

Figures du corps blessé

Cures d'enfance de Laurence Kahn, Gallimard, « Tracés », nrf, 200 p.

Le corps même de Christa Wolf, Récit traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance-Otterbein, Fayard, 194 p.

Marie Claire Lanctôt Bélanger

Numéro 199, novembre–décembre 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18958ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lanctôt Bélanger, M. C. (2004). Figures du corps blessé / *Cures d'enfance* de Laurence Kahn, Gallimard, « Tracés », nrf, 200 p. / *Le corps même* de Christa Wolf, Récit traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance-Otterbein, Fayard, 194 p. *Spirale*, (199), 41–43.

FIGURES DU CORPS BLESSÉ

archaïsme d'abord par le rythme —, le monde archaïque pourrait se définir comme monde dépouillé : aucun artifice, aucun lyrisme, aucune parole dans le geste même. Souvent blottis les uns contre les autres, ou bondissant (mais avec quelle lenteur dans le bond!), les corps présentent ce monde dans lequel l'inconscient de la culture va se former : ils sont archaïques précisément en ce qu'ils précèdent tout langage, tout symbole, et que même les sentiments qu'on voudrait y retrouver n'ont pas encore la consistance de l'émotion. Le dépouillement est donc plutôt celui d'une éthique pure de la rencontre, et si on devait y voir une démonstration, on pourrait risquer peut-être ceci : avant même le langage, dans la rencontre pure, l'humanité existe. La scansion propre à l'art de Daniel Léveillé veut révéler cette humanité dans des structures minimales, dans la pauvreté et la vulnérabilité du premier accueil, du premier blottissement, de tout ce qui n'a pas encore été touché par le langage. Ce retrait se manifeste par exemple dans le recours constant aux pauses, les mouvements sont interrompus dès qu'on pourrait être tenté d'y reconnaître une phrase, un phrasé.

Et pourtant la musique des préludes, qui est le contraire même de ces mouvements, dans la mesure où tout dans ces préludes est phrase, langage et émotion, réussit à les soutenir sans les accabler en révélant ce qui serait leur insoutenable pauvreté. On parvient ainsi au trait le plus marqué de cette esthétique, et qui est sa représentation de l'innocence. L'approche de l'autre qui est dansée ici n'a pas d'autre point de départ que la demande et la confiance en quoi réside l'innocence du corps premier. Aller à la rencontre de cette danse, ce n'est pas s'engager dans le processus de saturation des significations qui perturbe une part importante de la danse contemporaine, un écueil où même la grande Pina Bausch s'est laissée prendre; c'est au contraire entreprendre le lent travail déconstructeur de la communauté des corps comme communauté brisée par le langage et retrouvée dans le geste archaïque de l'exposition et de la confiance. Un artiste qui parvient à ce stade est non seulement quelqu'un qui possède une vision du monde, ce que Daniel Léveillé élabore indubitablement dans son travail, mais le créateur d'une forme de vie. On peut se demander après s'être immergé dans ce spectacle ce que serait une éthique de la fragilité et de la confiance, et même si aucune réponse n'est disponible, on sait que ce ne peut être qu'une éthique du corps simple, dépouillé et prêt à la rencontre. Ce corps est encore sans visage, mais dans chacun de ses gestes l'humanité est au travail vers son salut.

GEORGES LEROUX

CURES D'ENFANCE de Laurence Kahn

Gallimard, « Tracés », nrf, 200 p.

LE CORPS MÊME de Christa Wolf

Récit traduit de l'allemand par A. Lance et R. Lance-Otterbein, Fayard, 194 p.

DANS l'univers de la psychanalyse, le corps, quel que soit son âge, renvoie toujours au corps de l'enfant qui appréhende le monde à partir de sa peau, de ses orifices, et de ses expériences de plaisir et de déplaisir. Mais qu'arrive-t-il quand le corps se révèle, dès l'origine, imparfait, quand son arrivée au monde est marquée de déficiences, d'infirmités, d'anomalies ou de maladies? Peu de choses sont écrites là-dessus. C'est un des mérites de Laurence Kahn d'en parler. Dans « Ce qu'on m'a fait à l'opération », elle expose la démarche thérapeutique entreprise avec une petite fille. Son texte suit le difficile cheminement intérieur que certains enfants ont à faire pour comprendre et accepter les malformations et pour s'expliquer les interventions médicales qui adviennent.

Le corps, premier support du *self*

Julie, huit ans, est en thérapie pour inhibition intellectuelle et difficultés scolaires. Une hydrocéphalie de naissance a nécessité des interventions rapides et successives pour permettre la dérivation du liquide. Successives, parce qu'il faut les refaire au fur et à mesure que l'enfant grandit. Or, à la suite d'une de ces opérations, alors qu'elle se regarde dans le miroir et voit sa tête rasée, Julie sombre dans la dépression; s'installe alors l'inhibition de penser. Que s'est-il passé? C'est précisément ce que Julie se demande. Et c'est aussi ce à quoi elle tente difficilement de répondre. C'est sur sa tête, dans sa tête, au sujet de sa tête, et donc de sa pensée, que se rassemblent, comme en un carrefour, les questions qu'elle se pose. Et la thérapeute qu'est Laurence Kahn est, elle aussi, aux prises avec la nécessité de penser. Penser ce qui se passe pour Julie. Penser ce qui se passe entre elles. Penser ce qui se passe pour elle avec l'enfant, à propos du corps de Julie. Laisser à Julie de l'espace pour penser.

Lors de ces moments d'impasse et d'énigme, le recours à la théorie psychanalytique s'impose. Winnicott est appelé en contrepoint avec un texte portant sur un enfant de neuf ans, l'iro, aux prises avec une malformation congénitale. Ce texte aide Khan à trouver la patience d'attendre, de mettre en suspens une interprétation hâtive

qui bloquerait l'horizon de la pensée. Il lui servira aussi d'appui pour affirmer que le corps est le fondement du *self*. Même un corps anormal est le premier support du *self*: « [...] au cours de la période formative, le *self* a reposé sur la base d'un corps qui était normal pour l'enfant. » C'est dans ce corps que s'ancre, que se niche la psyché de l'enfant; on pourrait parler du *body-self*. Ce corps est vécu comme *normal* en même temps qu'il ne l'est pas. Face à ce paradoxe, Kahn pose cette question importante : « Que revendique un enfant atteint de la malformation d'un organe? Qu'elle soit reconnue. [...] D'être reconnu et aimé tel qu'il est venu au monde. » Nul déni ou nulle banalisation comme solution. Reste à savoir ce que l'enfant fait, en lui-même, de cette situation. Et cela implique, bien sûr, le regard que la mère pose sur son enfant imparfait : « Certes l'amour de la mère doit être inconditionnel pour que l'enveloppe de ses soins soit tout d'abord parfaite, puis suffisamment bonne — c'est-à-dire graduellement imparfaite — et que l'enfant puisse ainsi exercer sa propre capacité créatrice dans le but de compenser cette inadéquation progressive. »

La malformation ou la maladie dans le corps de l'enfant devient pour lui, comme pour sa mère, le lieu même du défaut dans lequel s'engouffrent tous les manques, tous les reproches. Pour l'enfant, c'est surtout le lieu d'une question grave à laquelle il tente, à chaque âge, de répondre et de s'ajuster. Julie revient sans cesse sur son opération. Elle cherche des traces, des cicatrices sur sa peau, sur son crâne, derrière son oreille : que lui a-t-on fait? Une certaine terreur obture la réponse. De quoi a-t-elle peur? Qu'imagine-t-elle? Kahn se tourne alors vers Freud pour continuer son travail de pensée et son travail thérapeutique. La dimension du féminin semble prendre maintenant les devants après celle touchant l'adéquation maternelle : « [...] sous le coup d'un commandement du réel, l'anatomie trace un destin pour la pensée. » Les modifications anatomiques qu'apportaient les différentes opérations chirurgicales ont mené Julie à se construire des réponses. Ces opérations sont autant d'effractions qu'elle tente de comprendre. Elle conclut dramatiquement que, pendant l'opération, on lui a changé le cerveau; que ce n'est

plus avec son cerveau qu'elle pense et qu'elle vit. Elle n'est plus la même; elle n'est plus elle-même. Son *self* a été changé.

C'est sous le règne de la logique infantile que Kahn reprend les théories sexuelles infantiles. Celles du petit garçon et celles de la petite fille, chacune différente et chacune s'arrêtant sur des contradictions et des énigmes insolubles. Ces théories sexuelles se greffent aux représentations fantasmatisques du corps malformé et aux divers sens que prennent les manœuvres médicales. Que les choses soient, par les adultes, bien nommées ou pas, le fantasme, dans la psyché de l'enfant, est à l'œuvre. La réalité psychique ainsi constituée se détache, s'écarte même de son fondement historique pour établir une *nouvelle* réalité qui tantôt se substitue tantôt s'ajoute à la réalité extérieure. Les phénomènes physiques deviennent des phénomènes psychiques; la scène traumatique est ainsi dédoublée puisque les traumatismes prennent leur source autant dans le monde interne que dans le monde externe. Il y a toujours une reprise dans le monde interne de ce qui s'est passé dans l'univers extérieur. Ce sont ces formations psychiques qui intéressent la psychanalyse; là où réside l'image du corps.

La maison de l'âme

Avec la métaphore de la maison intérieure et de son occupation — *la petite maison de l'âme* —, Kahn noue l'alliance entre psyché et soma. Si le corps, par sa défaillance et son non-investissement, n'arrive pas à devenir une véritable résidence pour l'âme, alors la « *psyché, au lieu de résider dans tout le corps, n'est désormais qu'un esprit* ». Et le corps devient un pauvre étranger qui fonctionne mal. Les maladies psychosomatiques trouvent souvent leur nid dans cette séparation, dans cette dislocation, alors que l'envahissement du mal, la désertion du corps, la mécanique cérébrale règnent. Le résident erre ou reste captif d'une demeure colonisée par la douleur, par le manque ou par le défaut sans que s'établissent, d'une façon vivante, les liens entre le dedans et le dehors.

Il faudra encore du temps à Julie et à sa thérapeute pour arriver à réintégrer le corps et à construire une identité qui aurait pu s'enliser dans un *faux-self* (le fantasme du cerveau changé pouvait facilement y mener). Il leur faudra passer par les chemins du féminin, ceux de la passivité, puisque les opérations sont des états où l'on se fait faire, où l'on se laisse faire des choses. Qu'avait-on fait à Julie? Qu'avait-on fait à son corps? Qui y était entré? Y avait-on déposé des bébés? Lui avait-on enlevé quelque chose? Son corps est-il devenu une enveloppe de marionnette avec des mains qui le manipulent du dedans? Et Laurence Kahn de se

demander, en conclusion, si chez l'enfant, l'opération d'un organe défectueux n'est pas toujours hautement traumatique, provoquant, au même titre qu'une « *intimidation sexuelle précoce* », des perturbations importantes tant sur le plan du narcissisme que de la sexualité de l'enfant. Ce que souvent, trop souvent, on évite de considérer.

Lieux du corps, de l'exil et du langage

Le second texte du recueil s'élabore dans un nouveau dialogue entre Winnicott et Freud; « *Toi, l'aimes, nue?* » situe de façon saisissante le travail thérapeutique avec Irène, cinq ans, aux prises avec d'importantes difficultés langagières. Si cette petite fille veut être comprise sans avoir à formuler, sans pouvoir distinguer le Moi et le Toi, elle ne supporte, par ailleurs, aucun défaut. Alors que les expériences de la sexualité infantile sont porteuses de trouble, de chaos à l'intérieur du corps et de la psyché de l'enfant, Irène lutte avec son intelligence pour éloigner le désordre. Cette bataille la mène jusqu'à une chute devant sa thérapeute. À partir de ce moment dramatique d'effondrement narcissique et de perte de contrôle, les imperfections, l'inachevé, l'incomplet ne pourront rester cachés, ni à l'une ni à l'autre. La quête de soi commencera à prendre, même difficilement, son envol et conduira à des réflexions sur l'amour marquées au coin du texte de Freud sur le narcissisme. Kahn éclaire alors la question de la séduction; celle-ci, trop facilement associée au désir et au sexuel, cache ou recouvre souvent, chez l'enfant, des carences importantes au niveau des besoins : « *[...] la séduction n'est pas un effet du désir, elle est une méconnaissance à la réponse du besoin.* »

Dans cette oscillation entre le besoin et le désir alors que les difficultés langagières sont considérées comme des actes d'insoumission, des manifestations d'omnipotence certes, mais aussi des signes de santé exprimant le refus de renoncer à elle-même, se dresse, chez Irène, le désir d'être regardée. Désir de se montrer nue, d'être vue, prenant même la forme de l'intimidation qui force l'autre à baisser les yeux. En ce sens, la séance où Irène décide de se mettre nue deviendra un moment intense de sa thérapie : la réappropriation de son corps la conduit à l'appropriation du langage. Peu après, le Moi et le Toi arriveront à se différencier, le Je à advenir. Et le corps à s'incarner.

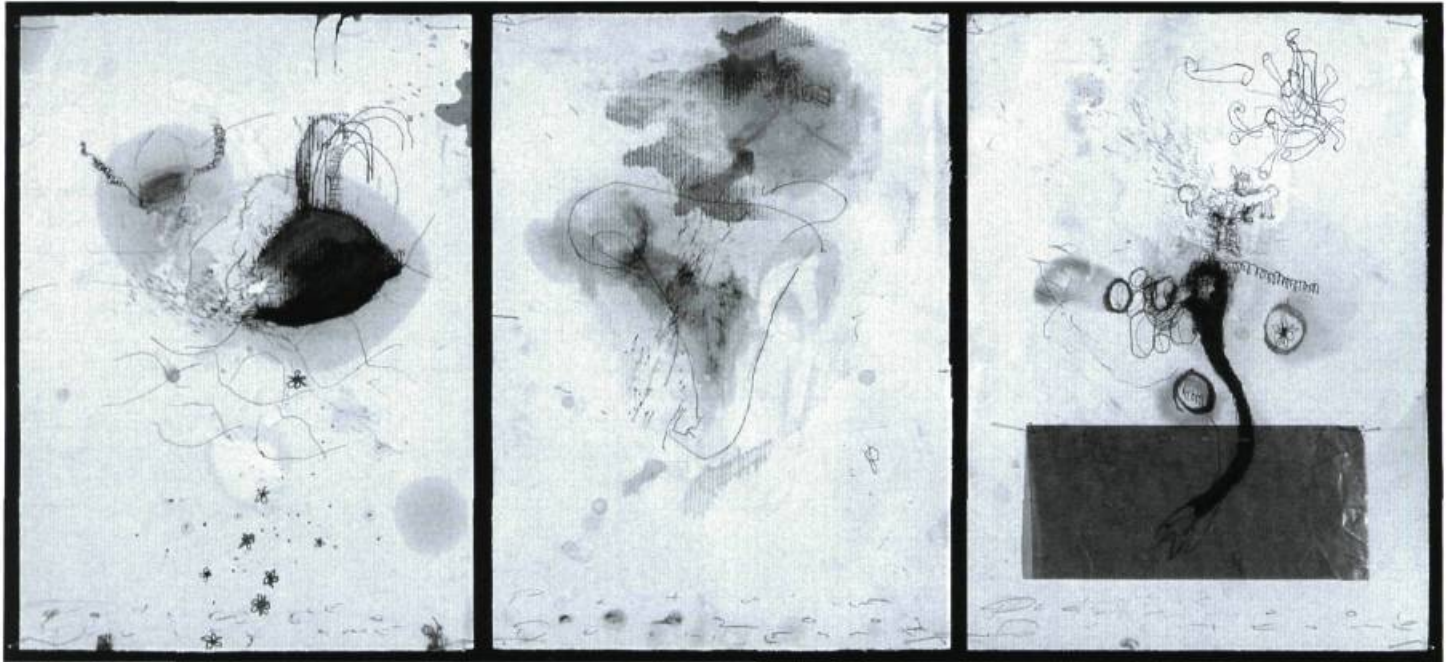
Les autres textes du recueil de Laurence Kahn explorent diverses figures du travail psychanalytique avec des enfants; l'étranger, l'étrangère et l'étrangeté se fauillent un peu partout voisinant l'adoption, le deuil, l'exil, notamment l'exil loin de la mère dans

l'exemple clinique de Muriel. Des films ou des romans fournissent aussi des personnages intéressants. Ainsi, se présentent Antoine Doinel des *Quatre cents coups*, Julien Davenne de *La chambre verte* et d'autres portraits sortis de Wenders, d'Herzog ou d'Helma Sanders-Brahms. L'Allemagne fournit parfois la toile de fond à l'errance, à la dislocation, à l'histoire traumatique. Partout, la détresse des enfants, leur solitude, leur expérience désertique; puis, la salutaire mise en récit : « *[...] nul ne sait de quelle histoire il est le héros, et c'est à cette condition qu'il la vit, la construisant après coup, la faisant sienne à ce prix.* » Un dernier texte, « *Le petit primitif et l'enfant culturel* », reprend la trop facile adéquation entre la préhistoire et l'infantile et permet un face-à-face entre Mélanie Klein et Anna Freud. On y voit, avec la question du refoulement et l'*inachèvement de l'enfance*, la cure d'enfant elle-même mise en question.

Stases du corps souffrant

Est-ce le même corps — celui de l'enfance, celui du défaut, celui à reconstruire ou à sauver — dont il sera question dans cet étrange récit d'une Christa Wolf quasi méconnaissable? Cette Allemande que l'on connaissait surtout pour ses personnages agrandis par la mythologie se retrouve ici avec des humains, rien qu'humains. Mais comment parler du lieu même de la souffrance, d'un lieu extrême, là où le corps ne fait plus un tout, ne se possède plus, n'appartient plus au moi? Là où l'esprit tente de prendre la relève, de s'extirper de l'enlèvement ou de l'immobilité? Là où le recours à la poésie scande le travail de la mémoire? On peut penser que le corps, dans ce récit, est le lieu d'une parabole, celle d'un pays divisé, l'Allemagne d'après-guerre. Pays déchiré par une frontière, torturé par sa mémoire, porté par le projet marxiste. Pays à rebâtir comme ce corps sur lequel les soignants s'acharnent. Présence insistante de Berlin, ville dont les entrailles sont mises à nu et qu'il reste maintenant à survoler, à contempler, à recréer.

On ne connaîtra pas les détails de cette maladie ou de cet accident qui mettra gravement en danger la vie de cette femme. Qu'importe! Le récit, même fragmenté, est là pour tenter de faire du sens; ou encore pour garder la loupiote allumée. Le corps malade est une mine où l'on descend avec cette faible lueur. Le corps est aussi celui qui apprend, peu à peu, l'immobilité, la passivité, la fragilité de tout, son fractionnement comme celui de l'univers qui l'entoure et le secourt. Le temps a sombré avec le corps : « *Je suis tombée du filet du temps.* » Les jours et les nuits tenteront de repérer la lumière et de marquer le passage des



Patrice Duchesne, *Ciment érotique pour un corps démembré*, 2003, crayon, encre, carbone, plastique, huile et vernis sur papier Ingres, 32,5 × 75 cm. Photo : Alain Dumas

gens; les personnages vont et viennent autour d'elle ou surgissent, dans ses rêves, dans la fièvre de son théâtre intérieur. La mémoire n'est pas indestructible, comme Christa Wolf le prétend, mais elle est présente sous la forme d'un réseau de souvenirs, de fictions, d'archives d'où jaillissent, par bribes, des morceaux, des obsessions, des recherches; ainsi, les lointaines images bordant la mort de la mère s'inscrivent, dès le début, au creux de sa propre douleur.

Dans ce théâtre, plusieurs triangles s'entremêlent, comme autant d'histoires évoquées. Il y a Moi-Toi-Lothar liés autour d'un film. Puis Moi-Urbain-Toi. Moi-Urbain-Renate. Et surtout Je-Elle-Toi où, sans transition, le Je alterne avec un Elle qui renvoie à la même personne (ce qui provoque quelques anacoluthes, d'ailleurs). Le tantôt Je tantôt Elle marque la dépossession d'un corps mécanisé, médicalisé, enfiévré, entubé. La narration se fait, parfois, de très loin, de l'extérieur de soi. Il en est de même pour le bruit : vacarme sans cesse rappelé, fracas qui semble autant venir du dedans que de l'extérieur du corps. Bruit qui évoque la torture, les cliquetis aigus suggérant l'enfer des corps embrochés, écorchés, déchiquetés : « [...] le martyre et la perte du corps, le mien parmi eux. Il y a

heureusement des moments bénis d'inconscience, minutes ou secondes, elle ne sait. »

L'effort de guérir

Si l'histoire qui relie cette femme à Urbain reste la plus insistante — allant jusqu'à suspendre les liens très forts entre Toi et Moi —, c'est qu'elle est tissée autant de fils d'affects que de fils politiques. Clouée sur son lit, le souvenir d'Urbain la poursuit. Leur histoire commune, leur jeunesse, leurs accords, leurs différends idéologiques la hantent. La disparition d'Urbain évoque la fin d'un monde, la fin d'une certaine Allemagne et, plus particulièrement, la mort, cette réalité niée depuis le début (sauf pour le bref rappel de celle de la mère). L'absence de la peur de la mort semble étrange dans ce récit fait de tant de dangers; on peut y voir un déni qui, peut-être, soutient la survie à travers les fièvres, les pertes et les empoisonnements. Jusqu'à la butée sur le mot « effondrement ». Effondrement non pas ressenti mais prononcé devant elle. L'effet quasi sonore de ce mot agira comme « un point de non-retour » et la fera émerger du puits où elle se laissait dissoudre. Le désir de disparaître qui a mené Urbain vers la fin est alors reconnu dans sa violence même. Elle l'aura frôlé. Fallait-il qu'Urbain

meure pour qu'elle re-vive? L'équation n'est pas clairement posée. À l'aide des liens affectueux qu'elle entretient avec les soignants, avec Toi, avec la poésie de Goethe, avec ses rêves qui sont de véritables pensées de la nuit, elle songe à guérir : « *Quand guérir signifie qu'on ne considère plus que la maladie est l'unique état possible.* » Ce sera l'ultime façon de quitter Urbain.

Cette femme qui souffre aura affronté l'inéluctable. Telle Perséphone, à la suite de sa descente aux enfers, « *elle redeviendra un être humain comme les autres* ». Après toutes ces semaines de pluies et de noirceur, le soleil parviendra à percer. Est-ce une fin trop heureuse? Une victoire sur Orphée et Eurydice, une sortie hors du royaume des morts? Une conquête du corps grâce non seulement aux secours médicaux mais aussi à son alliance avec la psyché qui n'a cessé d'assurer la vigile? « *As-tu jamais songé que la mort peut être la cachette la plus sûre? Que ce n'est pas le désespoir mais la lâcheté qui vous y pousse?* » Christa Wolf dresse, dans la laïcité de personnages à peine plus grands que nature, un panégyrique pour l'espoir. Après avoir vu la mort de si près, le corps même en appelle à la vie. La poésie suivra.

MARIE CLAIRE LANÇÔT BÉLANGER