

Tangence



La voix du corps : celle qui fait scène dans l'éclat du symptôme

Francine Belle-Isle

Number 60, May 1999

L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008083ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008083ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belle-Isle, F. (1999). La voix du corps : celle qui fait scène dans l'éclat du symptôme. *Tangence*, (60), 95–104. <https://doi.org/10.7202/008083ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La voix du corps : celle qui fait scène dans l'éclat du symptôme

Francine Belle-Isle, Université du Québec à Chicoutimi

C'est justement parce que *quelque chose défaille* au cœur de *la langue* (Sprache) que le corps (Körper/Leib) s'en mêle!

Paul-Laurent Assoun,
Corps et inconscient

Quel corps? Nous en avons plusieurs.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*

J'ai déjà dit ailleurs que «le corps, ça n'existe pas, sinon habillé de mots et sous des dehors de mascarade»¹. J'exagérais, bien évidemment. J'essaierai donc de ne pas tomber dans la même hystérie et me retiendrai d'affirmer ici qu'au fond, il n'y a que du corps... D'abord parce que, contrairement à la première simplification qui n'est après tout qu'une hyperbole, la seconde me paraît, elle, d'une évidente fausseté, même si elle permet de saisir le malentendu qui s'installe quand on pose la question de l'être du corps, en évitant de s'interroger sur son *lieu* d'existence. Si le corps existe, et il existe certainement, que fait-il de son être? *Où* et *comment* existe-t-il, tel qu'en son être même? Quelle scène de représentation signe son nom propre? Quels modes d'expression emprunte sa voix singulière? Voilà bien la véritable affaire, et elle est loin d'être simple.

«Au commencement était le Verbe», dit-on. À la fin aussi. Même si, entre temps, «le Verbe s'est fait chair». Le corps est donc un *entre temps*, un *entre-deux*, cet être de limites grippé dans l'étau du symbolique, infiltré par lui, soutenu aussi, mais devant payer ce support du lieu imaginé de son réel perdu. Mis en discours par le Verbe incarné, devenu son propre écho dans

1 «Le corps comme lettre de fiction», dans Anne-Marie Picard (dir.), *Le corps et ses lettres*, Québec, Nuit Blanche, à paraître.

la parole de l'Autre, le corps s'accommode assez bien de cette sujétion, étonnamment docile à jouer le jeu d'une éloquence qui le récupère sans doute, mais en lui ménageant *manifestement* une belle et large part. Il arrive pourtant que, sous le choc intime de quelque violence, il prenne horreur de cette éloquence-là, toute réglée en sa rhétorique d'usage et de convenance, et qu'il fasse éclater, hors les mots communs mais dans le *signe* encore de sa chair en souffrance, sa voix hybride et insolite. Voix mal *placée*, comme interdite d'elle-même, troublante en son poids de surprise, choquante d'imprévu et d'inadvertance, dont il faut bien tout à coup prendre la mesure.

Cette éloquence du corps, rare et difficile, méprisante des codes et des normes qui régissent les discours de maîtrise, fait toujours scandale, parce qu'elle n'a que faire des précautions dites oratoires, qu'elle s'élève souvent avec fracas, dans l'apparition du *symptôme*, ce *trait signifiant* qui fait scène à la fois comme révélateur et comme énigme. Comment cette éloquence-ci pourrait-elle, sans étouffer ses emportements excentriques, se laisser enfermer dans des *lieux* fixes de narration, précisément destinés à assourdir sa voix étrangère, à la fondre dans le *bruit de la langue*² pour éviter d'en écouter les flexions indécentes? C'est dire que dans l'espace de la psychanalyse tout au moins, le corps parlant — et non le corps parlé — ne peut s'arranger ni du portrait (où *pose* un corps immobilisé), ni du tableau (où *figure* un corps immobile), ni même de la scène mimétique (où joue un corps mobile), autrement qu'en les traversant tous de sa dissidence, les invalidant ici et là dans leurs règles sages, les obligeant à de terribles écarts, à l'extrême limite de leurs compétences. Seule la scène *traumatique*, pour autant bien sûr qu'elle parvienne à se représenter en un texte définitivement arrêté, et donc seulement dans l'*évocation* de sa fulgurance, peut porter en germes et en traces quelque chose de cette éloquence du corps.

J'entends par scène traumatique non pas celle qui *rend compte* d'une blessure originaire dont le sujet s'extirperait dans une assomption triomphante — de ce compte rendu la scène mimétique est parfaitement capable —, mais plutôt celle qui accuse une violence au moment même où se joue sa reprise dans

2 Ce bruit de la langue qui tue précisément « le bruissement de la langue » (Barthes), son tremblement, son ébranlement sous l'effraction du corps en elle.

l'écriture, en une jouissance qui sidère le sujet, le laisse médusé du tremblement qui l'agite, qui l'arrache de ses lieux communs et le transporte, vif et nu, *ailleurs* vers l'Autre sans visage. Scène du *sympôme*, toute *corporelle*³, scène *traversée* par le symptôme, celui-ci frayant son chemin en aveugle, devenant *signe* malgré lui en quelque sorte, étonné de ce que son appel exige réponse sans même savoir encore quelle brûlante question il pose. Il me semble essentiel de bien comprendre ici de quelle sémiotique participe le symptôme, non de celle qui remplace la chose dont elle est la représentation légataire, mais de celle qui *tient la place de la chose*, plus encore qui en *trace la place*, la fait advenir cette chose *juste là où est sa place*. On le voit, le symptôme ne convoque pas le corps dont il se supporte, il le *désigne* comme mouvement, comme « portée du désir », dirait Rosolato⁴, au sens musical du terme — *portée* des signifiants où s'accomplit le corps de désir. *Partition* insue, qu'interprète le corps, toujours pour la première fois, en une performance dont il ne sait pas comment elle s'exécute aussi magistralement en lui, et pour un spectacle dont la mise en scène est toujours celle de l'improvisation et de la découverte. Cette *défaillance* du savoir dans le réel du corps, le symptôme la joue comme l'épreuve imposée d'une *interpellation sémiotique*, qu'il prend tout entière à sa charge au risque souvent d'y laisser sa mise et d'y perdre sa peine. Il n'est pas rare, en effet, qu'il échoue à faire entendre l'excès de sens dont il est la figure inventée. Ce n'est pourtant jamais sa faute, mais bien la nôtre chaque fois que nous lui refusons, du lieu de notre savoir, le *regard* qui le laisserait vraiment à lui-même, comme marque du corps et comme suspens symbolique.

Il me semble que nous aurions intérêt, surtout nous les psychanalystes, qui sommes sans excuse là-dessus, à faire un sort bien meilleur à une *sémiotique du regard*, non pas bien sûr pour nous laisser séduire par les dérives de l'imaginaire, mais pour cesser de croire qu'il suffit de les enfermer dans une sémiotique du discours, fût-elle dite *passionnelle*, pour en être aussitôt délivrés. Penser qu'un déni peut nous débarrasser de la chose qui

3 Tout symptôme a son *site* dans le corps, que son inscription soit névrotique, perverse ou psychotique, mais en des modalités structurales qui viennent le travailler différemment, selon que le corps y est plus ou moins pris à la lettre.

4 Guy Rosolato, *La portée du désir ou la psychanalyse même*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1996.

nous embête, ce n'est guère original et, au détour des choses, toujours inefficace. Pour situer ici la question spéculaire dans «la ligne et la lumière» du séminaire⁵ de Lacan, quoique dans un contexte passablement déplacé, j'en conviens, le corps symptomatique serait celui qui persiste à vouloir qu'on le prenne là où il se donne, dans *l'interjection*⁶ exaspérée du désir: «Regarde-moi là où je te vois». «Vas-tu *enfin* me regarder là où je me tue à t'appeler!», dit le corps sémiotique, exigeant de chaque lecteur qu'il consente *pour vrai* à essayer de voir ce qu'il ne comprend pas encore. Cette intimation commande absolument qu'il y ait arrêt sur l'image, pas que l'image soit *arrêtée* comme dans un portrait, ou *apprêtée* comme dans un tableau, mais *tremblée* comme dans un symptôme, amenée à la scène comme malgré elle, offerte dans l'équivoque cruauté de sa représentation⁷. Dans les mots même de Lacan, quand il parle de la peinture — cet art de la représentation qui *fait surface*, ce lieu par excellence où on vient déposer son regard, «comme on dépose les armes», précise-t-il⁸ —, l'assignation perverse du corps symptomatique pourrait se résumer ainsi: «*Tu veux regarder? Eh bien, vois donc ça!*» Ça, que tu manques toujours parce que ton regard ne s'y *arrête* jamais.

Admettons-le une bonne fois, nous comprenons tout trop vite, trop uniment surtout, occupés à retrouver dans les signes les seules choses que nous y avons mises, rejetant comme des taches encombrantes les *effets de corps* jugés *illisibles* qui parasitent la clarté de nos descriptions du monde. Dans un texte comme dans l'espace analytique, le symptôme est toujours un *corps étranger*, qui ne peut se trouver que là où ça ne se comprend pas! En tout cas, pas du premier coup d'œil, ni même du second. Si Œdipe, ce héros officiel de la psychanalyse, court à sa perte sans le savoir, c'est précisément parce qu'il a péché par excès de connaissance, par suffisance, donnant réponse immédiate à l'énigme

5 Jacques Lacan, Le séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1973, p. 85-97.

6 Selon l'expression de Paul-Laurent Assoun (*Corps et symptôme*, tome 2, *Corps et inconscient*, Paris, Anthropos, 1997, p. 82 et sqq.), dont nous verrons plus loin jusqu'à quel point elle est heureuse.

7 À propos de la nouvelle pièce de Daniel Danis, *Le chant du Dire-Dire*, René-Richard Cyr qui la met en scène à l'Espace Go avoue: «J'ai été séduit par ce texte parce que je ne le comprenais pas» («La voix intérieure», *Le devoir* (Montréal), 28 avril 1998, p. 1).

8 *Le séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 93.

du Sphinx, mais se précipitant par là dans l'abîme de sa cécité future. Parce qu'il a méconnu le sens *excessif* auquel son symptôme le renvoyait par la voix du monstre l'interrogeant *lui* et pas un autre, parce qu'il a eu l'incroyable naïveté de penser de l'ordre de la stricte signification le fin mot de son problème, Œdipe va découvrir, en son destin funeste, qu'il faut longtemps errer avant de trouver la terre de repos promise par l'oracle. Quand il m'arrive de relire le *Thésée* de Gide, contrairement à mes premières identifications héroïques, je prends toujours maintenant le parti d'Œdipe, humble voyageur enfin arrivé au bout de son périple fou, et laisse sans regret Thésée, ce tombeur de labyrinthe, à son triomphe de thérapeute conquérant, sûr qu'il est d'avoir accompli sa mission et qu'après lui, grâce à lui, «les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres»⁹. Douce illusion de qui n'a fait que tuer sans péril un Minotaure endormi — dont il est dit d'ailleurs qu'«à le bien prendre, il n'est pas si redoutable que ça» (p. 1437) —, prétention superbe d'un vainqueur d'opérette dont l'ultime exploit consiste à se sauver du labyrinthe en lui tournant le dos, à rentrer confortablement dans ses pas, comme on entre dans ses pantoufles en rembobinant tranquillement son fil d'Ariane. Thésée? Un simple *exécutant*, soucieux de ne pas déroger aux consignes de Dédale, qui l'exhorte, créateur horrifié des pièges dont il a perdu le souvenir, à fuir au plus vite le lieu de panique qui porte son nom.

La scène traumatique n'est pas faite pour être *vidée* du corps qui l'habite. Au contraire, elle est là pour durer en son symptôme¹⁰, tout le temps qu'il faut pour forcer le parcours de représentation à poser ses énigmes, à les donner à voir dans l'insu de leurs figures, là où leur dessin *prend corps* et invente la voix qui en porte la trace. Formidable *jeu-de-scène*, mais qui refuse la mimésis d'une théâtralité de circonstance, à rendre un texte de figuration dont les moindres accents auraient déjà trouvé leur ponctuation définitive, elle noue sa trame dans l'immédiateté de la performance et compose sur place les formes obligées de

9 André Gide, *Thésée*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 1453 [éd. crit. Y. Davet et J. J. Thierry].

10 Un symptôme trop vite «levé» est toujours le signe manqué d'un dire perdu. À vouloir le supprimer bêtement comme un monstre dangereux, plutôt que de le rendre à la liberté du désir, on risque de se tromper d'héroïsme, en détruisant l'obstacle qui seul assurait la poursuite de la quête.

son spectacle. C'est dire que cette voix du corps, surprenante et anarchique, n'est pas *représentable* sur commande, qu'elle n'obéit pas aux démonstrations bien nettes d'un langage de bienséance. Elle s'échappe des vitesses d'élocution habituelles et scande son frayage d'une arhythmie affolante, dont les battements en éclipse signalent la cassure soudaine : *Coup de voix*, en quelque sorte, et non parole débitée selon des modes prévisibles, la scène traumatique fait irruption tel un vertige, frappant le sujet de plein fouet, et le laissant *interloqué* de son propre lieu d'exclamation. Ébranlement de l'édifice symbolique, interférence d'un réel qui vient buter contre les tissures du langage, le trauma qui fait scène dans le symptôme constitue donc le *point* de faille — du verbe poindre, dit Barthes — d'où ça lâche. Dans le corps, et dans le texte aussi.

Dans tous les textes. Du moins dans ceux qui ont assez de *corps* pour en souffrir les effets et qu'une lecture dite *objective* ne vient pas amputer de leur charge somatique. Il existe cependant des textes qu'on dirait plus attentifs que d'autres au symptôme qui les attend dans l'écriture, les travaille dans le flux et reflux de leur lettre, comme une inquiétude rythmée au fil de leurs représentations chercheuses, et qui force la lecture à rencontrer sa part d'impossible. Ces textes-là ne laissent guère le choix : ou on les évite comme la peste, les jugeant *impraticables* — Julien Bigras dénonçait une psychanalyse réservée qui déclare *inanalysables* les sujets qui appellent « une pratique excessive »¹¹ —, ou on y entre à ses risques et périls, péril de la fascination que suscite toujours le symptôme quand il est mis à nu, risque d'un engagement à fonds perdu pris au plus obscur des voix intérieures. Cela semble évident d'œuvres comme celles de Bataille, de Blanchot, de Duras, dont les vibrations intimes sont l'écho de nos propres silences, c'est tout aussi vrai de certains textes du passé, plus rassurants d'être devenus des *classiques*, mais sous la patine d'une éloquence ancienne encore tout imprégnés des mouvements physiques qui les traversent. Les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, par exemple, sont la scène privilégiée d'une « espèce de délire », qui frappe le corps d'énonciation de secousses terribles, le ravage d'impulsions affolées chaque fois que le désir s'affronte à l'inconnu de sa jouissance. J'ai choisi soigneusement le passage dont je voudrais faire voir ici comment,

11 Julien Bigras, *L'enfant dans le grenier*, Paris, Aubier, 1987, p. 185.

entre trauma et fantasme, entre écriture et lecture aussi, se tracent à l'aveugle les voies du symptôme. Ce qui m'intéresse avant tout, ce n'est pas la signification de la scène, son *interprétation* — elle devrait venir en son temps, liée à la seule *insistance* du corps sémiotique —, mais la constitution même de la représentation, la ligne de son dessin, le rythme et l'accent de son mode d'expression. Essentiellement le *mouvement d'une image* en quête de lieu.

«Elle s'appelloit Madame Basile»¹². L'une des femmes avec qui Jean-Jacques a goûté «dans leurs prémices, les plus doux ainsi que les plus purs plaisirs de l'amour». Sans doute celle qui a le plus excité chez lui les charmes de la contemplation, et dont une récurrence textuelle, son aventure avec Mademoiselle Galley, qui est aussi une mise en abyme parfaite, signale qu'elle était la figure même de son désir. Un diptyque en quelque sorte : Madame Basile, figure esquissée d'un désir qui se découvre, Mademoiselle Galley, figure emblème d'une érotique déjà bien en place. Entre les deux, le temps de réaction qu'il faut pour *entraver* la charge étourdissante du corps. Ce qui avec Madame Basile aura hésité pendant plus de trois pages à *faire symptôme*, Jean-Jacques le rejouera mimétiquement avec Mademoiselle Galley, en cinq ou six phrases bien lisses. Les voici, données comme résumé commode de la scène d'origine, aussi en tant qu'elles permettent tout de suite de voir à quelle belle assurance l'énonciation peut parvenir quand elle arrive à convertir le corps parlant en corps parlé :

Nous étions seuls, je respirois avec embarras, elle avoit les yeux baissés. Ma bouche au lieu de trouver des paroles s'avisa de se coller sur sa main, qu'elle retira doucement, après qu'elle fut baisée, en me regardant d'un air qui n'étoit point irrité. Je ne sais ce que j'aurois pu lui dire : son amie entra, et me parut laide en ce moment (p. 138).

Tableau parfaitement brossé, un peu trouble, avec juste ce qu'il faut d'émotion pour que le corps *figurant* y trouve son compte, mais sans que jamais le plan narratif ne soit affecté ni par de brusques changements de vitesse ni par des sauts de focalisation intempestifs. Si les *thèmes* — isolement, gêne, pudeur du regard,

12 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. 1, 1959, p. 73 et sqq. [éd.crit. B. Gagnebin et M. Raymond].

retrait de la voix — sont scrupuleusement les mêmes que ceux qui composent le tête-à-tête avec Madame Basile, rien ou presque du bouleversement initial n'est ici reconduit. Tous les motifs amoureux s'emboîtent sagement pour organiser avec Made-moiselle Galley une scène charmante, mais assez banale. Aucune marque ne persiste de cette interjection foudroyante qui projetait deux corps, celui de Jean-Jacques et celui de Madame Basile, l'un vers l'autre dans une improvisation totale, donnés l'un à l'autre dans l'éclat de la représentation.

Véritable *pas de deux* dansé dans une sorte de rêve. Sur fond de regard. À même des ruptures de rythme incroyables :

Sa chambre étoit entr'ouverte ; j'y entrai *sans être aperçu*. Elle brodoit près d'une fenêtre ayant en face le côté de la chambre opposé à la porte. *Elle ne pouvoit me voir entrer*, ni m'entendre, à cause du bruit que des chariots faisoient dans la rue [...]. Il régnoit dans toute sa figure un charme *que j'eus le tems de considérer*, et qui me mit hors de moi. Je me jettai à genoux à l'entrée de la chambre en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné, bien sûr qu'elle ne pouvoit m'entendre, et *ne pensant pas qu'elle put me voir* : mais il y avoit à la cheminée *une glace* qui me trahit. Je ne sais quel effet ce transport fit sur elle ; *elle ne me regarda point*, ne me parla point : mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds (p. 75 ; c'est moi qui souligne).

C'est le regard qui scande toute la scène, qui en règle les lenteurs comme les précipitations. Un regard voyeur, que sa contemplation affole et pousse à l'extravagance, tout à coup pris à son propre piège, débouté de ses audaces par le tiers miroir — signe nécessaire de sa déconfiture —, mis dans un suspens inquiétant, puis sauvé par un regard complice qui glisse vers le geste provocateur :

d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds. *Tressaillir, pousser un cri, m'élançer à la place qu'elle m'avoit marquée ne fut pour moi qu'une même chose* : mais ce qu'on auroit peine à croire est que dans cet état je n'osai rien entreprendre au delà, ni dire un seul mot, ni lever les yeux sur elle, ni la toucher même dans une attitude aussi contrainte, pour m'appuyer un instant sur ses genoux. *J'étois muet, immobile, mais non pas tranquille assurément* : tout marquoit en moi l'agitation, la joye, la reconnaissance, les ardents desirs incertains dans leur objet, et contenus par la frayeur de déplaire sur laquelle mon jeune cœur ne pouvoit se rassurer.

Elle ne paroissoit ni plus tranquille ni moins timide que moi. Troublée de me voir là, interdite de m'y avoir attiré, et commençant à sentir *toute la consequence d'un signe parti sans doute avant la réflexion*, elle ne m'accueilloit ni ne me repoussoit; *elle n'ôtoit pas les yeux de dessus son ouvrage*; elle tâchoit de faire *comme si elle ne m'eut pas vû à ses pieds* (p. 75-76; c'est moi qui souligne).

Ce qu'il faut voir, bien avant toute compréhension du scénario pervers qui prend effet ici, c'est la force déictique du geste *parti avant la réflexion*, qui percute dans l'instant les jeux du regard, qui vient *fendre* le désir au point le plus vif de l'insu contemplé. «Ici», dit Madame Basile, «là, juste là», répond Jean-Jacques. Sidération de l'un et de l'autre, propulsés dans un *ailleurs* qui les paralyse, les laisse sans voix, *à leur seul corps défendant*. Irruption du symptôme, terrassante, qui brise la police du discours et ramène la parole à sa plus réelle expression, un *cri* qui appelle l'autre au moment même où l'autre vient précisément de donner réponse.

Il devient facile de comprendre maintenant ce qui manque à la scène avec Mademoiselle Galley pour faire de cette mise en abyme autre chose qu'un écho sans vie: un corps qui parle à même le silence d'un regard fou. Un corps qui ne *fait* rien, sinon signer sa place — lèvres posées sur une main — dans *l'intervalle* précaire qui lui est consenti:

Je ne sais comment eut fini cette scène *vive et muette*, ni combien de tems j'aurois demeuré immobile dans cet état ridicule et délicieux, si nous n'eussions été interrompus. Au plus fort de mes agitations j'entendis ouvrir la porte de la cuisine, qui touchoit la chambre où nous étions, et Mad^e Basile allarmée me dit vivement de la voix et du geste: levez-vous, voici Rosina. En me levant en hâte je saisis une main qu'elle me tendoit, et j'y appliquai deux baisers brulans, au second desquels je sentis *cette charmante main se presser un peu contre mes lèvres*. De mes jours je n'eus un si doux moment: mais l'occasion que j'avois perdue ne revint plus, et *nos jeunes amours en restèrent là* (p. 76; c'est moi qui souligne).

Dans l'écoute analytique, dans la lecture du texte aussi, il faut savoir *en rester là...* Dans l'entre-deux du corps, dans cette *commotion* d'un signe parti de nulle part — ici «un simple mouvement du doigt» —, symptôme arraché au secret du désir pour une jouissance impossible. *En rester là*, assez longtemps pour qu'une main pressée contre des lèvres ne devienne pas trop

vite la chose *mise à la place* d'une parole conséquente, mais bien, comme le dit Daniel Sibony¹³, « ce qu'un corps peut faire à un autre corps — le coincer, le porter, l'expulser, le faire jouir, l'étouffer, lui faire peur, l'emporter, l'envahir, le couvrir, le découvrir, vouloir le découvrir, être avec, être avec en restant seuls, être avec sans que rien ne se passe, être avec dans le manque ou la passion ».

13 Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1995, p. 23.