

" JOUER, COMME AU THEATRE "

PLAN

A L'implantation d'un atelier théâtre :

1. place symbolique d'un " atelier ", théâtre et effets de la théâtralité
2. " Mise en scène de l'inaccessible "
3. discussions autour des éventuels projets ; les variantes possibles des ateliers théâtre selon les acteurs (les différentes psychopathologies) ; les questions techniques?

B Historique et comparaisons avec les techniques cousines :

1. Freud, la psychanalyse et le théâtre
 - 1.1. Freud, acteur et spectateur
 - 1.2. Le rêve, une scène de théâtre
2. Deux mots sur le théâtre antique
3. Moreno (l'impromptu théâtre)
4. sur les indications du psychodrame et différentes approches

C Les grands points théoriques pour penser les deux termes : théâtre et thérapie

1. " Donner l'écoute " : Analyse d'un objet culturel
2. Sur la parole :
 - 2.1. Les trois coups...
 - 2.2. L'imaginaire en scène : le vrai, le faux et le mensonge.
3. Notions de projections
 - 3.1. Projections ; rappels et définitions
 - 3.2. Catharsis
 - 3.3. L'image du corps : quelques réflexions sur ses rapports avec l'incarnation du nom
 - 3.4 L'approche psycholinguistique
 - 3.5. Le rêve, une scène de théâtre
 - 3.6. La fonction scénique
 - 3.7. Les effets de régression psychiques
 - 3.8. Discussions (La relation à l'autre, l'approche du groupe, la différenciation /identification)
4. Notion de jeu et de créativité
 - 4.1. FREUD : Personnages psychopathiques à la scène
 - 4.2. Winnicott : " Jouer : L'activité créative et la quête du soi "
 - 4.3. Winnicott : " la créativité et ses origines "
 - 4.4. Winnicott : " Jouer : Proposition théorique "
 - 4.5. Le jeu dans le psychodrame

D La tragédie antique comme point d'union

1. Œdipe
- (2. Hamlet et Œdipe, 3. Le roi Lear, 4. Le don Juan)

E Annexes

1. Essai théorique de la spécificité du théâtre : peut-on conclure ?
2. Biographie de S. Freud.
3. Bibliographie.

" JOUER, COMME AU THEATRE "

A L'implantation d'un atelier théâtre :

1. place symbolique d'un " atelier " théâtre et effets de la théâtralité (authenticité, efficacité symbolique, trac, altérité et identifications)

Avant¹ de se reconnaître dans la tragédie de Sophocle, un petit garçon de huit ans est saisi par Shakespeare. Lapsus, actes manqués, mots d'esprit, symptômes, tout est présent dans cet univers où figurent rêves et cauchemars, où le trivial partage le pain du sublime. Le jeune Freud grandira et il discernera alors dans ces créations théâtrales, la réalité opératoire d'une autre scène qu'il appellera l'inconscient.

La théorie psychanalytique contracte une dette vis-à-vis du théâtre, le plus souvent la tragédie, quand elle tente de penser l'expérience en ses déterminations principales. Sans parler de la figure et du destin canoniques d'Œdipe, on peut, par exemple, noter que les références théâtrales sont présentes de bout en bout dans le séminaire sur le transfert de J. Lacan.

Mais le thème de l'authenticité peut être aussi abordé dans ses rapports entre la psychanalyse et le théâtre, au regard de la question de la réalité. L'un et l'autre domaine interrogent son caractère de précarité dans le champ de la représentation.

Vérité du jeu, illusion théâtrale, identification, transfert sont autant de figures qui en donnent la consistance. Elles marquent, dans leur diversité, le nouage du plaisir et de la réalité qui est au fondement des deux expériences. Le comédien joue le rôle d'un Autre et l'analyste est toujours pris pour un Autre dans la relation transférentielle. Le terme d'**authenticité** a un sens originel juridique.

¹ Alain Lemosoff, Esquisse psychanalytique 1992.

En droit, un acte n'est authentique que s'il est revêtu des formes officielles, solennelles ; il s'oppose à un acte sous seing privé. L'authenticité d'un acte n'existe que d'un Autre : elle est seconde par rapport à l'acte d'authentification. Ce n'est pas tant la qualité intrinsèque qui le rend authentique, que sa reconnaissance sur une autre scène par le jeu d'une opération symbolique, articulée à la loi.

Ces liens entre authentification et altérité se posent éminemment au théâtre, espace et pratique à la fois de littérature et de représentation. Un auteur cherchera la vérité d'une situation, d'une question, d'un personnage mais ce n'est qu'à travers l'incarnation de l'acteur, elle-même portée ou contrainte par la mise en scène, que cette question pourra être ou non entendue. Plus encore, c'est l'Autre de la scène, le public qui va authentifier un jeu, une écriture, une mise en scène. Non pas seulement en termes de nombre de spectateurs, bien que ce soit un problème quotidien et capital qui interroge l'existence même du théâtre, mais essentiellement en créant par sa présence et son écoute la possibilité de moments discrets, singuliers de dépassement du travail de l'acteur où le jeu, la voix vont s'articuler, en toute intensité, aux signifiants du texte. Ce qui échappera à ce travail et qui va alors se mouvoir entre scène et salle, qualifiera en dernier ressort ce qui s'est effectivement joué.

Jean Florence² nous montre, à partir d'un questionnement sur **l'efficacité symbolique** de différentes pratiques (rituels, pratiques de guérison...) comment des formes de théâtralité sont indispensables pour y inscrire l'altérité.

A la question : comment agit le théâtre ?

On pourrait, très provisoirement, avancer que le théâtre éveille, à sa manière, qui est irremplaçable, l'imaginaire. Et, s'il met en jeu les fantasmes de tous ceux qu'il rassemble au sein de l'expérience qu'il machine - acteurs, metteur en scène, auteur, régisseur, spectateurs - il l'impose dans une certaine grammaire, une certaine logique. Sa manière de prendre et de surprendre " dépsychologise " la question : je veux dire que l'on ne peut expliquer psychologiquement ce qu'est, au fond, jouer, ce qu'est jouir - le jouir qui accompagne le jouer. Le jeu théâtral a le pouvoir, inouï, de démonter les instances psychiques. Il peut déconstruire, subvertir, les représentations mentales, les

²Jean FLORENCE, Esquisse psychanalytique 1992.

identifications, il peut questionner radicalement toute institution humaine, toute convention réglant les rapports humains grâce à l'extraordinaire liberté que lui confère son mode original de jouer des fictions. La jouissance théâtrale ne peut surgir - comme toute jouissance sans doute- que dans les éclipses des montages de nos appareils psychiques, de nos raisons, de notre moi et de ses idéaux. Du reste, aller au théâtre implique un engagement particulier, un effort psychique et économique. Cette disposition particulière est comme un acte de foi, une " attente croyante " - selon l'expression de Freud dans un de ses premiers essais pour définir l'action du traitement psychique (FREUD S., Traitement psychique (traitement d'âme, 1890, in Résultat, idées problèmes, vol. I, Paris, PUF, 1984, pp. 8-9). Sans cette attente croyante, dit-il, il n'y a pas de miracle possible ni de thérapeutique de l'âme ou du corps. Mais le théâtre n'est-il pas à sa façon un traitement de l'âme par les moyens de l'âme ?

Dans le chef du spectateur, il y a une immense attente doublée d'une peur, tout aussi immense, d'être déçu.

L'angoisse spécifique du jeu dramatique, l'angoisse qui s'organise au théâtre, tant pour les comédiens que pour le public, opère sur ce bord de la possibilité du vide. Cela n'est évidemment pas sans rapport avec ce que l'on appelle **le trac**. Si le trac apparaît avant toute entrée en scène, on peut se demander s'il n'est pas la condition même de jouer. N'est-il pas par ailleurs, une expérience toujours renouvelée, même chez les comédiens les plus expérimentés ? J'y vois un indice de l'angoisse, de la culpabilité, associé à la dimension sacrificielle qui est en jeu dans l'acte dramatique. Les hypothèses que le théâtre formule et risque dans son acte sont aussitôt mises à l'épreuve et exposées à un public extrêmement exigeant qui ne lui pardonnera aucune erreur . Ces hypothèses qui portent sur d'autres vies possibles, sur les potentialités inouïes d'aberration de l'âme humaine, sur la folie des sociétés et des destinées, sont immédiatement sanctionnées. Tel est le beau risque de la recherche théâtrale. La rencontre toujours impossible mais promise de chacun avec la question qui le travail secrètement est proposée dans le jeu théâtral - qui a cela de commun avec la

rencontre psychanalytique. Le théâtre organise le ratage de la rencontre absolue et définitive de chacun avec l'autre.

Si le théâtre agit sur nous, en quoi cette efficacité est-elle " symbolique " ? Cette expression de Claude Lévi-Strauss contient le mot symbole. Lévi-Strauss s'étonnait de voir un grand nombre d'ethnologues frappés par la théâtralité des rituels, des fêtes, des cérémonies qu'ils observaient dans les sociétés traditionnelles - lesquelles ne possèdent pas un théâtre institué comme il en existe dans nos sociétés occidentales. La dimension scénique et dramatique des rites religieux et thérapeutiques les amenait à se demander s'il s'agissait là de théâtre ou de religion, autrement dit si c'était simulé ou si c'était vrai. Cette façon de poser le problème dans les termes d'une alternative logique est certes très occidentale. Une preuve en est cette expérience que j'ai faite à plusieurs reprises lors de la présentation de thèses de doctorat par des étudiants africains de notre Centre d'Etudes théâtrales. Ces thèses avaient pour objet les rites de guérison et d'initiation dans diverses régions d'Afrique centrale (Zaïre, Sénégal) et leur relation possible avec un nouveau théâtre africain, un théâtre à inventer, un théâtre d'après la décolonisation. Le jury de thèse, très académique et universitaire, très logique donc, leur posait avec insistance la question : "Mais, dites-nous si ce que vous décrivez, c'est du théâtre ou de la religion ? ". La réponse des Africains était, infatigablement, qu'il n'y avait, pour eux, pas à trancher, qu'il fallait maintenir l'ambiguïté et la complexité des expériences collectives dont ils cherchaient à rendre compte. Cette ambiguïté, en définitive, s'avérait irréductible. Force était de reconnaître qu'elle relève de l'opacité de l'expérience elle-même et qu'elle s'impose également comme le lieu où opèrent les processus inconscients de communication. On doit donc renoncer à notre logique et à notre " ou bien - ou bien " : La théâtralité des pratiques de sorcellerie ou de guérison a retenu l'attention d'observateurs tels que Michel Leiris (chez les Éthiopiens du Gondar), René Bastide (au Brésil), Alfred Metraux (en Haïti), Boas (chez les Indiens de l'Ouest canadien), Octave Mannoni (à Madagascar) ou Lévi-Strauss (en Amérique centrale et en Amazonie)...

Depuis toujours, le théâtre que nous connaissons chez nous s'enracine dans la fête, dans les rites et les croyances et s'inscrit dans des liens plus ou moins manifestes avec les institutions religieuses, juridiques et politiques.

Depuis les travaux de Claude Lévi-Strauss, en tout cas, le terme " symbolique " est à prendre non pas au sens d'une image, mais au sens d'une matrice active de sens, d'une structure signifiante culturellement fondée et articulée, et qui agit, dramatiquement. Ainsi, lorsque quelqu'un qui y est autorisé met en scène les symboles de son groupe, il opère dramatiquement et toujours, aussi, juridiquement.

Telle est la portée et la puissance **d'une action symbolique** : elle œuvre sur plusieurs plans simultanément : le plan esthétique, le plan religieux, le plan institutionnel ou légal. Elle touche, par conséquent, à ce qui est fondateur d'une collectivité. Toute mise en jeu d'une activité symbolique induit une métamorphose et des actants et du groupe (le public) et cette métamorphose produit au moment où elle s'effectue une sorte de brouillage des références habituelles, un flottement dans les repères subjectifs, flottement tel que l'on se demande si on est soi, individu ou autre, fondu dans le groupe. Les frontières sont momentanément suspendues : celles qui d'ordinaire garantissent la séparation entre moi et les autres, l'ici-bas et l'au-delà, le permis et le défendu, etc. Ce moment de suspens ou de désordre délibérément induits est indispensable à l'opérativité du symbole dont la vocation est d'instaurer un nouvel ordre, une nouvelle réalité. Désordre nécessaire - comme Artaud l'a tant de fois souligné, en prenant presque à la lettre la métaphore de l'épidémie de peste pour penser les effets fabuleux dont il rêvait pour le théâtre.

Un tel éclatement des limites habituelles signifie que l'on se meut, dans le temps et le lieu de l'action symbolique, hors psychologie, c'est-à-dire hors maîtrise, hors représentation de soi, hors image constituée du moi et du monde.

L'inconscient opère précisément dans ce registre-là, intermédiaire, métamorphosant les positions et les identifications. Il ne le fait pas n'importe comment mais selon les voies structurées, selon une "

pensée sauvage " ; il agit à l'instar d'une machinerie réglée selon des lois inattendues, celle d'une machinerie propre, comparable à celle qui soutient une mise en scène théâtrale, machinerie qui n'est pas non plus sans évoquer l'idée lacanienne de chaînes ou de batteries signifiantes. Une pratique symbolique opère, comme je l'ai dit, sur plusieurs plans à la fois : le corollaire en est qu'elle s'adresse à des sujets constitutivement stratifiés ou sensibles à la surdétermination du symbole. Le concept d'inconscient suggéré par Lévi-Strauss est celui d'une structure de relations articulée à d'autres structures homologues (la langue, les mythes, les institutions, les lois, les règles de parenté, les rituels magiques, etc.), système articulé qui agit et organise la vie individuelle et collective sans jamais être connu et représentable en tant que tel par ses acteurs.

Le théâtre, si l'on veut bien y voir une action symbolique à part entière, mobilise toutes les instances psychiques, individuelles et collectives, qui sous-tendent notre rapport au réel. Comme dans une analyse, ne s'agit-il pas au théâtre, selon l'heureuse expression d'Artaud, de " nommer et de diriger des ombres " ?... Mais nommer et diriger des ombres ne veut certes pas dire les dissiper !

L'authenticité théâtrale

J'en viens à présent à un troisième temps - après avoir interrogé la notion d'efficacité et ensuite son association avec la fonction du symbole. Je veux parler du mot " authentique ".

J'ai été à vrai dire très intrigué par le recours à un vocable qui m'a paru, de prime abord, relativement désuet. Il évoquait l'époque de mes classes de philosophie et les développements de la pensée existentialiste de Sartre. Ce contexte-là tenait emprisonné le sens du mot " authenticité " dans les filets de l'ontologie sartrienne et de son moralisme. Pris dans cette référence, le terme me semblait quelque peu passé de mode. Il fallait donc renouveler notre entendement... Je me suis alors tourné vers le Dictionnaire de Littré, source inépuisable des trésors de notre langue, en quête de connotations nouvelles. J'en ai retiré d'heureuses suggestions que je communique : elles vont, curieusement, dans un sens qui nous convient parfaitement. Authententes, dans la langue grecque, veut dire : " qui agit par soi-même ". Est authentique ce qui est revêtu des formes solennelles et

officielles ; ce dont la certitude et l'autorité ne peuvent être contestées ; ce qui est original, sincère, légitime, conforme à son apparence et donc vrai. Une petite note de Littré, de caractère érudit, nous signale un usage substantivé du mot " authentique ", dans le droit canonique. L' "authentique " est une peine à laquelle est condamnée la femme convaincue d'adultère ; on lui inflige le fouet et on l'enferme dans un monastère. Cette action pénale s'appelle " soumettre à la peine de l'authentique ". Par quels curieux hasards ces connotations juridiques et ontologiques entrent-elles en résonance avec ce dont nous sommes en train de parler ? Elles me permettent de préciser davantage mon propos.

Ce mot, " authentique", contient en son trésor de connotations, les éléments constitutifs de l'efficacité symbolique. Cette efficacité symbolique a reçu d'autres noms, notamment dans l'histoire de la psychothérapie : efficacité cathartique, abréaction, perlaboration.

Ce que nous pouvons retirer de notre exploration dans le dictionnaire, à propos de l' "authentique ", c'est essentiellement ce rapport à la loi : c'est de l'Autre que me vient la garantie que mon acte ou mon dire sont authentiques. Ce n'est pas ma seule volonté d'être sincère qui garantit que je le suis. L'authentification vient donc de l'Autre, en tant qu'instance de légitimation. Au théâtre, l'authenticité du jeu de l'acteur, sa vérité, cet Autre est représenté par le public. Et ce public n'est d'ailleurs jamais absolument rassurant pour l'acteur ; ce dernier n'est pas tout à fait content lorsque le public l'applaudit : soit qu'il pressent qu'il ne l'applaudit pas assez, soit au contraire qu'il l'applaudit trop.

Aurions-nous pensé que le théâtre nous reconduit aux sources juridiques de l'identité personnelle ?

Nous déplaçant de l'efficacité à l'efficacité symbolique et à l'authenticité, nous ne pouvons plus douter que l'appel que font certains thérapeutes aux puissances de mobilisation et de métaphore propres à l'expression dramatique leur permet d'aborder avec quelque " garantie d'authenticité " l'énigme subjective - le trouble d'identité - que produit la psychose.

De même, le théâtre est apparu comme une manière privilégiée de construire un espace commun avec les personnes souffrant d'arriération mentale, ou de créer un lieu de liberté pour les adolescents.

S'en remettre aux pouvoirs de l'efficacité théâtrale pour se frayer une voie, non dans la compréhension mais dans l'entendement de questions si difficiles à formuler de chacun sur ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il désire, c'est prendre un appui sur ce que, de manière devenue chez nous latente, le théâtre contient lui-même comme dimension ontologique, éthique, juridique. Il offre ainsi les fabuleux services de sa productivité paradoxale. Car, on le sait depuis longtemps et mieux encore depuis Diderot, le théâtre est paradoxe. Ce paradoxe consiste en la volonté la plus aiguisée d'être soi, d'être vrai, d'être réel, tout en ne réussissant à l'accomplir qu'en n'étant pas soi, qu'en se faisant autre. Ce paradoxe, c'est à la fois faire semblant, feindre et croire. Contrairement aux interrogateurs qui voulaient que nos doctorants africains se décident à choisir entre le rituel religieux et le jeu théâtral à trancher entre croire ou faire semblant, la théâtralité est à la fois l'un et l'autre. Elle exige une extraordinaire maîtrise, jamais achevée, du jeu dans toutes ses dimensions et, en même temps, un fondamental abandon, une radicale disponibilité à l'autre, à ce personnage qui vient prendre possession de l'acteur. Contradiction en acte : maîtrise et non-maîtrise, possession de soi et dépossession de soi, sacrifice et jouissance.

Le sorcier malgré lui

Dans un quatrième temps, je vais évoquer en quelques traits les exemples étonnamment vivants que relate Lévi-Strauss dans son essai sur " L'efficacité symbolique ". Ces exemples sont comparables à d'authentiques études cliniques. Il s'agit, en particulier, du cas de deux jeunes gens qui ne voulaient pas être sorciers : l'un, parce qu'il n'y avait jamais pensé ; l'autre, parce qu'il n'y croyait pas. Ces observations éclairent le sens qu'il faut attribuer à sa notion de symbole, sens à distinguer de la signification commune. -Le symbole ici est indissociable du concept de système (ou structure) : il est une matrice de significations, il relie plusieurs strates de l'expérience individuelle et collective.

Le maniement des symboles (par exemple au cours d'un rituel de guérison, ou par le moyen d'une incantation) produit une modification du statut des personnes. L'action d'un sorcier, celle d'un thérapeute ou celle d'un comédien ont en commun de faire jouer les ressorts d'un ordre symbolique, de produire des remaniements imaginaires. Mais l'efficacité de leur action dépend rigoureusement de ce que Lévi-Strauss appelle un " champ de gravitation " qui comporte plusieurs éléments en interaction. Ces éléments sont les suivants :

premièrement, la croyance (de l'ensorcelé, du malade) dans le pouvoir du sorcier ;

deuxièmement, la croyance du sorcier dans l'efficacité de sa technique ;

troisièmement, la confiance de la collectivité qui confère légitimité et autorité au processus et qui le fonde et le garantit comme conforme à ses lois.

Sans ce consensus, l'acte symbolique serait dépourvu de ses racines culturelles. Chaque culture code, règle, authentifie ce que c'est qu'être sorcier malade, fou, thérapeute, homme, femme, etc. et prescrit ce que l'on est en droit de dire, ce que l'on peut explorer, ce que l'on peut se risquer à questionner.

Voici, brièvement, la teneur des deux cas qui illustrent cette problématique proprement structurale de l'efficacité symbolique.

Le premier cas est celui d'un garçon accusé de sorcellerie par une jeune fille et sa famille : la jeune fille aurait été prise d'une crise nerveuse après qu'il lui eût pris les mains. Il se défend, devant le tribunal qui le poursuit, par le rejet pur et simple de l'accusation, en niant qu'il soit d'aucune façon impliqué dans ce qui arrive à la jeune fille. L'incrédulité persistante des juges l'oblige à modifier radicalement sa plaidoirie. Il renonce à dénier l'accusation et se met à plaider coupable. Il obtiendra finalement son acquittement après avoir construit, dans une extraordinaire improvisation, le récit de son initiation comme sorcier et l'usage d'une technique magique singulière représentée par une plume - plume fictive qu'il a cachée et oubliée et que ses juges l'obligent à retrouver. Par un heureux hasard, il trouve une vieille plume enfouie dans une paroi de sa hutte qu'il a dû pour les

besoins de la cause, partiellement démonter. Au bout du procès, les juges semblent s'être complètement désintéressés de leur accusation initiale et, saisis par le récit de l'accusé, ils l'ont transformé sans que ce soit consciemment cherché, en véritable sorcier. Le groupe n'attendait pas de lui qu'il contestât une thèse (l'ensorcellement), encore moins qu'il réfutât des faits, mais il lui demande de

corroborer un système de représentations, de fonctions et de relations que la crise d'un des membres du groupe a rendu momentanément défaillant. Le récit improvisé sous la menace vient peu à peu suturer un écart, un manque, dans l'ordre des significations.

Du point de vue du jeune homme, après avoir tâtonné, puis en créant ce récit qui, très habilement, met en rapport les pièces du système symbolique du groupe, il passe de la dénégation au mensonge, du mensonge à la fabulation et de la fabulation à la sincérité et à la réconciliation avec l'ensemble. On peut, dire qu'il " construit son personnage " - pour reprendre les termes créés par Stanislavski lui-même - conjoignant la demande pressante du groupe qui exige qu'un sens soit rétabli et sa demande angoissée de se sortir d'un très mauvais pas.

Le second cas invoqué par Lévi-Strauss est celui d'un nommé Quesalid, jeune homme sceptique, qui ne croit pas aux sorciers et cherche le moyen de démasquer leurs supercheries. A force de chercher à savoir comment ils apprennent leur art de tromper, il est bien obligé de les fréquenter et, pour mener sérieusement son enquête, de se laisser initier par eux - seule manière d'être introduit à la connaissance de leurs secrets. Il fait, dirions-nous aujourd'hui, un stage d'apprentissage auprès d'eux et, du coup, le voila pris dans un jeu de forces dont il n'est plus le maître. En effet, les gens savent qu'il a suivi ce stage et qu'en conséquence il est devenu sorcier. On pense naturellement au titre de la pièce de Molière Le médecin malgré lui... Et cela éveille des hypothèses intéressantes sur ce qui fait réellement - c'est-à-dire socialement - de quelqu'un un thérapeute, un comédien, un professeur, un psychanalyste...

Vouloir arracher les masques, dénoncer les mystifications, c'est, pour notre Indien Quesalid, tenir une position très rationnelle, logicienne. Or à vouloir aborder l'efficacité magique - fût-ce pour la démystifier - dans le cadre d'une logique on se fait peu ou prou contaminer par elle. Tel est pris qui croyait prendre !

Le plus surprenant, dans l'aventure de ce chasseur d'imposture, c'est qu'après quelques années, ayant rencontré un sorcier qui utilisait une technique analogue à la sienne (enlever du corps par succion ure touffe de duvet ensanglanté et proclamer que c'est la cause du mal), il se met à se demander si ce n'est pas un sorcier plus " vrai " que les autres... s'il n'est pas plus authentique que simulateur...

Une fois de plus, on entrevoit le caractère extrêmement paradoxal de la position du sorcier, qui croit et qui ne croit pas, qui est et qui n'est pas. Paradoxe de quiconque incarne, dans son jeu, le pouvoir du symbole : jusqu'à quel point ne doit-il pas accepter d'être dupe de son personnage ?

Pour conclure

L'important, pour l'heure, est d'avoir permis - je le souhaite - par ce voyage dans le champ surdéterminé de l'efficacité symbolique, d'avoir proposé un cadre suffisamment large à une rencontre, en évitant l'écueil d'une " psychologisation ", de la réalité théâtrale. Ce détour nécessaire rend possible un regard décentré

étonné, renouvelé sur nos propres pratiques - comme si nous les découvriions avec des yeux d'ethnologue portés cette fois sur nous-mêmes devenus par là, étranges, insolites, énigmatiques. Et pour en finir avec la psychologie, j'emprunte à Diderot, en son Paradoxe... ma conclusion :

(...) c'est à un fantôme homérique que l'acteur cherche à s'identifier [...] Le plus sûr moyen de jouer petitement et mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère ".

2. " Mise en scène de l'inaccessible ", Patricia Attigui-Pinaud, dans *Esquisse psychanalytique* 1992

Patricia Attigui-pinaud, s'appuyant sur une pratique théâtrale avec des patients psychotiques, interroge en quoi le jeu et la fiction scénique peuvent être des éléments prépondérants de structuration psychique et de symbolisation.

Le jeu permet de déposer, grâce au cadre qu'il instaure, les parties psychotiques de la personnalité. Nous reprendrons une idée chère à D. W. Winnicott qui consiste à dire qu'à la représentation il faut un cadre. L'espace scénique offre une réelle possibilité d'organisation. Il est intéressant de reprendre cette notion de cadre, telle que Bleger, à la suite de Winnicott, a pu la définir en psychanalyse. Dans ce cadre, le rôle du thérapeute prend place ; il est, en tant que dépositaire des parties psychotiques de la personnalité, ce qui va empêcher la survenue d'angoisses confusionnelles. Ici, il s'agit plus de stratégie que de technique à proprement parler. Il existe par rapport à cette question, une sorte de contrat. La fiction fait office de limite, chacun pouvant se laisser aller à son personnage, sans courir le risque de la dépersonnalisation.

Les remarques que nous allons maintenant vous soumettre sont le fruit d'une longue expérience qui, d'année en année, ont amené les patients à un questionnement authentique.

La gravité du choix, les risques à ne pas encourir sont liés à une réflexion sur le cadre qu'il y a à poser à l'expérience. En d'autres termes, il ne s'agit pas de faire dire au psychotique ce qu'on ne peut soi-même dire ou oser dire.

Pour Winnicott, le jeu est thérapeutique en lui-même. Dans son ouvrage essentiel *Jeu et réalité*, d'une clarté et d'une précision stupéfiantes, il écrit :

" La psychothérapie se situe en ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent celle du patient et celle du thérapeute. En psychothérapie, à qui a-t-on affaire ? A deux personnes en train de jouer ensemble. Le corollaire sera donc que là où le jeu n'est pas possible, le travail du thérapeute vise à amener le patient d'un état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de le faire " .

Sans pour autant vouloir réduire l'expérience analytique à la question ludique cette conception, faisant retour à la théorie, est liée à l'énonciation du projet profond et nous permet de préciser la nature de l'enjeu thérapeutique.

Le terme de psychose est avant tout pratique pour avancer sur la question de la théâtralité et du transfert. Il révèle surtout un moment d'où les états aigus sont exclus. Si l'effet thérapeutique se révèle, c'est de surcroît. Ce que nous recherchons, c'est le repos, l'amusement, la joie. Ainsi, le seul but que le groupe s'assigne est le plaisir de préparer ensemble un réel travail dont l'expression finale est la représentation. Ce moment cathartique, d'une importance cruciale, permet de faire face au corps social et de vivre dès lors l'expérience d'une reconnaissance. A ce sujet, il est important de préciser que le public qui assiste à ces représentations est en principe libre de pitié ou de terreur. Il s'agit de ne pas décevoir ses attentes afin qu'il puisse oublier ce qu'il en est du motif même de la situation de ces " patients - comédiens ", car ce qu'il espère, c'est d'être transporté.

En allant à l'encontre de la ritualisation de la pensée et de l'expérience, en redonnant aux mots un sens riche, autre que délirant, le sujet habite son espace, jusqu'alors restreint aux seuls termes de son délire.

Le pouvoir que l'imaginaire a sur le psychotique, la nécessité qu'il y a à lui imposer un imaginaire, celui d'un auteur, une fiction - qui le détourne du sien -, est primordial. Ce nouvel imaginaire, qui ne lui appartient pas, s'oppose au sien qui, de par l'affection pathologique, est limité à des certitudes et à une loi fatale.

Le psychotique a une perception très particulière de la loi et seule la fiction théâtrale qui, dès lors qu'elle est interprétée devient réalité, l'aide à retrouver le sens d'une permissivité accordée. Redécouvrir la parabole, l'allégorie, donnerait ainsi au sujet la possibilité d'exprimer un ineffable qui jusqu'alors l'aurait constitué et qu'enfin il pourrait restituer à l'autre dans un espace de jeu, qui lui est intrinsèquement espace de plaisir.

Artaud disait que, se laissant aller aux sensations, le comédien devait " retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée ". Il s agit en fait de donner dans l'espace scénique plus de place au geste qu'au mot afin de permettre au sujet d'avoir en lui-même le sentiment d'une présence nouvelle. La précision du geste, sa détermination vont participer à l'établissement de la confiance qui est fonction de la distance qui le sépare d'autrui. De véritables processus d'acquisition se mettent en place grâce à la conscience que le sujet a de sa présence, du poids de son corps. Le devoir d'étudier et un texte et une action aide le sujet à changer son appréhension de l'autre, et lui fait objectiver qu'à travers l'expérience, il acquiert un pouvoir ou apprend à l'obtenir. Cette acquisition d'autres moyens de mesure dans les relations, cette nouvelle mise en situation permet au sujet psychotique d'exister hors de son propre réel. C'est par l'accès à l'imaginaire qu'il parvient à échapper au réel qu'il pense à la fois incommunicable et surtout inavouable.

Par ailleurs, les expériences théâtrales liées à l'improvisation ou à l'écriture collective d'une histoire à jouer qui soit aussi celle du patient, sans avoir recours à la médiation de la fiction, m'amènent à penser que ce qui fait défaut dans ces expériences-là, c'est la possibilité pour le patient, tout en se reposant de lui-même, de déposer - grâce à la permanence du cadre - la partie psychotique de sa personnalité. La technique d'improvisation conçue comme passage pour l'interprétation, ne peut qu'à ce titre, être une expérience structurante.

Le théâtre, tel qu'il nous semble souhaitable de le mettre en œuvre, permet d'objectiver la réalité perçue par le psychotique afin d'avoir accès à quelque chose de parallèle à sa psychose, qui l'en détourne, la lui fasse accepter et surtout en rire.

Pour conclure, signalons que ce sur quoi nous pensons intervenir, précisément grâce au jeu théâtral mené avec des patients psychotiques, c'est la mémoire des émotions. Ce que nous voulons utiliser, c'est un trop plein de mémoire en le mettant au service de la construction du sujet, et non pas lutter contre une prétendue absence de mémoire dont se plaignent très fréquemment les patients

hospitalisés. A partir du moment où, grâce à la fiction revisitée dans l'espace théâtral, les émotions sont réellement vécues - émotions du personnage tout d'abord et par identification à celui-ci, émotions du comédien ensuite -, l'histoire du sujet peut reprendre son sens, s'intégrer à une chaîne signifiante. En d'autres termes, c'est la fiction qui permettrait au sujet psychotique, de réintégrer une chaîne symbolique où l'imaginaire ne s'enchaînerait plus à lui-même et où les significations ne renverraient plus indéfiniment à d'autres significations. Même en l'absence d'un matériel signifiant préalable, nécessaire à la constitution du sujet, celui-ci peut y trouver sa mémoire. Sans penser qu'il soit possible de faire réapparaître quelque chose qui n'a eu de fait aucune existence préalable, nous estimons que le recours à la fiction peut aider le sujet à intégrer une parcelle, quelque chose qui soit de l'ordre du champ symbolique. ~.

En donnant un équivalent à son imaginaire - et pour reprendre les termes d'Octave Mannoni -, c'est une " image de parole " que le psychotique fait vivre au théâtre. Les identifications ludiques joueront dès lors un rôle dans la formation de la personnalité du psychotique qui, parvenant à constituer une image - son personnage -, sera, comme par un effet de miroir, un point d'appel à la restructuration de ses propres identifications inconscientes, cette fois-ci non projectives, ni pathologiques. Au fil d'exercices répétés, le sujet pourra, grâce au travail de l'acteur, dans le champ du conscient, opérer activement, délibérément, un dédoublement de la personnalité lui renvoyant alors inconsciemment ce qu'il en est pour lui de son propre morcellement. C'est au prix de cette perception vertigineuse, partagée par tous et consistant en un va-et-vient ludique entre conscient et inconscient, qu'une émotion vraie peut jaillir donnant à l'être la sensation du corps propre, enfin unifié. , ,

Il faudra bien souvent des années - au moins trois ans de fréquentation régulière de l'atelier théâtre - pour que l'on voit apparaître quelque chose qui signale qu'un réel processus vivant est à nouveau en marche. Et, même si surviennent des points de fixation ou des régressions, il se crée peu à peu une

sédimentation à partir de laquelle il devient alors manifeste qu'une construction - celle du Moi est désormais engagée. . ' .

Pour finir, les risques qu'il ne faut absolument pas courir avec les psychotiques seraient de les mettre dans des situations où ils se sont eux-mêmes empêtrés. La seule créativité consiste à faire entrer le patient dans un autre corps que le sien. Même si la situation paradoxale qui définit le comédien est une nécessité, il faut que le patient puisse sentir que son histoire est, à un moment donné, banalisée par la société. Et la représentation, grâce à l'expérience cathartique qu'elle offre, permet enfin cela.

3. Discussion

B Historique et comparaisons avec les techniques cousines :

1. Freud la psychanalyse et le théâtre

1.1. Freud acteur et spectateur

1.2. Le rêve, une scène de théâtre

2. Deux mots sur le théâtre antique

Vers la fin du Ve avant JC, jusqu'au IVe, Apollon est associé au dieu guérisseur, comme dans le site d'Epidaure dans le Péloponnèse. Des édifices ont fait la gloire de ce sanctuaire, et ont permis de connaître les rites pratiqués pour obtenir des guérisons miraculeuses. Etaient réunis les approches médicales, religieuses, chirurgicales, sportives, oniriques interprétatives, théâtrales, et de discussion en assemblée.

A l'époque " archaïque ", la tragédie est le fait du Ve siècle athénien (les premières représentations auraient eu lieu en 532) et de lui seul.

Issu des traditions populaires en relation avec le culte de Dyonisos, le théâtre athénien naît et se développe à travers tout le Ve siècle. Les représentations étaient organisées par la ville sous forme de concours, à l'occasion des dyonisiés, au terme des processions en l'honneur de Bacchus. Et aussi le culte d'Artémis à Ephèse, et les manifestations orgiaques, pulsionnelles ...

Voir dans le dictionnaire de la Mythologie " Dyonisos " .

Eschyle est l'aîné d'une génération de Sophocle. Il montre la toute puissance du destin, auquel les divinités elles-mêmes doivent se soumettre et dont elles sont les instruments : elles égarent les hommes qu'anime la démesure et qui conçoivent des ambitions que n'autorise pas la condition humaine. Cependant une espérance essentielle est au fond de ce théâtre : les dieux eux-mêmes progressent et instaurent un ordre nouveau, moins rigoureux que l'ancien. La trilogie des Prométhées se termine par la réconciliation de Zeus et de Prométhée, dont elle montrait l'inexorable affrontement dans la première pièce. L'Orestie s'achève par la soumission des anciennes déités du sang versé et de la vengeance inexorable, les Erinyes, aux dieux de la génération, Apollon et Athéna, porteurs d'un message de pardon par l'expiation, et partant d'espérance.

Sophocle, incarne dans son théâtre une conception très différente en apparence : ce n'est pas leur volonté qui dirige à tout moment l'action dramatique, mais bien celle des hommes, puissante et résolue. Mais, au moment où elle semble triompher, interviennent les dieux jaloux qui accablent les auteurs de démesure - accablement d'autant plus cruel que ceux-ci sont les artisans de leur propre perte.

Après la mort de Sophocle, en 406, il n'y aura plus aucun grand tragique. Euripide, plus jeune de 15 ans, mais qui meurt plus tôt, en est déjà au stade de la réflexion d'un tragique sur la tragédie. " Ce que montre la tragédie, c'est une diké en lutte contre une autre diké, un droit n'est pas encore fixé, qui se déplace en se transforme en son contraire " (J-P. Vernant). Au IVe siècle, le développement de l'esprit juridique, la fixation des catégories de droit rendent la tragédie inutile. Toutes les écoles

philosophiques qui, dans certains cas, se prolongent jusqu'à l'époque byzantine naissent au IV^e siècle athénien.

3. Moreno (l'impromptu théâtre) :

4. sur les indications du psychodrame et différentes approches principalement le psychodrame, mais aussi ses dérivés comme le jeu de rôle.

C Les grands points théoriques pour penser les deux termes : théâtre et thérapie

1. " Donner l'écoute " : Analyse d'un objet culturel

2. Sur la parole :

2.1. Les trois coups...

2.2 L'imaginaire en scène : le vrai le faux le Notions de projections

3.1. Rappels et définitions:

La personnalité:

La personnalité est la configuration unique que prend au cours de l'histoire d'un individu l'ensemble des systèmes responsables de sa conduite.

C'est l'organisation dynamique dans l'individu des systèmes psychophysiques qui déterminent ses ajustements singuliers à son environnement.

C'est l'organisation intégrée, dynamique et relativement stable de toutes les particularités cognitives, affectives et physiques qui distingue un individu des autres.

La personnalité représenterait une unité biologique, psychologique et sociale qui constitue un être singulier qui ne ressemble à aucun autre, que l'on doit aborder dans sa totalité, sans négliger aucun aspect, et qui sera compris dans la relation qui l'unit à son milieu humain et physique.

Nous comprenons que cet être singulier que désigne la personnalité est une unité structurée: il faut donc comprendre que dans certaines circonstances il existe un mouvement inverse à la structuration: la déstructuration de la personnalité, sa désintégration et sa régression caractérisent la maladie mentale.

Notion de normal et de pathologique: (A. Freud)

La notion " *d'adaptabilité* " rejoint le critère de normalité. Il s'agit de l'adaptabilité au milieu extérieur par des comportements et au milieu intérieur par la vie imaginaire, les émotions et les attitudes.

Le but de la réaction est un rétablissement de l'équilibre interne ou externe. L'homme normal est celui qui reste adapté à son milieu. L'homme normal, arrive à s'arranger avec ses problèmes quelle que soit leur profondeur, et à s'adapter à lui-même et aux autres sans être paralysé par ses conflits ni se faire rejeter par la société, malgré les inévitables difficultés dans les relations. Se maintenir dans la normalité revient à rechercher constamment dans un processus dynamique , un compromis entre ses besoins personnels et sociaux et la réalité dont il faut tenir compte.

Pour Freud, il n'existe pas de fossé fondamental entre l'individu normal et le névrosé. C'est une question de degré, d'intensité et pas de différence.

La différence entre la projection " normale " et la projection pathologique se situe dans le retour de la projection sous forme de reproche dans la paranoïa, de fuite dans la phobie ou de manifestations violentes dans la jalousie.

Notion de projection:

Freud a parlé de projection à deux moments distincts.

- La première se situe en 1896 lors de sa quête des mécanismes de défense. Il écrit: " Dans la paranoïa, le reproche envers soi-même est refoulé d'une manière qu'on peut décrire comme étant une projection: en suscitant un symptôme de défense consistant en méfiance envers autrui ". ce passage contient le premier emploi clinique du terme de projection.

En 1911, à propos de l'autobiographie du président Schreber, un cas de paranoïa, il définit ainsi la projection: " Une perception interne est réprimée et, en ses lieu et place, son contenu, après avoir subi une certaine déformation, parvient à la conscience sous forme de perception venant de l'extérieur. "

La paranoïa s'explique par un désir homosexuel refoulé et projeté. La genèse du délire de persécution s'effectue en trois temps, selon Freud:

a) " Moi (un homme), je l'aime (lui, un homme). " Mais son caractère homosexuel rend cet amour intolérable à la conscience;

b) Le sentiment d'amour est alors retourné en son contraire: " Je ne l'aime pas, je le hais. " Mais la conscience du sujet ne tolère pas davantage d'éprouver un sentiment hostile;

c) " Je le hais " devient " Il me hait (ou me persécute), ce qui justifie la haine que je lui porte ".

La projection est ici l'expulsion d'un désir intolérable et son rejet au-dehors de la personne; il y a projection de ce qu'on ne veut pas être.

- A un second stade, Freud procède à un élargissement qui contient en germe les techniques projectives.

(voir le dernier chapitre de la psychopathologie de la vie quotidienne, 1901, intitulé " Croyance au hasard et superstition. Il développe l'idée de l'existence d'un déterminisme psychique tout comme les associations de mots ne se font pas au hasard.

Il évoque aussi l'idée que, " pour une bonne part, la conception mythologique du monde ... n'est autre chose qu'une psychologie projetée dans le monde extérieur... " le lien entre " projection " et " déplacement " est ainsi amené: " La projection conserve le contenu du sentiment inconscient en déplaçant l'objet de ce sentiment. Le fondement dernier de la projection se trouve dans la tendance à l'anthropomorphisme, naturelle à l'être humain, et dans une caractéristique propre à l'inconscient de s'exprimer au dehors sur les êtres humains et sur les choses. Dans Totem et Tabou (1912), Freud développe de manière étendue ces idées, à l'animisme, la pensée magique et la toute-puissance des

idées qu'on observe chez le primitif, l'enfant et le névrosé. Ces phénomènes résultent de la projection des processus psychiques primaires sur le monde extérieur. De là découle également l'intuition de Freud selon laquelle la création artistique est une projection de l'artiste dans son œuvre.

Les différents types de projection:

Selon Mireille Monod, dans une perspective psychanalytique les angoisses suivantes peuvent se projeter (en étant suscitées par les planches du Rorschach):

Angoisses de la perte de l'objet, devant la scène primitive, devant la situation Œdipienne, devant le sur-moi paternel, devant l'imgo de la mère phallique, devant la bisexualité, de séparation de la mère, devant les étrangers à la famille, devant la pulsion de mort, de morcellement.

* La projection spéculaire: le sujet retrouve, dans l'image d'autrui, les caractéristiques qu'il prétend être siennes. Cette projection tire son origine du stade du miroir, de l'indistinction primitive de l'image de soi et de l'image de l'autre, en un mot du narcissisme.

* La projection complémentaire: le sujet attribue aux autres des sentiments ou des attitudes qui justifient les siens propres.

* Les projections cathartiques: le sujet attribue à l'image d'autrui non plus les caractéristiques qui sont siennes ou qu'il souhaiterait être siennes, mais les caractéristiques qu'il prétend à tort ne pas avoir, qu'il refuse de considérer comme siennes et dont il se délivre (catharsis) en les déplaçant sur autrui. C'est le mécanisme du délire paranoïaque.

3.2. La catharsis :

Les trois niveaux de la catharsis

3.3. L'image du corps :

a) quelques réflexions sur ses rapports avec l'incarnation du nom

b) NOTION D'IMAGE DU CORPS DANS LES TESTS PROJECTIFS:

L'image du corps appartient au registre imaginaire, elle est inconsciente et à sa base est affective. Elle est à distinguer du schéma corporel qui relève du registre sensori-moteur et intellectuel, préconscient, dont la base est neurologique.

Les tests du type Rorschach, dessin, village, renvoient à la phase préverbale de l'enfance; ils offrent au testé non plus un temps mais un espace vide, que le sujet ne peut habiter qu'en y projetant sa propre image du corps. Le moi se forme chez l'enfant au cours d'expériences qui mettent en jeu son corps et les fonctions naissantes de celui-ci dans la relation vécue à sa mère, puis aux personnes et aux objets de l'entourage. Les premières représentations partielles que l'enfant se fait ainsi de son corps entraînent la formation de ce que les psychanalystes appellent le pré-moi corporel. Celui-ci semble d'abord constitué par des fantasmes de corps morcelé, avant de trouver son unité narcissique, lors du stade du miroir, avec la reconnaissance par l'enfant de son image spéculaire comme sienne, ce qui coïncide avec la première phase d'acquisition des mots. Les désirs qui émergent chez l'enfant sont localisés par lui (c'est-à-dire " projetés ") dans les régions du corps, qui deviennent ainsi des régions de plaisir, des zones érogènes. L'espace du rêve, celui de l'hallucination ou du délire sont d'ailleurs des représentations du corps déréalisé, c'est-à-dire des formes archaïques de l'image du corps, antérieures à la maîtrise du langage syntaxique. Dans les tests de ce type, la régression est profonde; elle ramène le testé aux problèmes de la différenciation de l'intérieur et de l'extérieur, de la mère et de l'enfant, de l'objet et du sujet; ainsi, les taches d'encre du Rorschach évoquent au testé soit des objets extérieurs, soit l'intérieur du corps.

La notion d'image du corps a été élaborée par le psychanalyste américain d'origine germanique, Paul Schilder (1968 trad. française). En 1969, Gisèle Pankow fait des travaux intéressants sur cette notion dans la psychose, ainsi que Sami-Ali sur le corps propre comme schéma de tous les schémas, (" De la projection ", 1970). En 1958 et 1970, aux Etats-Unis, les recherches de Fisher et Cleveland mettent en évidence au test de Rorschach deux variables essentielles du point de vue de l'image du corps: la " pénétration " et la " barrière ", c'est-à-dire la capacité de la surface du corps,

telle que la ressent le sujet, de retenir ce qu'elle contient à l'intérieur et de résister aux intrusions venues de l'extérieur.

3.4. L'approche psycholinguistique (axes du langage, le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient...)

La relation entre un mot induit et le mot inducteur peut être de deux ordres:

L'ordre syntagmatique; la relation est narrative, en contiguïté sémantique (ex. " chien " induit " aboie "). Pour le linguiste Jakobson, il s'agit de métonymie. Il peut donc y avoir des déplacements.

Les tests thématiques comme le TAT mettent fortement en jeu cet axe. Dans les structures névrotiques, il y a une altération principalement de la fonction syntagmatique.

L'ordre paradigmatique; il y a équivalence entre les deux mots, similarité sémantique (ce qui inclut la tautologie, la dissimilarité, la synonymie, l'antonymie : Ex. " chien " induit " chat "). Pour le linguiste Jakobson, il s'agit de métaphore. Il peut donc y avoir des condensations. Les tests structuralistes comme le Rorschach mettent en jeu cet axe. Dans la psychose, il y a altération principalement de la fonction paradigmatique.

3.5. Le rêve, une scène de théâtre

3.6. La fonction scénique

3.7. Les effets de régression psychiques

En exposant les effets de régression psychiques visibles dans les tests projectifs, et en les comparant, nous essayerons de repérer ce qu'il en est du théâtre.

* Situation du test projectif, effets de régression psychique:

La situation de test projectif peut être définie d'après ses ressemblances et ses différences avec la situation psychanalytique. Ainsi la durée, le nombre de séances et le matériel viennent poser un cadre différent à la libre association tout en conservant les règles fondamentales et la neutralité bienveillante.

La structuration inconsciente du matériel, la liberté des réponses et du temps, le flou relatif des consignes font de la situation projective une situation relativement " vide ", vide que le sujet a à combler en faisant appel non pas tant à ses aptitudes et à son intelligence qu'aux ressources profondes de sa personnalité. Cette situation de vide a pour effet chez le sujet testé d'aviver les conflits psychologiques, de déclencher l'angoisse et la régression. L'angoisse est associée à des représentations fantasmatiques inconscientes, qui transparaissent alors dans le contenu des réponses du sujet, tandis que les mécanismes de défense du moi contre l'angoisse et contre les fantasmes se manifestent plutôt dans les caractéristiques formelles des réponses. D'où deux grandes catégories de réponses: les réponses intégrées, où la sensation, l'affect, l'image, l'humeur restent contrôlés par le moi, c'est-à-dire où la forme prédomine; et les réponses désintégrées, où, l'impulsion, l'émotion, la représentation fantasmatique sont libérées, c'est-à-dire où prédominent des déterminants autres que la forme.

D'une manière générale, la situation projective, comme la situation psychanalytique, provoque la régression, dans l'appareil psychique, des processus secondaires, fondés sur l'identité des pensées et sur le principe de réalité, aux processus primaires, fondés sur l'identité des perceptions et sur le principe du plaisir-déplaisir. La projection est un processus psychique " primaire ", au même titre que la réalisation hallucinatoire du désir dans le rêve ou que le transfert psychanalytique.

La psychanalyse distingue trois aspects dans la régression psychique:

- * un aspect formel: il y a régression de la pensée rationnelle et conceptuelle à la pensée par image, à la représentation figurative;
- * un aspect chronologique: il y a régression de l'état adulte à la petite enfance, ou, si le sujet est un enfant, il y a régression à des stades antérieurs du développement pulsionnel;
- * un aspect topique: il y a régression du moi au ça; lorsque le moi détient le contrôle de l'appareil psychique, la pulsion trouve son issue dans la décharge motrice; si le moi est court-circuité, la

décharge motrice se trouve barrée; la quantité d'affect reflue du pôle moteur vers le pôle perceptif et la pulsion trouve sa décharge sur le mode hallucinatoire (hallucination, rêve, rêverie, fantasme).

Selon le type de test projectif il semble que le niveau de régression soit plus ou moins poussé:

* Les tests du type TAT, ainsi que les tests d'improvisation dramatique, requièrent du sujet le recours au langage verbal syntaxique; ils lui présentent un temps vide que le sujet va organiser à partir des éléments clefs de son histoire personnelle. Il s'agit dans ce cas d'une régression limitée, puisque la situation suppose la possession de la syntaxe et d'une histoire vécue: elle renvoie donc à la seconde enfance. Les productions d'un sujet au T.A.T. s'apparentent aux rêveries et aux fantaisies diurnes, ou encore au roman familial, qui, comme le rêve nocturne, se présentent généralement sous forme d'une mise en scène. En effet au fur et à mesure que l'enfant s'approprie le langage, notamment la syntaxe, entre deux et cinq ans, son activité psychique se trouve remaniée et sa vie imaginaire s'organise sous forme de scénarios intérieurs, c'est-à-dire que l'organisation des images s'effectue sur un mode analogue à celui des mots dans la phrase. Le fantasme en représente le prototype. C'est alors que se constitue le drame personnel de l'individu, qui est la mise en images de son conflit défensif. Les personnages qui jouent un rôle dans ces scènes concrétisent les diverses identifications du sujet.

Les tests du type Rorschach, dessin, village, renvoient à la phase préverbale de l'enfance, au pré-moi corporel, à l'image du corps (voir plus haut).

3.8. Discussion

4. Notion de jeu et de créativité

4.1. FREUD, Personnages psychopathiques à la scène

4.2. Winnicott : " Jouer :L'activité créative et la quête du soi "

4.3. Winnicott : " la créativité et ses origines "

4.4. Winnicott : " Jouer : Proposition théorique "

Dans son article " Jouer, Proposition théorique ", Winnicott nous dit :

" La psychothérapie se situe en ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent, celle du patient et celle du thérapeute. En psychothérapie, à qui a-t-on affaire ? A deux personnes en train de jouer ensemble. Le corollaire sera donc que là où le jeu n'est pas possible, le travail du thérapeute vise à amener le patient d'un état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de le faire.

... Il ne faut jamais oublier que jouer est une thérapie en soi. Faire le nécessaire pour que les enfants soient capables de jouer, c'est une thérapie qui a une application immédiate et universelle ; elle comporte l'établissement d'une attitude sociale positive envers le jeu. Mais il faut admettre que le jeu est toujours à même de se muer en quelque chose d'effrayant. Et l'on peut tenir les jeux (games), avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative de tenir à distance l'aspect effrayant du jeu (playing). Des personnes responsables doivent être disponibles quand les enfants jouent, mais cela ne signifie pas qu'il leur faut entrer dans le jeu des enfants. Quand un organisateur est amené à diriger le jeu, cela implique que l'enfant ou les enfants sont incapables de jouer au sens créatif où je l'entends ici.

Ce qui importe avant tout, c'est de montrer que jouer, c'est une expérience : toujours une expérience créative, une expérience qui se situe dans le continuum espace-temps, une forme fondamentale de la vie...une expérience intensément réelle pour le patient. "

Tout ce que je dis des enfants qui jouent s'applique, en fait aussi bien aux adultes ; simplement, les choses sont plus difficiles à décrire quand le matériel apporté par le patient apparaît surtout en termes de communication verbale.

Le jeu a une place et un temps propres. Il n'est pas au dedans, quel que soit le sens du mot " dedans ". Il ne se situe pas non plus au dehors, c'est-à-dire qu'il n'est pas une partie répudiée du monde que l'individu a décidé de reconnaître (quelle que soit la difficulté ou la même la douleur rencontrée) comme étant véritablement au dehors et échappant au contrôle magique. Pour contrôler ce qui est dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses, cela prend du temps. Jouer, c'est faire.

Winnicott remarquera que la différence essentielle entre le jeu psychothérapeutique et une situation de jeu à la maison réside dans la limite de temps, nous pouvons dire du " cadre ".

4.5. Le jeu dans le psychodrame

D La tragédie antique comme point d'union

1. Œdipe : le cycle thébain traitant de l'histoire des Labdacides (Laïos, Œdipe, Antigone, Étéocle et Polynice.

INTRODUCTION A L'OEDIPE

Dire que l'enfant va s'identifier au parent de même sexe, et se différencier de celui de sexe opposé est une première définition de l'Œdipe que nous compléterons plus tard.

Auparavant il faut retenir :

1. un « Œdipe » qui se passe bien ouvre la voie d'une bonne scolarité.
2. un « Œdipe » qui se passe bien va agir comme un rappel de vaccination efficace contre les troubles névrotiques de l'enfance, de l'adolescence et de la vie du futur adulte.

C'est pour ces raisons qu'il est important de comprendre en quoi consistent cette phase oedipienne, son impact sur la structure de la personnalité ainsi que son influence sur la future vie affective, sexuelle, intellectuelle, et sociale des enfants.

Pour aborder cette période dans de bonnes conditions, l'enfant doit avoir auparavant bien passé les épreuves précédentes de sa première enfance.

Ainsi, l'alimentation et l'apprentissage de la propreté, ne doivent pas être des terrains conflictuels, l'enfant doit, être bien installé dans son langage, avoir acquis une bonne autonomie et la capacité à entrer avec aisance en relation avec les autres. C'est à dire que l'enfant arrive dans cette phase en harmonie.

Dans les conditions les plus favorables, l'enfant a dû se développer dans les variations de la normale sur le plan psychomoteur, affectif et intellectuel.

Sa personnalité a acquis une maturité suffisante dans son évolution pour aborder sans encombre les richesses qui l'attendent sur ce nouveau palier.

IL FAUT SAVOIR : que la période œdipienne bouleverse et remanie les défenses psychiques. Aussi, des difficultés antérieures peuvent trouver là une bonne occasion d'évoluer. Les périodes de grands changements sont toujours des nouvelles chances de réensemencer un terrain devenu peu fertile ou qui est resté en friche.

Nous savons l'importance de la manière dont s'effectuent les différentes « séparations » qui se succèdent dans la première enfance à chaque fois que l'enfant prend son indépendance corporellement : A propos de l'alimentation, du sommeil, ou de l'apprentissage de la propreté.

L'Œdipe va consister lui aussi en une nouvelle étape vers l'autonomie.

Les mouvements psychiques qui ont lieu pendant l'Œdipe s'appuieront sur les modèles précédents que nous venons de rappeler. Si les passages successifs d'une relation de dépendance vers une relation d'indépendance ne se sont pas bien passés auparavant, l'Œdipe risque donc de ne pas bien se passer.

L'Œdipe est une période très sensible parce que le psychisme de l'enfant est dans une dynamique de remaniement. Comme l'enfant se repositionne dans ses rapports avec ses parents, et dans sa place de garçon ou de fille, ses défenses et modes relationnels habituels s'assouplissent pour permettre l'évolution psychique.

C'est pourquoi, même si ces « vaccins » qui ont eu lieu depuis la naissance se sont mal passés et n'ont pas bien « pris », l'Œdipe peut être l'occasion d'une nouvelle vaccination, parce qu'il rejoue aussi sous une autre forme la même problématique de la séparation.

L'Œdipe est donc situé temporellement comme une véritable charnière entre la petite enfance et la seconde enfance.

On pourrait nommer l'Œdipe comme : la crise d'adolescence primaire.

Ce temps particulier de l'Œdipe a en grande partie la même valeur que la crise d'adolescence qui rejouera une dernière fois les mêmes problématiques psychiques autour de l'autonomie, la différenciation, l'identité, mais avec un corps qui cette fois sera biologiquement adulte et avec une sexualité génitalisée.

**POURQUOI EST-IL IMPORTANT POUR L'ENFANT DE BIEN ABORDER
CETTE PHASE ŒDIPIENNE?**

Beaucoup de difficultés psychologiques de l'adulte proviennent de cet âge .

Pourquoi ? Parce que les problématiques névrotiques proviennent des problématiques mal résolue entre 4 et 6 ans et se fixent à cet âge et entravent fortement la vie d'un enfant ou lui barreront la route plus tardivement : par des conduites d'échecs scolaires, puis socio – professionnelles, affectives, relationnelles et amoureuses, sans parler des conduites ou des pathologies douloureuses liées à la dépression ou à la lutte contre la dépression .

Ces troubles sont, avec les manifestations d'angoisses, les rejets d'un développement insuffisant ou perturbé de ce que Freud a appelé le complexe d'Œdipe.

La souffrance qui peut être très importante et les symptômes très invalidants peuvent s'exprimer par des humeurs parfois gravement dépressives.

Ce sont des cas repérables par les psychologues et les psychanalystes qui nécessiteront absolument une aide psychothérapeutique adaptée.

NOTES

Notions sommaires de psychopathologie, servant de repères :

Il y a une sorte hiérarchie et de priorités chronologiques dans le développement, que l'on retrouvera aussi dans les symptômes qui expriment la souffrance.

Pour certains sujets, en cas de souffrance ingérable psychiquement par ses mécanismes de défense, va régresser à des stades antérieurs ou stagner à un stade inachevé de son développement. D'une certaine façon et très sommairement il y a trois principales structures ou organisations psychopathologiques :

1. Une régression à des stades précoces de 0 à 6 mois correspondra à la structure psychotique qui s'exprimera par des angoisses de morcellement terrifiantes caractéristiques de cet âge de régression. L'image du corps est encore parcellaire, indifférenciée entre le dedans et le dehors et totalement dépendante des sensations internes et externes, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent. Elle n'est pas encore réunie en un tout unifié dans l'espace et le temps. L'enfant psychotique perçoit son corps comme des petits morceaux séparés et correspondant chacun à des sensations indépendantes. Les enfants et les adultes psychotiques perdent le contact avec la réalité.

Pour induire de telles pathologies, la capacité d'attachement du nourrisson et la compétence correspondante de la mère, son miroir, la préoccupation maternelle primaire, ont fait gravement défaut en l'absence de la fonction paternelle.

2. Une régression ou une stagnation problématique à des périodes situées entre 6 mois (apparition des dents, séparation liée à l'autonomie alimentaire et au sevrage) et un an (début de l'autonomie de la marche et séparation liée à la distanciation spatiale) engendrera une angoisse de séparation et les pathologies correspondantes sont appelées état limites ou narcissiques qui sont des pathologies du lien caractérisées par une dépression profonde et l'angoisse d'abandon, de perte de l'objet d'amour.

Ces enfants garderons le contact avec la réalité, mais auront de très graves troubles du comportement et de l'adaptation qui les obligent presque toujours à suivre une scolarité dans des établissements spécialisés dans les cas les plus difficiles. Mais on peut retrouver également des adolescents ou des adultes, qui auront des fixations liées à cette structure autour de la dépendance, comme les joueurs compulsifs, les anorexiques et les boulimiques, certains délinquants et toxicomanes. Les phénomènes psychosomatiques sont aussi souvent liés à cette période.

Tout dépendra du poids des divers éléments de l'anamnèse, du degré atteint de « permanence de l'objet » et de ces passages délicats que sont l'angoisse du 8ème mois, le stade du miroir, qui ont lieu pendant cette position dépressive que nous avons abordé en parlant des petits.

3. Une régression ou une problématique située entre 3 et 6 ans engendrera une angoisse de castration dont les pathologies correspondantes sont névrotiques. Les névroses sont surtout des angoisses qui vont amener le sujet à échouer, à éviter des situations, à avoir des peurs paniques, et toutes sortes de comportements irrationnels et irrépressibles qui sont en apparence absurdes. La souffrance est importante. Ces symptômes empêchent le sujet de vivre correctement sa vie en l'invalidant. Les angoisses sont du ressort de l'inconscient et ne peuvent se raisonner. La dépression est l'un des avatars de la névrose. Pour les adultes les échecs répétés seront d'ordre professionnel, amoureux, sexuel, ou social. Chez l'enfant qui n'a pas terminé son développement, les inhibitions pourront aller des atteintes aux échecs d'ordre intellectuels. Les problèmes seront relationnels et affectifs. Les phobies ou l'angoisse trouveront aussi leurs voies d'expression en entravant la vie de l'enfant.

EXPLICATION DE L'OEDIPE

Généralement on ne connaît qu'une version très incomplète et erronée de l'Œdipe : « il est amoureux de sa mère ou elle veut se marier avec son père ».

Ce cliché est plus que réducteur, car il masque l'essentiel que l'on doit retenir du complexe d'œdipe.

Freud a analysé le drame mythologique repris par Sophocle et qui fait partie du berceau de notre civilisation au même titre que l'Iliade et l'Odyssée, et l'ancien Testament. Il a pensé que les actes mis en scènes dans la pièce dramatique exprimaient crûment il y a 24 siècles les fantasmes que nous chassons aujourd'hui au fond de nous afin de nous structurer et de vivre en société.

Lorsqu'on connaît l'histoire d'Œdipe on peut penser que ce jeune homme était sans doute le seul à ne pas avoir de complexe ! Mais Freud en a décidé autrement en associant son nom au fameux complexe.

Le complexe d'Œdipe est universel, même si parfois il peut avoir des formes variées avec des substituts parentaux qui restent équivalentes.

- Le complexe d'Œdipe est une étape du développement psychique qui aboutit à l'intégration des données fondamentales de la personnalité en la structurant, c'est à dire:
 - L'interdit fondamental de l'inceste
 - La différence entre les générations.
 - La différence entre les sexes.
- L'interdit de l'inceste va constituer l' interdit - prototype qui engendrera tous les autres interdits.
- Ces interdits amènent à désirer d' autre chose ailleurs et autrement.
- Le respect de la vie, l'interdit du meurtre et la différence entre la vie et la mort en découlent, ainsi que l'inscription dans une origine et un devenir.

Reprenons l'histoire à la source, d'abord parce qu'elle fait partie du berceau de notre civilisation, et aussi parce qu'elle contient tout ce qu'il y a à comprendre de cette période de grande structuration qu'est le complexe d'Œdipe.

Même parmi les professionnels, bien peu ont eu l'occasion de connaître la véritable histoire d'Œdipe reprise par Sophocle. Alors écoutez cette histoire, vous verrez ensuite comme ce « complexe », ainsi nommé par Freud, sera clair.

Voici donc l'origine oubliée de la malédiction des Labdacides :

1) Il était une fois un homme nommé Laïos, qui enleva le fils d'un roi chez qui il était réfugié. (Entendez par enlèvement un viol, c'est-à-dire un premier crime qui ne respecte pas la différence de générations, ni la différence des sexes, et qui sera sans descendance car homosexuel. Ce premier crime sera oublié, disons refoulé dans l'inconscient)

2) Plus tard, Laïos, roi de Thèbes, épouse Jocaste. Un oracle dit que le fils que Laïos aura de Jocaste sera son meurtrier. (L'Oracle est le retour sous une forme transformée du souvenir du premier crime, celui du père –c'est ce que l'on appelle le retour du refoulé, cela fonctionne exactement comme dans le « travail » des rêves, ou les contes pour enfants ou la plupart des mythes-.

3) Laïos a un fils de Jocaste. Pour contrer l'Oracle, il confie le bébé à un berger qui doit lui couper les tendons du pied ou lui percer le pied et l'exposer aux vautours. Les tendons du pied coupés, la vie de l'enfant est sauvée par le berger. L'enfant qui sera boiteux (Œdipe signifie boiteux) sera adopté par le roi et la reine de Corinthe. (Cet acte de sauvegarde, est un refoulement supplémentaire car il met à distance l'enfant qui doit tuer le père et qui rappelle le crime de celui-ci)

4) En grandissant, Œdipe apprend une partie de l'Oracle à Delphes. Le voile sur son origine reste maintenu, mais il sait qu'il va tuer son père et épouser sa mère. Une telle abomination est insupportable et Œdipe fuit ses parents –adoptifs.

5) Dans sa fuite, un attelage qu'il croise ne veut pas lui céder le passage. A la suite du combat dont il sort victorieux, son adversaire, Laïos trouve la mort. (Première partie de l'Oracle réalisée). Œdipe arrive à Thèbes (le retour d'Œdipe est un retour de ce qui était mis à distance) Là, il apprend que Créon (le frère de Jocaste, qui est devenu régent après la mort du Roi) veut sauver la ville en prise avec un monstre qui pose des énigmes et dévore toutes les victimes qui échouent. Celui qui délivrera la ville de ce fléau deviendra le Roi de Thèbes et épousera la Reine.

6) Œdipe rencontre le Sphinx, qui a une tête de femme et un corps de lion, (l'aspect monstrueux et pervers est lié au mélange des espèces et des sexes). Le Sphinx lui pose son énigme :

« Quel est l'animal qui marche le matin à quatre pattes, à midi à deux pattes et le soir à trois pattes ? »

Œdipe le boiteux fait le lien entre les pieds et l'homme, et le Sphinx est contraint à se précipiter dans le vide. C'est ainsi que se réalise la deuxième partie de l'Oracle : Œdipe épouse sa mère et a pris la place de son père.

Œdipe a eu deux fils et deux filles avec Jocaste. (ses frères et sœurs sont donc aussi ses enfants) : Polynice et Étéocle, Antigone et Ismène.

La malédiction continue :

Seulement voilà il ne faut pas s'arrêter là. Il y a une suite qui donne tout le sens de ce mythe fondateur car la malédiction ne s'arrête pas là...

1) Un nouveau fléau frappe de stérilité Thèbes. Créon consulte l'Oracle : le meurtrier de Laïos doit être chassé pour que le fléau cesse. Le prophète Tirésias désigne Œdipe qui dut partir de Thèbes. Apprenant alors que ses parents adoptifs n'étaient pas ses vrais parents, il finit par connaître toute la vérité. Jocaste apprenant ainsi avec horreur qu'elle était la mère et l'épouse d'Œdipe, se pend, alors qu'Œdipe se creva les yeux et parti en exil à Colone avec sa fille Antigone (dont le nom signifie contre la vie, stérile).

2) Après la mort d'Œdipe la rivalité de ses deux fils pour le trône les amenèrent à se tuer l'un l'autre. Créon enterra Étéocle mais fit jeter le corps de Polynice qu'il considérait comme un traître et interdit qu'on y touchât.

3) Antigone désobéit et donna une sépulture à son frère. Créon fut contraint à la condamner à être enterrée vivante pour avoir désobéi.

4) Tirésias le prophète ordonna alors à Créon d'enterrer les morts et de déterrer les vivants.

Créon enterra à nouveau Étéocle, ce qui fût le premier acte symbolique (où la loi est en accord avec le respect de l'humanité) de cette longue série de malédiction.

Antigone était morte, son fiancé se tua, et Créon devint fou.

E Essai théorique de la spécificité du théâtre : peut-on conclure ?

ANNEXE 1 : la BIOGRAPHIE DE FREUD.

SIGISMUND SCHLOMO FREUD est né le 6 Mai 1856, à Freiberg en Moravie, province slave de l'empire des Habsbourg. Sa famille a quelques particularités: Elle vivait dans une petite ville

catholique et de langue tchèque, mais la minorité juive parlait Allemand et Yiddish et venait juste d'être émancipée en 1848 accédant à ses droits civiques.

Le père de Freud aurait pu être son grand-père: et Freud avait donc deux demi-frères, Philipp qui avait l'âge de la mère de Sigmund, et Emmanuel, dont Sigmund avait un neveu John âgé d'un an de plus que lui.

Issu du troisième mariage de son père, Freud était l'aîné d'une fratrie de huit. Son puîné Julius a 11 mois de plus et meurt neuf mois plus tard. La suivante est une sœur, Anna. Freud prénommera ainsi sa fille qui sera l'une des deux premières psychanalyste d'enfant avec Mélanie Klein.

La guerre austro-italienne provoque une crise économique et le réveil du nationalisme tchèque, qui provoque l'émigration de Philipp et Emmanuel en Angleterre, alors que le reste de la famille de Sigmund émigre à Leipzig puis à Vienne.

A 21 ans il fait sa première publication comme élève chercheur en physiologie sur les racines nerveuses et les ganglions spinaux d'un poisson, le pétromyzone. à 22 ans il change son prénom en Sigmund.

Il va ensuite étudier les cellules nerveuses des écrevisses. Puis fait des études sur la cocaïne et ses effets anesthésiants. Enfin il obtient une bourse de six mois et va rencontrer à la Pitié-Salpêtrière Jean Martin Charcot qui travaille sur l'hystérie et dont il traduira les leçons en allemand.

Charcot et Breuer ont été les deux hommes qui ont le plus contribué à faire passer Freud de la neurologie à la psychopathologie.

En 1886, il s'installe comme spécialiste des maladies nerveuses et a à faire surtout à des névrosés. Il abandonnera vite l'électrothérapie au profit de l'hypnose

En 1888, avec Frau Emmy Von N., il va pour la première fois utiliser la méthode cathartique (du grecque catharsis = purification) de son ami Joseph Breuer qui l'avait utilisée en 1880 avec Anna O qui, intelligente et belle, présentait des symptômes comme: surdité et cécité temporaires, anorexie, contractures, peurs irraisonnées, hallucinations, etc.

Un jour ou elle raconta son incapacité de boire, l'hypnose avait fait ressurgir le souvenir et le dégoût lorsque sa dame de compagnie avait fait boire son chien dans un verre. Au réveil elle avait demandé un verre d'eau à Breuer. Dès lors Freud et Breuer essayaient de faire ressurgir à la conscience du patient le souvenir d'expériences traumatisantes jusque-là oubliées, refoulées qui étaient à l'origine du symptôme. Cependant le traitement d'Anna O. (talking cure) tourna court, Breuer n'ayant pas soupçonné les sentiments que lui vouait sa jolie patiente mais aussi les siens propres à son égard.

Freud le rassura plus tard en désignant ce phénomène par le terme de transfert.

Parallèlement, Freud commencera une longue correspondance avec Wilhelm Fliess, où l'on peut suivre le cheminement qui le mène à la psychanalyse.

En 1891, il publie son premier livre " sur la conception de l'aphasie ".

En 1893, avec Breuer ils publient une communication sur l'hystérie, où ils exposent leur thèse sur l'origine des symptômes hystériques: ceux-ci n'ont pas pour cause un traumatisme psychique comme le pensait Charcot, mais son souvenir refoulé et devenu inconscient: " les hystériques souffrent de réminiscences ". Dans une lettre à Fliess, Freud exprime sa conviction qu'il y a toujours à l'origine de l'hystérie une séduction sexuelle dans l'enfance, généralement par le père.

En 1895, il publie ses études sur l'hystérie où il introduit ses propres notions de refoulement et d'inconscient (constitué de " représentations " = images pensées souvenirs), qui l'amènent à dire: " notre moi n'est pas maître chez lui ". Il introduit aussi les notions de transfert et de résistance dans le dernier chapitre " psychothérapie de l'hystérie ".

C'est la fin de la collaboration entre Freud et Breuer, qui est rebuté par l'étiologie sexuelle des névroses développée par Freud qui commence alors à s'intéresser aux rêves de ses patients.

En 1896 Il parle pour la première fois de psycho-analyse, son père meurt, et cela engage son auto-analyse qui se fera par lettres avec Fliess et surtout par l'analyse de ses rêves, il prépare son premier ouvrage de 1900 " la traumdeutung " qui a à voir avec sa culpabilité de survivant, ses sentiments

dépressifs, et ainsi surgit l'effondrement de son hypothèse de séduction infantile: tous les pères ne peuvent être incestueux. Il ne se rendra compte que plus tard, que c'est chez l'enfant que ces désirs sont la règle, en se portant généralement sur le parent de sexe opposé.

A ce moment, Freud n'a que trois patients plus deux qui ne le payent pas et lui-même, il est marginalisé par le scandale que crée ses théories.

C'est donc là que vont s'élaborer progressivement à partir de l'existence de la sexualité infantile, le fantasme de la scène primitive, puis l'analyse du travail du rêve, la première conception de l'appareil psychique (instances de l'inconscient du préconscient et du conscient révisée à partir de 1920). Suit la " psychopathologie de la vie quotidienne ". Il va rompre avec Fliess et son auto analyse restera inachevée, comme en témoignent ses troubles psychosomatiques.

En 1902 il crée la Société psychologique du Mercredi (Adler, Otto Rank...)

1905, deux des plus importants ouvrages, Dora (fragment d'une analyse d'hystérie, et trois essais sur la théorie de la sexualité où il introduit la notion de libido, qui dégage ses théorie de la relation trop étroite d'avec les organes génitaux. d'où la notion de sublimation, mécanisme de dérivation de l'énergie sexuelle vers des buts non sexuels (création artistique de L de Vinci).

Ernest Jones, Carl Gustav Jung, Bleuler, Sandor Ferenczi, Karl Abraham (Berlin), sont ses disciples et amis...

En 1920, remaniement de ses théories avec éros et Thanatos , la pulsion de mort, est découverte à propos des névroses de guerre.

Sa popularité grandit alors que se déclare en 1923 son cancer de la mâchoire, dont il mourra après de multiples interventions. C'est l'année de la nouvelle topique (ça, moi et surmoi).

Il analyse sa propre fille, et Marie Bonaparte, Princesse Georges de Grèce. Il défend le droit des non-médecins à pratiquer l'analyse en 1926, subit un autodafé de ses livres en 33 avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir. En 34, il rédige " l'homme Moïse et le monothéisme " pendant que le Reichsführer Göring charge Jung de séparer la psychologie aryenne de la juive, le bon grain de

l'ivraie. En 38 quand l'Allemagne envahit l'Autriche, sauvé par Marie Bonaparte, au lendemain de l'Anschluss il émigre en Angleterre qui lui fait un accueil royal, et y meurt en 39. Ses quatre sœurs mourront en déportation à Auschwitz, Treblinka et Theresienstadt.

ANNEXE 2, BIBLIOGRAPHIE :

- ANZIEU D., Le corps de l'œuvre, Paris, Gallimard, 1981.
- ATTIGUI P., De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique. Jeu, transfert et psychose, Paris, Denoël, 1993.
- FREUD S., Personnages psychopathiques à la scène, 1905 (ou 1906 ?), in Résultat, idées problèmes, vol. I, Paris, PUF, 1984.
- FREUD S., Traitement psychique (traitement d'âme, 1890, in Résultat, idées problèmes, vol. I, Paris, PUF, 1984.
- GUYOMARD P., La Jouissance du tragique : Antigone, Lacan et le désir de l'analyste, Paris, Aubier, 1992.
- HUBERT M-C., Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours, Paris, Armand Colin, 1992.
- JONES E., Hamlet et Œdipe, Paris, Gallimard, 1967. (Titre et édition originale : Hamlet and OEdipus, 1949)
- LAPIERRE N., Changer de nom, Paris, 1995, Stock.
- LEGENDRE P., La passion d'être un autre, étude pour la danse, paris, Seuil, 1978 et 2000 pour la préface.
- MANNONI O., " l'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire ", in Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Seuil, 1969, p. 178.
- THORET Y., La théâtralité- Etude freudienne, Paris, Dunod, 1993.
- ROBINSON B., Psychodrame et psychanalyse- Jeux et théâtre de l'âme, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- " PSYCHANALYSE ET THEATRE " : Esquisses psychanalytiques, septembre 1992, hors série 2.
- WEILL A-D., Les trois temps de la loi, Seuil, 1995.
- WINNICOTT D.W., Jeu et réalité. L'espace potentiel, (titre original : Playing and reality, 1971), Paris, Gallimard, 1975.