme synonymes. Le trait unaire fait référence au terme allemand que Freud a utilisé dans sa théorie de l'identification dans le texte « Psychologie collective et analyse du moi »,

einzigster Zug – trait unique. Ce trait unique est une première écriture, une première marque du sujet qui dit sa singularité, sa différence qui lui permet d'entrer dans une série symbolique.

L'identification se fait par rapport à un trait Autre qui est donc une référence symbolique et non imaginaire. Il s'agit d'une première lecture des marques que le sujet a reçues d'un Autre et pris pour soi-même. Il ne s'agit pas d'une présence, mais surtout d'une absence effacée qui dans les répétitions du sujet se présente comme une absence. Autrement dit, dans un premier temps il y a une inscription que le sujet a reçue de l'Autre, et ensuite nous pouvons remarquer un effacement, que Freud appelle refoulement. Enfin, le sujet peut être dit par rapport aux interprétations qu'il fait de ces marques. En ce sens, le nom propre est un type de matérialité du trait. Autrement dit, il est une marque qui fait référence au sujet et qui ne peut être traduite.

Concernant le concept de lettre pour Lacan (p. 117, 1971[2007]), celui-ci correspond à ce qui soutient, ce qui ne peut être ni entendu ni verbalisé, au-delà du signifiant. « Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait le littoral » (p. 117); le sujet écrit son texte dans le mécanisme de répétition autour d'un bord, un contour de « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire » (Lacan, p. 132, (1975[1985]), une constante écriture et l'effacement pour mieux écrire.

Au cours du séminaire XIX, ...Ou pire, Lacan (1971-1972[2011]) a souligné l'écriture comme le retour du refoulé. En ce qui concerne la lettre, elle marque la place où le signifiant est retourné. Dans le contexte clinique, la lettre devient présente comme marque dans le discours du patient mais sans être directement lisibles.

Après l'introduction du concept de la langue par Lacan (1972-73[1975]) dans le séminaire XX, Encore, comme une langue propre à chaque sujet, et en particulier avec l'association entre le langage et la jouissance, la lettre est associée à une dimension Réel, hors-sens, au-delà de la signification.

En ce sens, nous pouvons réfléchir sur le travail de la ballerine en question, notre hypothèse est que Silvia s'est fait un nom, en tant que théoricienne

de la danse par rapport à l'articulation d'une marque, un trait, autant qu'une lettre, avec la jouissance dans le Sinthome. C'est-à-dire que face à un manque de référence de l'image, après un « accident », une coupure Réelle, elle a été obligée de trouver des moyens de se soutenir en tant que sujet dansant mais surtout en tant que théoricienne qui se met à écrire sur le domaine de la danse. C'est l'invention d'un nouveau type de rapport à la danse, d'une écriture qui lui a permis de se faire un nom et de nouer les registres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel qui menaçaient de ne plus être articulés après l'effraction subie.

Silvia écrit par rapport au lien qu'elle a trouvé ; le lien qui manquait entre sa danse et sa vie après un parcours en trois temps – l'un avant l'AVC dans lequel la vie de la ballerine en tant que sujet était détachée de la danse et pendant lequel elle a souligné des inquiétudes sur l'enseignement du ballet classique soutenu par des normes esthétiques et les difficultés d'être en mesure d'exprimer la créativité et de faire des improvisations parmi les marques que le ballet a imprimé sur son corps ; un deuxième après l'AVC dans lequel ce même sujet se confronte à une contingence du Réel, une coupure par rapport à sa vie d'avant et à la conception qu'elle avait alors de la danse, et enfin une dernière étape comprenant l'élaboration du sujet par tout un processus qui lui est propre et la mène à son retour à la scène, surtout par rapport à l'écriture qui lui a permis de se faire un nom, en créant un lien. Elle dit alors : « je me rends compte de l'existence d'un lien fort entre le corps et l'identité » (p. 99). À travers une expérience qui a touché directement son corps et qui a provoqué un désordre entre les trois registres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel – Silvia a trouvé plusieurs manières de continuer à se soutenir en tant que sujet dansant. Ceci a été possible à partir d'une nouvelle organisation, une autre manière de se situer par rapport aux trois registres cités précédemment, un lien avec un sinthome, la calli-graphie comme sinthome par rapport à la danse.

En ce sens, et avec l'accent mis sur les différentes structures propres du symptôme et du sinthome, selon Didier-Weill (2010), quel que soit

le type de graphie elle dépasse la formation de l'inconscient. Silvia, par rapport à la possibilité de se faire un nom à travers une écriture a également fait en sorte qu'une nouvelle image du corps puisse advenir et être investie.

Considérations

L'invention est l'objet central de cet article, un déplacement, un mouvement constant dans la vie du sujet qui cherche à se réinventer. Le mouvement qui fait danser, qui fait pulser, qui fait vivre.

« Danser sa vie ou nommer sa vie » ? Selon Didier-Weill (p.162, 2010) ce sont les deux voies qui sont envisageables. C'est à travers l'écriture de sa vie que Silvia soutient la possibilité de continuer à pratiquer l'art de la danse dans sa vie. Il est important de souligner, encore une fois, le manque de discussions et de réflexions concernant le domaine de la danse. Le psychanalyste reste bien souvent dans le domaine auquel il est habitué. Ceci lui permet de rester ancré à une « terre ferme ». Il nous paraît nécessaire d'évoquer l'une des raisons possibles à ce manque de conversations et de matériel sur ce thème. Il n'est pas facile, en effet, de parler d'une chose éphémère et fugace, qui apparaît et disparaît en quelques secondes. Par contre, par rapport au cas présenté, l'importance de donner de la valeur également à d'autres formes de discours et/ou d'écrits est indéniable.

Dans ce sens, l'intérêt pour la danse fait référence à un mouvement dansant mettant l'accent sur la création du sujet, la singularité d'un style, d'une choré(graphie). Il faut trouver un langage pour la danse, pour la vie (HOGHE & BAUSCH, apud FERNANDES, 2007).

Dans le cas présent, c'est exactement l'invention qui nous est montrée. « La vie nous impose des changements et à partir de ceux-là nous changeons. À travers ces transformations nous nous réinventons et nous réinventons la danse ». (WOLFF, p.114, 2010).

Bibliographie

- BOSSIÈRE Anne, *Musique Mouvement*, Paris, Éditions Manucius, 2014.
- DIDIER-WEILL Alain, *Invocations – Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- DIDIER-WEILL Alain, *Lila et la lumière de Vermeer*, Paris, Éditions Denöil, 2003.
- DIDIER-WEILL Alain, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, 2010.
- DUNCAN Isadora, *Ma vie*, [1927], Paris, Éditions Gallimard, 1932.
- FREUD Sigmund « Études sur l'hystérie », [1893-1895], Paris, PUF, 2009, pp. 14-35.
- FREUD Sigmund « Cinco lições de psicanálise », in FREUD, Sigmund, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, [1895] (J. Salomão, trad.), Rio de Janeiro, Imago, 2006, « vol. 11 », pp. 16-65.
- FREUD Sigmund, « L'interprétation des rêves », in FREUD, Sigmund, *Oeuvres Complètes*, [1899-1900], Paris, PUF, 2003, « vol. IV ».
- FREUD Sigmund, « Ométodo psicanalítico de Freud », in FREUD Sigmund, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, [1904], (J. Salomão, trad.), Rio de Janeiro, Imago, 1996 « vol. 7 », pp. 233-240.
- FREUD Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », in FREUD, Sigmund, *Oeuvres Complètes*, [1916-1920], Paris, PUF, 1996, « vol. XV », pp. 273-338.
- FREUD Sigmund, « Analyse avec fin et analyse sans fin », in FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, [1937], Paris, PUF, 1985, pp. 231-268.
- HOGHE, Raimund & BAUSCH, Pina, in FERNANDES, Ciane, *Pina Bausch e o Wuppertal. Dança: teatro, repetição e transformação*, São Paulo, Annablume, 2007.
- LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » in LACAN, Jacques, *Écrits*, [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 490-526.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre IX, L'identification*, inédit, Paris, Éditions du Seuil, 1961-1962.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, [1964], Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, [1969-1970], Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, [1971], Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XIX, ...Ou pire*, [1971-1972]. Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, [1972-1973]. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, [1975-1976], Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LEGENDRE, Pierre, *La passion d'être un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- POMMIER, Gérard, *Naissance et renaissance de l'écriture*, [1993], Paris, PUF, 1996, « 2ème édition ».
- SCHOTT-BILMANN, France, *Le besoin de danser*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- SCHOTT-BILMANN, France, *Quand la danse guérit, la recherche en danse*, Paris, Le Courrier du livre, 2012.
- SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris: Éditions du Seuil, (1995).
- VIVÈS, Jean-Michel, *La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012.
- WOLFF Silvia Suzana, *Momento de transição: em busca de uma nova Eu Dança*, Tese de doutorado, UNICAMP, Instituto de Artes, 2010.