DANSE ET PSYCHANALYSE : REGARDS CROISÉS

France Schott-Billmann

Lorsque, dans les années 1980, j'ai ajouté à mes charges de cours universitaires une activité de psychanalyste et un enseignement de danse, mes élèves me renvoyaient une image quelque peu « schizophrénique » : un rapport entre psychanalyse et danse leur paraissait inconcevable.

Il est vrai qu'il est difficile d'imaginer deux activités apparemment plus opposées : la psychanalyse est une pratique individuelle, la danse est collective ; le patient est allongé sur un divan, le danseur se meut et se déplace ; l'analysant suit une *talking cure*, le danseur ne parle pas ; l'analysant produit lui-même son discours, l'élève de danse reproduit les gestes du professeur.

Pourtant la danse est, comme la psychanalyse, un moyen de rencontrer une face inconnue de soi et de la mettre en forme. Mais comment légitimer en Occident sa capacité à entrer en contact avec l'Autre et donner langue à des contenus inconscients, qui est largement reconnue dans les cultures orales ? Le mot danse-analyse n'existant pas, j'ai commencé à utiliser celui de danse-thérapie à propos de la technique de danse que j'enseigne : l'expression primitive.

France Schott-Billmann, psychanalyste, professeur de danse, danse-thérapeute, enseigne la danse-thérapie au master d'art-thérapie de l'université Paris Descartes, auteur de différents ouvrages sur les fonctions sociales et thérapeutiques de la danse. Derniers ouvrages parus : *Le besoin de danser* (Odile Jacob), *Le féminin et l'amour de l'Autre*, (Odile Jacob), *Quand la danse guérit* (Le Courrier du Livre) ; e-mail : fsbill@club-internet.fr – site internet : www.gesterythme.com

L'EXPRESSION PRIMITIVE

L'expression primitive est inspirée des travaux de la chorégraphe afro-américaine Katherine Dunham (1909-2006) qui était également anthropologue. Après une thèse sur le vaudou haïtien, elle ouvrit une école où elle enseignait une technique qu'elle nommait *Primitive-Rhythms*, métissage de danses africaine, européenne et caribéenne, unies sur un rythme commun, « premier », « primitif » et universel : la pulsation et la cadence. La compagnie Katherine Dunham, célèbre dans les années 1950, présentait dans le monde entier des chorégraphies inspirées du vaudou haïtien auquel elle avait été initiée¹.

Herns Duplan, un danseur haïtien, apporta à Paris, en 1970, une technique de danse, qu'il appelait *expression primitive*. Il l'avait créée à partir des danses haïtiennes et de la technique Dunham, mais de façon moins liée au vaudou ; il la voulait universelle, « archétypale ». Ses cours avaient un succès fou, on se pressait à l'*American Center* pour danser au rythme des tambours, la chasse des grands fauves ou les gestes de nos ancêtres : cultiver la terre, tirer à l'arc ou lancer le filet de pêche en scandant en chœur des phonèmes asémantiques : *Ho-Ha-Oyé...* On avait le sentiment d'y retrouver des racines, une innocence joyeuse, une âme de « primitif », on communiait dans la chaleur du groupe, on se reconnectait à l'énergie vitale de la pulsation et la répétition du geste conduisait à l'exultation de la transe.

L'expression primitive s'enseigne par la pédagogie mimétique qui prévaut dans les cultures

orales. Le professeur montre des gestes et le danseur les reproduit en s'efforçant d'en respecter le style, qu'on peut rapprocher du cubisme, né lui aussi d'une rencontre entre Afrique et Occident : lignes stylisées, formes simples, puissance, contrastes, symétries et répétitions.

DEUX DISPOSITIFS OPPOSÉS ?

J'ai été l'assistante de Herns Duplan pendant plusieurs années avant qu'il m'autorise à enseigner l'expression primitive. J'ai conservé son dispositif mimétique, didactique et rituel, encouragée à en développer le caractère thérapeutique par l'intérêt du public, qui m'a toujours suivie, et de mes élèves, qui me rapportaient les bénéfices physiques et psychiques qu'ils en tiraient. Malgré cela, j'osais à peine alors parler de danse-thérapie devant le scepticisme des danse-thérapeutes formés à l'approche américaine qui prévalait dans les années 1980 : ils considéraient que des mouvements doublement contraints (imiter un mouvement ne venant pas de soi et s'imposer des règles artistiques) allaient à l'encontre d'un processus thérapeutique ; ils s'étonnaient qu'une psychanalyste ne propose pas avant tout de trouver son propre geste, d'inventer sa danse singulière, seuls garants à leurs yeux d'une expression de soi authentique, donc « vraie ». Dans cette optique, la danse contemporaine, par sa liberté de mouvement, la place donnée à l'improvisation individuelle, l'importance accordée à l'expression émotionnelle, paraît en effet plus proche de la psychanalyse, donc plus légitime

dans le cadre d'une forme de danse-thérapie présentée comme une psychothérapie et accompagnée d'une verbalisation importante, mais pas nécessairement de musique. Il me semblait pour ma part que la danse pâtissait de ce dispositif rationalisant de type *ego-psychology* qui la prive de ce que j'aime en elle : son étrangeté, son altérité, son énergie, sa spontanéité, sa joie, sa convivialité... Il n'en restait pas moins, que l'expression primitive apparaissait totalement étrangère à la psychanalyse, ce qui était prévisible puisqu'elle vient d'ailleurs, et, qui plus est, d'une société « primitive ».

Toutefois, en résumant leurs particularités respectives, je remarquai que leurs différences se situent dans un rapport d'opposition puisque l'expression primitive est :

- collective alors que la cure psychanalytique est *individuelle* ;
- construite sur des *gestes* et non sur des *mots* ;
- le danseur *re-produit* alors que l'analysant *produit* ;
- le professeur de danse est *émetteur* de gestes, alors que le psychanalyste est *récepteur* des mots de l'analysant.

LE CHAMANE, LE DANSEUR ET LE PSYCHANALYSTE

L'opposition professeur de danse/psychanalyste reprend trait pour trait celle que Claude Lévi-Strauss a mise en évidence en comparant le chamane et le psychanalyste². J'avais découvert son analyse en préparant ma thèse sur les thérapies traditionnelles des sociétés polythéistes³, fondées sur la possession du corps par des entités surnaturelles invitées à « descendre » s'incarner dans les humains.

La possession est aujourd'hui considérée comme faisant partie du même système magico-religieux de négociation avec les esprits et d'efficacité symbolique que le chamanisme⁴. Lévi-Strauss, comparant psychanalyste et chamane, montre que sous des dispositifs opposés (l'un écoute, l'autre parle), tous deux utilisent des symboles. Le chamane utilise des symboles non verbaux, il ne se limite pas aux mots, il frappe du tambour, chante, danse, peint, sculpte ; il présente donc au patient des symboles sonores, rythmiques, vocaux, gestuels, plastiques.

1. K. Dunham, *Island Possessed*, The University of Chicago Press, 1969 et 1974. Elle y raconte entre autres, son initiation au culte du dieu-serpent Damballah.
2. C. Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
3. Thèse dirigée par Pierre Fedida, à l'université Paris 7 : *La fonction thérapeutique des cultes de possession dans les sociétés polythéistes, en comparaison avec la démarche psychanalytique*. Sous-titre : *Le vécu corporel des possédés face à la rationalité occidentale*.
4. B. Hell, *Soigner les âmes*, Paris, Dunod, 2011, p. 14.

C'est ce que fait le professeur d'expression primitive, qui de ce point de vue agit comme le chamane, et certains sont tentés de « s'y croire », ignorant que les deux pratiques peuvent se comparer à la psychanalyse mais avec des positions inversées :

- le professeur de danse, comme le chamane, émet des symboles, alors que le psychanalyste reçoit ceux qui sont produits par le patient ;
- le professeur de danse, comme le chamane, utilise des symboles non verbaux, alors que la psychanalyse est une cure par les mots ;
- le professeur de danse, comme le chamane, puise les symboles dans une culture collective, alors que l'analysant doit trouver en lui-même les signifiants qui constitueront son mythe personnel.

Il n'était pas question pour moi de faire fi du « comme » et de me comporter en chamane. Par contre, rien n'empêche d'utiliser les gestes des dieux d'Haïti pour leur valeur symbolique, de façon neutre, en les revisitant, déconstruisant, laïcisant, dépouillant de leurs oripeaux exotiques et vaudouissants, afin de les rendre compréhensibles pour un public occidental.

L'EFFICACITÉ SYMBOLIQUE

Jacques Lacan avait noté la parenté entre les polythéismes et la cure analytique : « La mythologie est parvenue aussi à quelque chose dans le genre de la psychanalyse. Les dieux il y en avait à la pelle, des dieux il suffisait de trouver le bon, et ça faisait ce truc contingent qui fait que quelquefois après une psychanalyse, nous

aboutissons à ce qu'un chacun baise convenablement sa une chacune⁵. »

Les dieux des sociétés polythéistes offrent un vaste choix de comportements humains. Pas un panthéon qui n'ait son dieu de la guerre (Arès en Grèce, Ogou en Haïti), sa déesse de l'amour (Aphrodite, Erzulie), son dieu phallique (Dionysos, Legba), son gardien des morts (Hadès, Baron-Samedi), ses dieux-pères, ses déesses-mères ou amantes, ses divinités animales... Chacun d'eux est codé par des attributs spécifiques, un costume, des couleurs et une gestuelle, autant de matrices symboliques où peuvent s'écouler les pulsions en mal de symbolisation.

On peut se demander si l'efficacité symbolique de ces représentations corporellement jouées, dont Lacan souligne la force par rapport à la psychanalyse, dépend de la croyance religieuse⁶, dans la mesure où ce sont des fictions mythiques, celles que Lévi-Strauss considère comme plus vraies que la vérité scientifique car nous sommes tissés de mythes, et ils peuvent donc mieux prendre en charge le réel. D'ailleurs, ne croyons-nous plus aux mythes⁷ ? Le public occidental est bien plus marqué qu'il ne pense par un autre polythéisme, auquel je n'hésite pas à recourir dans mes cours tellement il est inscrit dans la mémoire collective occidentale, celui de la Grèce.

De la lecture croisée de l'anthropologie et de la psychanalyse, je me suis finalement autorisée à fonder théoriquement une danse-thérapie rituelle d'origine polythéiste mais laïcisée dont les gestes « primitifs » ouvrent un espace symbolique qui appelle les pulsions à s'écouler et se

sublimier. Son efficacité est aujourd'hui attestée, et j'espère que Lévi-Strauss, Freud et Lacan ne l'auraient pas désavouée, car sans eux, elle n'aurait pas vu le jour.

REGARDS CROISÉS ENTRE LES DEUX TECHNIQUES

Chacune des deux pratiques vise, à travers un parcours de transformation individuel (psychanalyse) ou collectif (danse), à rendre le sujet plus libre par rapport à ce qui le détermine, donc plus autonome. Ayant compris la parenté des deux systèmes, je tente de les faire dialoguer, jouer ensemble. Si je les ai gardés séparés (n'ayant jamais accepté mes analysants⁸ dans mes cours de danse, ni proposé mon divan aux élèves danseurs, ni métissé danse et psychanalyse dans une de ces techniques hybrides qui ont fleuri dans les années 1980), je peux dire néanmoins qu'elles n'ont pas cessé de se questionner et s'enrichir mutuellement. Il est difficile d'identifier et répertorier ces apports réciproques, je me limiterai à évoquer en quoi la danse m'a sensibilisée à la prise en compte du corps et du collectif dans la psychanalyse et celle-ci à l'écoute de la singularité de l'individu au sein du groupe dansant.

La prise en compte du corps

La psychanalyse et l'enseignement de la danse impliquent une *relation avec un sujet*. Ce qui la rend vivante et « productive » passe par les corps : le corps du professeur fait passer la danse aux élèves qui le voient et l'imitent, celui de l'analyste est tout proche de celui de l'analysant qui ne le voit pas mais qui entend sa voix, perçoit son souffle, ses changements de position, de tonus musculaire, d'humeur... Certes l'analysant est allongé, ce qui nourrit le cliché : « Dans la psychanalyse, il n'y a pas de corps », mais sa présence physique est rendue massive par sa proximité avec le corps de l'analyste, placé derrière lui. J'ai peu à peu prêté plus d'attention au corps, celui du patient d'abord, puis le mien, à ce que j'émetts corporellement (soupirs, toux, mouvements). Bien sûr, le patient parle aussi avec son corps à l'analyste, il mêle du

5. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XX, Encore, Paris, Le Seuil, 1975, p. 104.

6. *Ibid.*, p. 104 :

« C'étaient quand même des dieux, c'est-à-dire des représentations un peu consistantes de l'Autre.

Passons sur la faiblesse de l'opération analytique. »

7. J. Lacan, *op. cit.*, p. 104 :

« Chose très singulière, cela est si parfaitement compatible avec la croyance chrétienne que de ce polythéisme nous avons vu la renaissance à l'époque épinglée du même nom. »

8. Considérant que cela ne pourrait que gêner le transfert.

non-verbal à l'énoncé de son discours, le glisse dans les postures et mouvements qui accompagnent son récit. Si le psychanalyste le regarde en même temps qu'il écoute sa parole, il le voit sur le divan exécuter une sorte de danse qui pourrait se décrire en termes d'énergie, temps et espace, paramètres par lesquels Laban⁹ a enseigné à regarder la danse : les mouvements qui accompagnent le discours (ou le silence) peuvent être forts ou faibles, rapides ou lents, continus ou discontinus, amples ou proches du corps (en danse on appelle cela grande ou petite kinésphère), libres ou contraints... Cette gestuelle, qui échappe au patient tout en doublant sa parole, transmet de manière non verbale quelque chose du transfert. Le psychanalyste reçoit des signes accueillants ou distants, voire hostiles ; il perçoit si le sujet est en résistance ou en confiance, s'il contient sa colère sous des mots policés, ou cache de l'amour sous des propos revendicatifs.

On peut en dire autant de la voix qui soutient les mots. J'y suis d'autant plus attentive que l'expression primitive est vocalisée, mais sa « langue » ne comporte pas de mots comme dans une chanson, elle est composée de sons asémantiques, mélodiques ou rythmiques, continus ou scandés. Cela m'a permis de reconnaître une « langue » dans le flux vocal de l'analysant, dans son rythme fluide ou continu, son débit lent ou précipité, son « grain » lisse ou rugueux, sa musique mélodieuse ou dissonante, son timbre clair ou étouffé...

La psychanalyse a quelque chose d'une danse de couple ; les deux partenaires s'ajustent selon un accordage rythmique inconscient, ils entrent

en résonance. Je ne cherche pas à « déchiffrer », à « lire » les signes émis par le corps de l'analysant ou du danseur qui, lui aussi, « dit » quelque chose de son transfert dans ses attitudes, son énergie, la place qu'il occupe dans l'espace. Dans tous les cas, je laisse mon propre corps répondre en le laissant résonner sans m'y employer activement, renforçant ainsi ce qui se met en forme du réel du sujet, car je sais qu'il l'entendra d'autant mieux que je ne le lui aurai pas formulé.

Cela suppose un certain état d'abandon au corps de l'autre, un lâcher-prise, qu'on appelle en psychanalyse « attention flottante » et qui, dans la danse, se rapproche de ce qui porte le nom de transe.

La prise en compte du collectif

On ne peut espérer un changement chez un sujet si on ne lui offre pas la possibilité de revisiter son passé en le rejouant de façon positive.

L'anamnèse en expression primitive est collective. C'est un récit des origines ritualisé, musical, dansé et vocalisé. Il « raconte » de façon joyeuse l'aventure collective qui se répète avec chaque enfant-devenant-humain, à travers sa relation à l'autre (la mère, le groupe, l'Autre). Il offre une remémoration collective du parcours humanisant symboliquement transposé.

À l'inverse, le discours de l'analysant en début de parcours est souvent celui d'un *moi-je* qui se plaint. La pratique de la danse m'a aidée à l'inclure dans le collectif et à lui faire découvrir que le collectif est en lui. On peut dé-centrer quelqu'un de son narcissisme en lui faisant

entendre ce qu'il y a d'humain donc d'universel dans son histoire. À une patiente qui, bien que bourrelée de culpabilité, ne peut reconnaître sa jalousie fratricide, dire quelque chose de général comme « souvent la petite fille... » est une façon d'insuffler du collectif dans son histoire singulière, de lui montrer qu'elle le porte en elle comme il la porte, qu'elle n'existe pas seule. Elle peut prendre une distance par rapport aux émotions narcissiques qui l'engluent et se reconnaître membre d'une communauté plus large que sa famille, celle des humains.

Le psychanalyste tente de repérer par l'analyse du transfert les étapes franchies par l'analysant. En tant que danse-analyste, je ne suis pas seule à assumer le transfert. Il se fait aussi sur le groupe dansant à travers lequel je réactualise la mère qui se fait pour son enfant joueuse, chanteuse et danseuse, la mère que Winnicott nomme « suffisamment bonne » parce qu'elle cherche non pas à prolonger la dépendance fusionnelle de l'enfant, mais à l'en libérer progressivement.

La danse-analyse, comme la psychanalyse, suppose l'exercice des deux fonctions, maternelle et paternelle. J'accompagne les danseurs sur un parcours rituel où j'ai établi cinq temps logiques proposés à chaque séance, qui récapitulent et symbolisent les moments-clés de l'arc invoquant qui va de la dépendance à l'autonomie.

1. La fusion : le tambour qui « mime » le battement du cœur et le va-et-vient du souffle, fait entendre dans le son une projection du corps humain. Il réveille une mémoire archaïque. Le groupe qui danse métaphorise un grand corps maternel dont le tambour est le cœur. La danse berce et porte le danseur. Berçant et bercé, il est à la fois la mère et l'enfant.

2. L'appel de l'Autre : je prononce une phrase rituelle – « êtes-vous prêts pour les bondissements ? » – pour commémorer l'appel de l'Autre à sortir de la fusion, le surgissement de la poussée dionysiaque, la pulsion invocante qui fait sauter de la nature à la culture. Les bondissements sont suivis d'une reconnaissance de l'autre, les danseurs se sauvant les uns les autres, dans un jeu d'identification/désidentification (je fais comme lui mais je ne suis pas lui).

3. L'aire transitionnelle : les berceuses, premières « danses » dans les bras d'un autre humain, la mère, impriment dans les corps une matrice de la relation à un autre humain vécue comme un couple où

9. R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Acte Sud, 1994 : théorie du mouvement qui l'analyse en termes d'énergie, de temps et d'espace.

deux partenaires se « bercent » l'un l'autre. Je « berce » les danseurs en leur proposant des mouvements qui *balancent* (d'un côté à l'autre, d'avant en arrière, de haut en bas) et qui dessinent dans l'espace des figures symboliques : une araignée, une princesse, un guerrier, un lion..., rappelant les contes de fées et sollicitant l'imaginaire.

4. La transmission de la Loi est celle d'une coupure, qui permet de créer avec l'autre une relation *humaine*, ni fusionnelle ni indifférente, ni trop proche ni trop lointaine, ni incestueuse ni meurtrière. La coupure est donnée dans la psychanalyse par la scansion qui « coupe » le discours narcissique. Dans la danse, elle est *passée* dans des jeux d'alternance, effectués entre deux danseurs ou deux « tribus », où chacun des partenaires ne peut disposer, pour « parler » à l'autre, que d'une durée fixée par la règle et strictement égale pour chacun des deux.

Cette loi naturelle, donnée à l'enfant de façon implicite, le conduit à la découverte de l'opposition binaire : enfant/parent, autorisé/interdit, pur/impur, bon/mauvais, père/mère, absence/présence...

La danse-analyse reprend, dans un registre adulte et artistique, les modalités de ce parcours, toujours à refaire pour chacun, qui conduit vers la différenciation, l'autonomie, le lien harmonieux avec l'autre mais aussi entre les opposés constitutifs du sujet : corps/esprit, pulsion/représentation, masculin/féminin, individu/société.

5. Le *fort-da* : l'incorporation de la Loi aboutit chez l'enfant à la séparation de la mère par le maniement d'un jeu d'absence-présence, le

*fort-da*¹⁰, qui le libère de la fusion par l'accès à la symbolisation : le danseur est convié à le rejouer à travers le geste répétitif qui est, comme le mouvement de la bobine, un couple d'opposés : le mouvement va-et-vient entre deux pôles : droite/gauche, haut/bas, dedans/dehors, soi/autre, l'absence circule d'un bord à l'autre, il est impossible de tenir en même temps les deux opposés, avoir les bras en même temps en haut et en bas, c'est l'un *ou* l'autre.

Le mouvement va et vient entre les contraires, comme le *fort-da*, chaque demi-geste appelant l'autre, et constituant un couple d'appel/réponse qui « mime » un dialogue et se charge de sens, c'est l'un *et* l'autre. Le geste répétitif qui fonde la danse comme un grand *fort-da*, fait d'elle le symbole privilégié de la libération du sujet hors de la glu fusionnelle. Et le re-jeu par le danseur de ce mouvement de subjectivation fait revivre la jubilation qui l'accompagnait chez l'enfant.

La danse, si elle est conduite dans ce sens, est un art qui humanise, pour autant que symboliser ses pulsions suppose d'avoir réussi à limiter leur toute-puissance, donc à se libérer de leur esclavage en les contraignant à se couler dans des moules symboliques socialisants. Elle montre la créativité de la pulsion de vie, elle donne au danseur le sentiment que la vie vaut d'être vécue, et poursuivie.

La prise en compte du singulier

Dès lors qu'un geste représente quelque chose, il est habité d'un sens, et ce sens est propre à chacun puisque c'est lui-même que le danseur symbolise.

Comment entendre la singularité d'un sujet dans le groupe qui chante et danse à l'unisson ? Il me semble qu'on peut appliquer au mouvement la distinction entre énoncé et énonciation établie par Lacan dans la parole. Le geste donné à imiter collectivement peut se comparer à l'énoncé. Il symbolise une action et permet de dire *je* : *je donne, je jette, je coupe, je fuis, j'attaque...* Mais ces actions résonnent différemment dans l'inconscient de chacun. Aussi le sujet de l'énoncé répété en chœur ne coïncide-t-il pas avec le sujet de l'énonciation¹¹. Le réel que le sujet donne à entendre se tient à son insu dans l'énonciation et non dans l'énoncé, que le danseur, exercé à la maîtrise du corps, peut contrôler. Pour pouvoir entendre ce qui lui échappe, il faut le « piéger » par l'attention demandée à l'énoncé, son application à bien le reproduire. Occupé à cette tâche, il laisse passer autre chose sous l'énoncé, quelque chose de vivant, réel, indéchiffrable, qui indique que la danse a pris sens pour lui. Il commence à donner à voir en lui l'être dansant qu'il est en train de devenir. Je ne connais rien de plus émouvant que cette prise du danseur par le sens, qui le cherchait et qui, tout à coup, le trouve et l'habite. Du danseur habité on dit qu'il a de la présence, une qualité de mouvement mystérieuse, impossible à analyser en termes de Laban. C'est un rayonnement qui émane du corps et qui n'a rien à voir avec la technique : un danseur peut exécuter un geste à la perfection et n'avoir pas de présence. La présence est celle d'une altérité. Mon regard dit alors au danseur « continue » car je vois dans cette présence la vérité anticipée du sujet : *wo es war soll ich werden*.

C'est là que la danse me paraît véritablement sœur de la psychanalyse : lorsque le sujet s'est allégé de l'ego, purifié des émotions narcissiques qui encombraient sa parole ou son geste, il donne à entendre par anticipation le sujet qui advient.

Résumé

À première vue, il n'y a pas de rapport entre l'enseignement de la danse et la psychanalyse. Comme la pratique chamanique et la psychanalyse, comparées par Claude Lévi-Strauss, elles sont diamétralement opposées par rapport à un axe commun qui est la symbolisation : un rituel mimétique et collectif gestué versus une cure individuelle parlée. Pourtant toutes deux offrent au sujet

10. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 (1^{re} éd. 1927), p. 52-53.

11. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts...*, Paris, Le Seuil, 1973.

un parcours symbolisant. Elles peuvent s'apporter mutuellement des questions et des réponses qui les enrichissent, en particulier au niveau du corps et du non-verbal, de l'universel et du sujet qui advient.

MOTS-CLÉS

expression primitive, danse-thérapie, rituel, chamanisme, symbolisation, symboles non verbaux, efficacité symbolique, polythéisme, fusion, pulsion invocante, Loi, couple d'opposés, corps, collectif, énoncé, énonciation, présence.

ABSTRACT

At first sight, there is no link between the teaching of dance and psycho-analysis. As shamanic practice and psycho-analysis, compared in the past by Claude Lévi-Strauss, they are completely opposed with respect to a common axis which is symbolization : a mimetic and collective ritual gestured versus a talked individual cure. However, they both offer to their subject a symbolizing path. The teaching of dance is on the shamanic side of symbolization, as giving non-verbal symbols to the students. So, dance and psychoanalysis have the same relationship as shamanism and psychoanalysis. Therefore, even keeping them as two separate practices, both can « speak » together and bring to the other practice questions and answers which make them richer, specially in the fields of the body and the non-verbal, the universal and the becoming subject.

KEYWORDS

Primitive expression, dances-therapy, rite, shamanism, symbolization, symbols not verbal, symbolic, efficiency, polytheism, fusion, invocante instinct, Law, opposite couples, body, collective, utterance, presence.

RESUMEN

A primera vista, no hay informe entre la enseñanza del baile y el psicoanálisis. Así, como la práctica chamánica y el psicoanálisis, comparadas por Claude Lévi-Strauss, son diametralmente opuestas con relación a un eje común que es la simbolización : un ritual mimético y colectivo corporalmente jugado versus una cura individual hablada. Sin embargo ellas ambas ofrecen al sujeto un trayecto que simboliza. El profesor de baile se sitúa sobre la ladera chamánica ya que los símbolos no verbales son dados del exterior a los alumnos. Baile y psicoanálisis son pues en el mismo informe que el chamanismo y el psicoanálisis. También, guardándolos como dos prácticas separadas, es posible hacerlos interrogarse y enriquecerse mutuamente en particular al nivel del cuerpo y al nivel del no verbal, al nivel del universal, al nivel del sujeto que pasa.

PALABRAS CLAVES

Expresión primitiva, baila-terapia, ritual, chamanismo, simbolización, símbolos no verbales, eficacia simbólica, politeísmo, fusión, pulsión invocante, Ley, acopla de opuestos, cuerpo, colectivo, enunciado, enunciación, presencia.

BIBLIOGRAPHIE

- DUNHAM, K. 1969. *Island Possessed*, The University of Chicago Press, 1974.
- DIDIER-WEILL, A. 1995. *Les trois temps de la loi*, Paris, Le Seuil.
- DIDIER-WEILL, A. 1998. *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy.
- FREUD, S. 1927. *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

DANSE ET PSYCHANALYSE : REGARDS CROISÉS

- LABAN, R. 1994. *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud.
- LACAN, J. 1973. Le Séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil.
- LACAN, J. 1975. Le Séminaire, Livre XX, *Encore*, Paris, Le Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1958. « L'efficacité symbolique », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 1977. *Corps et possession*, Paris, Gauthier-Villars.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 1984. *Le primitivisme en danse*, Paris, Chiron.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 1994. *Danse, mystique et psychanalyse* (préface de A. Didier-Weill), Paris, Chiron.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 2001. *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 2006. *Le féminin et l'amour de l'Autre*, Paris, Odile Jacob.
- SCHOTT-BILLMANN, F. 2012. *Quand la danse guérit*, Paris, Le Courrier du livre.