



HAL
open science

Théâtre et psychanalyse : Sur le "comme si" dans la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et ses facteurs thérapeutiques dans la médiation

Giuseppina Danzi

► **To cite this version:**

Giuseppina Danzi. Théâtre et psychanalyse : Sur le "comme si" dans la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et ses facteurs thérapeutiques dans la médiation. Psychologie. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. Français. NNT : 2014NICE2042 . tel-01124428

HAL Id: tel-01124428

<https://theses.hal.science/tel-01124428>

Submitted on 6 Mar 2015

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

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



UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS
U.F.R. LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES
École Doctorale « Lettres, Arts, Sciences Humaines et Sociales »
Laboratoire LAPCOS – EA 7278

THÈSE

Pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS
Discipline : Psychologie clinique et Psychopathologie

Présentée et soutenue par

GIUSEPPINA DANZI

Le 13 décembre 2014

Théâtre et Psychanalyse

*Sur le « comme si » dans la psychanalyse, le théâtre et
les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et
ses facteurs thérapeutiques dans la médiation*

Thèse sous la direction du Professeur Jean-Michel VIVES

Jury

M. Vincent Estellon, Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier 3
Mme Silke Schauder, Professeur, Université d'Amiens
M. Frédéric Vinot, Maître de Conférences HDR, Université de Nice
Sophia-Antipolis
M. Jean-Michel VIVES, Professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE ***LA SCÈNE D'UNE CONNAISSANCE***

CHAPITRE I FREUD ET LE « COMME SI » D'UNE CONNAISSANCE	14
--	----

CHAPITRE II L'AUTRE VISAGE DU <i>PHANTASIEREN</i>	32
---	----

CHAPITRE III STANISLAVSKI ET LE « SI » MAGIQUE DE LA CRÉATION	55
---	----

CHAPITRE IV LA DANSE DES NUAGES : LACAN ET LE « COMME SI » DU THÉÂTRE	72
--	----

CHAPITRE V EISENSTEIN ET SA DRAMATURGIE DE L'IRREPRÉSENTABLE	88
---	----

DEUXIÈME PARTIE ***LE DISPOSITIF « COMME SI » AU CARREFOUR ENTRE PSYCHANALYSE, THÉÂTRE ET NEUROSCIENCES***

CHAPITRE VI LE DISPOSITIF « COMME SI » ET LE MONDE « INTERMÉDIAIRE » DE L'ILLUSION	104
---	-----

CHAPITRE VII LE DOMAINE DE RECHERCHE DU « COMME SI »	122
--	-----

CHAPITRE VIII L'ALTÉRITÉ AU CŒUR DU « COMME SI »	140
--	-----

CHAPITRE IX STRATIFICATIONS À L'ŒUVRE DANS LA RÉSONANCE	155
---	-----

TROISIÈME PARTIE
LA « MISE À L'ŒUVRE » D'UNE RENCONTRE

CHAPITRE X	169
LE « COMME SI » DANS UNE CLINIQUE DES PRÉLIMINAIRES	
CHAPITRE XI	182
LE RYTHME ET LE DEVENIR D'UNE RÉSONANCE	
CHAPITRE XII	199
L'IMPROVISATION ET SA DYNAMIQUE INVOCANTE	
CONCLUSION	221
BIBLIOGRAPHIE	239
INDEX	267
TABLE DE MATIÈRES	271

INTRODUCTION

Le titre de notre thèse : « Théâtre et Psychanalyse. Sur le « comme si » dans la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et ses facteurs thérapeutiques dans la médiation », pose dans un même mouvement :

Les coordonnées de notre recherche : une investigation sur la relation entre le théâtre et la psychanalyse et leur co-implications¹ possibles ;

- L'objet d'étude : le « comme si » comme voie d'accès à la résonance ;
- Un champ de recherche qui concerne à la fois la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences dans leur rapport au « comme si » ;
- Sa finalité : repérer des possibles facteurs thérapeutiques que la médiation thérapeutique à travers le médium du « comme si » théâtral peut mettre à l'œuvre.

Théâtre et Psychanalyse

Le « et » que nous avons utilisé entre Théâtre *et* Psychanalyse renvoie à deux possibilités de lien : l'indication d'une similarité possible ou la relation entre une méthodologie et un champ d'application. C'est la deuxième direction que nous avons voulu privilégier et parcourir car pour nous elle est plus féconde que la première.

En outre, en ce qui concerne le choix d'avoir donné la « première place » dans le titre au théâtre, nous voulons citer un passage très significatif en ce sens de F. Petrella que nous pouvons indiquer sans doute comme un des psychanalystes et psychiatres italiens qui a travaillé

¹ J.-M. Vives (2005), Le chant entre parole et cri étouffé, *Insistance*, n.1, pp. 45-57

le plus au niveau théorique pour mettre en lumière la relation entre la psychanalyse et le théâtre :

La littérature psychanalytique et psychiatrique qui s'occupe directement et spécifiquement du théâtre n'est pas nombreuse et cela est surprenant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, personne ne connaît et pratique mieux que le théâtre ce jeu relationnel entre les gens qui représente un aspect essentiel de la procédure analytique. En outre «le théâtre est un dispositif très complexe, à travers lequel se réalise une forme de connaissance psychologique de l'homme. Et cette connaissance présente des avantages indéniables sur les discours que la psychanalyse peut instituer sur les mêmes sujets [...] La psychanalyse peut-être a-t-elle à prendre du théâtre plus de ce qu'elle peut lui donner ? »²

Sur ces réflexions et sur cette question d'une certaine façon « provocatrice » que notre recherche a commencée.

Les raisons qui nous ont poussés à enquêter sur l'art théâtral ont été d'un côté sûrement une « passion » et une connaissance murie à travers nos études sur la théorie et la pratique théâtrale pendant une trentaine d'années, comme également à travers son enseignement. De l'autre côté nous avons également la conviction « obstinée » qu'il y avait encore plusieurs choses à découvrir sur cette relation entre la psychanalyse et le théâtre.

Mais comment interroger le théâtre, surtout « quel théâtre ? » car l'univers théâtral est très complexe et hétéroclite.

² Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes, pp.1-4

Sur cette question nous avons suivi soit la direction d'investigation de J. Lacan soit les indications du théoricien russe S. Eisenstein.

D'une part Lacan nous invite « chaudement » à ne pas « interpréter » le savoir-faire de l'art, mais à en prendre « la graine » :

Interpréter l'art, c'est ce que Freud a toujours écarté, toujours répudié, ce qu'on appelle, enfin, c'est encore plus à écarter que la fameuse psychologie de l'art qui est une notion délirante. De l'art, nous avons à prendre de la graine. À prendre de la graine, à prendre de la graine pour autre chose, c'est-à-dire pour nous en faire ce tiers qui n'est pas encore classé, en faire ce quelque chose qui est, qui est accoté à la science, d'une part, qui prend de la graine de l'art de l'autre, et j'irai même plus loin, qui ne peut le faire que dans l'attente de devoir à la fin donner sa langue au chat ³.

Mais là une autre question vient se poser : dans quelle direction regarder pour pouvoir en *prendre de la graine sans donner sa langue au chat ?*

Une réponse possible que nous retrouvons chez S. Eisenstein concerne l'importance de regarder surtout à la structure, aux composants, aux processus mis en place⁴.

Pour ce qui concerne la fonction de cette structure nous retrouvons chez Lacan mais également chez Eisenstein l'utilisation d'un

³ Lacan J. (1974), Séance du 9 avril 1974, *Les non-dupes errent*, Séminaire inédit, URL : www.valas.fr

⁴ F. Ruffini (1988), *Introduzione, Teorie del teatro* de M. Carlson M., Bologna, Il Mulino, pp. 22-28

même verbe: « retentir »⁵. Le verbe « retentir » ouvre à l'univers de la résonance, à la possibilité d'une rencontre pour pouvoir *résonner* que l'illusion du « comme si » semble permettre.

Cerner cette structure capable de nous faire résonner – structure que nous avons définie avec le terme « comme si » - et approfondir ses dynamismes internes ont été notre direction de recherche dans le but de mieux comprendre ses possibles effets thérapeutiques dans un cadre de soin.

À partir de là notre recherche s'est développée en trois moments qui correspondent aux parties qui composent cette thèse.

1. La Scène d'une Connaissance

Dans la première partie de notre recherche, nous avons essayé de mieux comprendre les co-implications entre la psychanalyse et le théâtre à partir de l'affirmation suivante de Freud sur l'artiste :

*Nous puissions vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement*⁶.

Notre hypothèse quant à *la concordance des résultats* est la suivante : aussi bien la psychanalyse que la création artistique produisent

⁵ Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013 pp. 325 ; Eisenstein S.M. (1963), *La non-indifférente nature/1*, tome 2, Paris, Unione Générale d'Éditions, 1976, p. 359

⁶ S. Freud (1906), *Gradiva, Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 536

un *mouvement* qui semble indiquer le franchissement d'un seuil et l'introduction d'une discontinuité capable d'éveiller de l'inédit, *de l'impossible à penser jusque-là*⁷.

Cette problématique nous a permis de définir notre champ de recherche qui concerne la relation particulière entre fiction et vérité qui vient se créer dans un cadre d'illusion.

À travers une méthodologie heuristique et une analyse critique des textes, nous avons approfondi cette thématique dans une sorte d'état de la recherche soit à travers les œuvres de S. Freud et J. Lacan soit à travers les travaux de deux théoriciens de l'art théâtral : K. Stanislavski et S. Eisenstein.

En particulier en ce qui concerne S. Freud nous avons analysé sa correspondance, en particulier avec Yvette Guilbert dans une recherche passionnante qui nous a conduits à repérer, dans toutes les publications, la correspondance et les archives, les lettres de S. Freud à Yvette Guilbert. Un travail non encore achevé et que nous aimerions continuer.

Ce travail nous a permis également de définir notre objet d'étude qui est devenu « le comme si » qui se joue en présence dans sa possibilité de convoquer un illusion-vraie.

Cet objet d'étude s'est révélé extrêmement complexe : on y retrouve plusieurs dimensions qui s'entrelacent et dont nous avons privilégié surtout les suivantes :

-Représenter *l'une des scènes possibles de la connaissance*, « l'une des scènes du théâtre de l'esprit⁸ » qui permet une configuration possible de l'acte cognitif « comme le résultat d'un jeu de forces et de

⁷Recalcati M. (2009), *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano, p. XIV

⁸ Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes, pp. 63-64

personnifications en action⁹ ». (Nous avons exploré cette modalité de connaissance à travers le *Phantasieren* freudien) ;

-Une dimension en relation à la structure du « comme si » et à sa fonction de dispositif-seuil ;

-Une dernière dimension liée au processus de création de l'acteur à partir du « comme si », avec une référence particulière au travail qui précède la représentation publique.

2. Le Dispositif « comme si » au carrefour entre Psychanalyse, Théâtre et Neurosciences.

La deuxième partie du travail a concerné l'étude du « comme si en présence » en tant que dispositif, en relation à sa structure et à sa fonction possible dans un cadre thérapeutique.

Ce « comme si » ne semble pas fonctionner seulement comme un dispositif fictionnel comme l'a affirmé H. Vaihinger¹⁰, mais plutôt comme le seuil d'un « monde intermédiaire¹¹ » qui permet confronter des mondes différents. Le « si » magique semble permettre « l'immersion » dans un monde de signification et en même temps, « du coin de l'œil », la perception qu'il y a un « cadre qui sépare et uni » le monde de la fiction et celui de la vérité.¹²

À partir de cette « distance de sécurité » créée par le cadre du « comme si », jouer le *jeu de la présence* du théâtre prend alors le sens de permettre une traversée, un mouvement capable de produire des *transformations*. Ces transformations concernent le passage presque

⁹ *Ibidem*, p. IX

¹⁰ H. Vaihinger (1^{er} éd. 1911), *La philosophie du comme si*, Préface et traduction de Christophe Bouriau, Revue "Philosophia Scientiae", Cahier spécial 8, Editions Kimé, 2008

¹¹ A. Iacono (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, p.79

¹² *Ibidem*, p.79

imperceptible, mais fondamental aussi bien au théâtre que dans l'acte analytique, du *savoir* quelque chose à *être* quelque chose d'*autre*.

Dans l'investigation de la structure du « comme si » nous nous sommes confrontés avec les récentes découvertes sur le « comme si » dans le champ des neurosciences.

La possibilité de ce dialogue transdisciplinaire naît à partir de ce que nous pouvons appeler un *changement de paradigme* en cours au sein même de cette discipline, par lequel la centralité de l'intersubjectivité et de la relation avec l'autre est placée au centre du débat neuroscientifique : « Il n'existe pas de moi sans un nous »¹³, affirme à ce propos G. Rizzolatti qui avec son équipe a découvert les neurones miroirs.

À partir de là, à l'intérieur de la scène dessinée par le « comme si » nous avons relevé deux dimensions qui s'entrelacent : une dimension liée à l'intersubjectivité et l'autre liée au « donner forme » à la tension visant à « rendre visible l'invisible ».

Ces dimensions convergent dans la problématique de la résonance qui est devenue une problématique centrale de notre recherche.

3. La « Mise à l'œuvre » d'une Rencontre

Dans la troisième partie de notre thèse nous avons approfondi la dynamique particulière au cœur de l'illusion créée par le « comme si en présence », à la lumière d'un autre « comme si » : celui mimétique et pétrifié que la pathologie contemporaine nous propose.

En montrant les différences respectives nous avons voulu signaler les aspects du « comme si en présence » qui peuvent devenir des facteurs thérapeutiques dans un cadre de soin.

¹³ Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 27

À ce propos nous avons mis en lumière les analogies de l'utilisation de l'improvisation soit dans l'art psychanalytique soit dans l'art théâtral, en vue de permettre une rencontre susceptible de convoquer l'inattendu.

Dans ce cadre qui privilégie la rencontre nous avons relevé une dynamique pulsionnelle peu souvent soulignée dans le contexte de l'art théâtral comme « médium » : celle d'une dynamique capable de faire jaillir « des résonances ».

Dans le « comme si » de l'illusion théâtrale cette dynamique pulsionnelle semble mettre en tension, « en vibration », une résonance intersubjective vers une recherche de sens qui ne serait pas « le lieu cartésien de l'évidence, mais un sens en tension avec son bord insensé¹⁴ ».

Le « comme si » du théâtre se révèle alors comme un événement où l'Autre est appelé pour que, même si cela existe seulement « dans l'espace d'un éclat très court », il puisse nous offrir « la promesse d'une révélation d'exister¹⁵ ».

¹⁴ Borutti S. (2009), Il disagio del pensare, *L'inconscio dopo Lacan*, sous la direction de Cosenza D. et D'Alessandro P., Milano, LED, p. 29

¹⁵ Mariti L. (2011), *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione, Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Editoria & Spettacolo, Spoleto, p.124

PREMIÈRE PARTIE

LA SCÈNE D'UNE
CONNAISSANCE

CHAPITRE I

FREUD

ET LE « COMME SI »

D'UNE CONNAISSANCE

Comme l'indique le psychanalyste J. Florence tous les auteurs qui ont été confrontés au problème de la relation de Freud au *comme si* du théâtre n'ont pas manqué de relever la fécondité heuristique de la « métaphorique théâtrale » pour sa théorie freudienne de la vie psychique¹⁶.

Malgré cela, la « dette » de la psychanalyse à l'encontre de l'art théâtral « doit être encore interrogée¹⁷ » dans tous ses aspects car le « don » de la métaphore théâtrale va beaucoup plus loin qu'une simple figure de style.

À ce même propos, P. Lacoue-Labarthe parle de l'un « des réseaux « métaphoriques » les plus constants de Freud » évoquant également « la valeur de *modèle* ou même de *matrice*, reconnue à la théâtralité dans la constitution de l'analyse¹⁸ ».

Dans ce chapitre, nous essaierons d'approfondir cette problématique en relation à l'utilisation faite par Freud du « comme si » propre au théâtre dans son écriture et sa métapsychologie. Pour ce faire, nous nous poserons les questions suivantes :

- Pourquoi Freud estime-t-il nécessaire de passer par « l'œil en trop¹⁹ » du « comme si » ? Quel est le lien entre le « comme si » et le *Phantasieren* métapsychologique ?

- Pour quelles raisons le père de la psychanalyse a-t-il opposé un refus à la « philosophie du comme si » de Hans Vaihinger ? Et y a-t-il plusieurs façons et des degrés différents d'utilisation du « comme si » ?

¹⁶Florence J. (2009), Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre, *Cliniques méditerranéennes* n. 80, 2009/2, p. 202.

¹⁷ *Ibidem*, p. 204

¹⁸Lacoue-Labarthe P. (1977), *Theatrum analyticum, La critica freudiana*, sous la direction de F. Rella, Milano, Feltrinelli, p. 74.

¹⁹« Ce qu'on ne pardonne pas au roi Œdipe, au névrosé, à l'artiste comme au psychanalyste, ce qu'ils ne se pardonnent pas mutuellement, c'est d'avoir un *œil en trop* ». (Green A., *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 47).

- Le « comme si » du théâtre est-il donc différent de la fiction théorisée par H. Vaihinger ? Et si la réponse est oui, en quoi consiste cette différence ?

- Enfin, le « comme si » est-il seulement un dispositif fictionnel ou peut-on le considérer comme une modalité possible de l'imagination pour penser le réel ?

L'hypothèse à partir de laquelle nous commençons notre réflexion tient à l'idée selon laquelle Freud utilise la métaphore théâtrale non seulement « pour rendre praticable la complexité²⁰ » de la psyché humaine, mais aussi pour « mettre en forme » ses dynamismes internes :

La spécificité fonctionnelle de la métaphore théâtrale semble consister essentiellement à promouvoir une conception dynamique relationnelle de l'esprit. En précisant l'étendue psychique comme « scène », lieu d'un spectacle, les connexions s'animent, les différentes personnifications en jeu et le lien entre le réel et le fantastique deviennent configurables²¹.

Notre parcours démarre à partir de la philosophie du « comme si » de H. Vaihinger : nous tenterons de comprendre les raisons pour lesquelles Freud a rejeté cette « philosophie de la fiction ». Nous verrons également comment ce dernier a, malgré cela, utilisé des « fictions » pour construire sa métapsychologie.

²⁰ Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Erme, p. 19

²¹ « La specificità funzionale della metafora teatrale, il suo primato rispetto a tante altre analogie presenti in psicoanalisi, sembra consistere innanzitutto nel promuovere una concezione dinamica e relazionale della mente. Precisando l'estensione psichica come « scena », luogo di uno spettacolo, le connessioni si animano, le varie personificazioni in gioco e il nesso tra il reale e il fantastico diventano configurabili » (*Ibidem*, p. 80. Traduction personnelle).

Pour ce faire, nous allons montrer les raisons pour lesquelles nous ne pouvons partager la position des auteurs qui considèrent la référence à H. Vaihinger comme essentielle pour comprendre « le statut heuristique » des fictions freudiennes²². Nous suivrons plutôt l'hypothèse de P.-L. Assoun qui propose de différencier le « fictionalisme » du philosophe allemand du « fictionnement » utilisé par Freud.

Nous allons voir que ce « fictionnement » peut être considéré comme une « mise en forme fictionnelle », un type particulier de fiction qui représenterait le produit du *Phantasieren* métapsychologique²³.

Enfin, nous tenterons d'approfondir le *Phantasieren* freudien pour arriver à définir les raisons et la modalité d'utilisation du dispositif théâtral du « comme si » envisagées par Freud, que F. Petrella²⁴ définit comme constituant l'*une des scènes possibles de la connaissance*.

Hans Vaihinger et la philosophie du « comme si »

Chez Hans Vaihinger (1852-1933), le concept de fiction « comme si » se présente comme le pivot de sa philosophie néokantienne.

En effet, l'idée essentielle du philosophe est que les fictions, dépourvues d'une valeur théorique, peuvent néanmoins se justifier dans une perspective pratique : leur valeur dépend des opérations qu'elles rendent possibles²⁵.

²²Bourlot G. (2011), *La « tentative de l'impossible » : la pulsion et ses fictions, dans la métapsychologie et au-delà*, Thèse de doctorat en Psychologie clinique et Psychopathologie, Université Sophia Antipolis, Nice, p. 261

²³ Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, Paris, Quadrige/P.U.F., p. 47

²⁴Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, op. cit., p.63

²⁵ Bourriau C. (2008), Préface à *La philosophie du comme si*, *Revue Philosophia Scientiae*, Cahier spécial 8, Éditions Kimé, 2008, p. 5

Le point de départ de son œuvre *La philosophie du comme si*²⁶ consiste à montrer comment le raisonnement fondé sur le « comme si », c'est-à-dire sur ce qui est consciemment vu comme purement apparent ou faux, joue de toute façon un rôle prépondérant dans les sciences physiques et mathématiques, en philosophie, en théologie, en éthique et même dans notre vie quotidienne²⁷ : les fictions apparaissant dans tous les domaines du savoir humain.

La pensée de Vaihinger repose sur deux principes fondamentaux :

- Introduire des éléments imaginatifs ou fictionnels dans les sciences n'empêche pas que l'on puisse accéder, par leur biais, à la vérité;
- Le pragmatisme de l'auteur donne une valeur essentielle au *comme si*, autrement dit à la simulation et à l'imagination dans la démarche scientifique comme moyen opportun pour mener à terme une opération donnée.

À ces caractéristiques décrites par C. Bouriau²⁸, nous considérons important d'ajouter la suivante : « La première caractéristique des fictions est de disparaître soit au cours de l'histoire, soit à l'issue du processus logique comme une conséquence nécessaire de leur statut de simples points de transit de la pensée²⁹ ».

²⁶ La première édition de *La philosophie du comme si*, parue chez Félix Meiner à Leipzig en 1911, comportait 803 pages. L'édition populaire, abrégée (pp. 364), fut publiée en 1923 avec le même titre : *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche (La philosophie du comme si. Système des fictions théoriques, pratiques et religieuses sur la base d'un positivisme idéaliste. Avec un annexe sur Kant et Nietzsche)*, Volktausgabe, Leipzig, Félix Meiner. C'est à cette dernière édition que nous ferons référence.

²⁷ Schmutz J. (2006), Épistémologie de la fiction : Thomas Hobbes e Hans Vaihinger, *Les études philosophiques*, 2006/4 n. 79, p. 521

²⁸ Bouriau C (2008), Préface à *La philosophie du comme si*, op. cit., p. 7

²⁹ Vaihinger H. (1911), *La philosophie du comme si*, *Revue "Philosophia Scientiae"*, Cahier spécial 8, Éditions Kimé, 2008, p. 111

En conséquence, nous pouvons affirmer que pour H. Vaihinger les fictions doivent être considérées seulement comme des moyens - l'idée ayant été soulignée à plusieurs reprises par le philosophe allemand.

Les fictions, dont il propose une classification détaillée³⁰, sont un outil d'investigation scientifique légitime et indispensable à ne pas confondre avec l'hypothèse ; la différence profonde et fondamentale étant que le principe régissant les règles méthodologiques de l'hypothèse est la *probabilité* des constructions conceptuelles, tandis que celui régissant la méthode fictionnelle repose sur l'*opportunité* de ces mêmes constructions³¹.

[...] la fiction, ce petit artifice de la psyché, se déploie sous nos yeux comme une source majestueuse d'où procèdent non seulement l'appréhension théorique du monde dans son ensemble – car toutes les catégories sont d'origine fictionnelle –, mais

³⁰ H. Vaihinger nous propose cette classification :

- Les fictions abstractives : abstractions générales, fixées arbitrairement, à partir desquelles on définit les coordonnées pour l'expression et le catalogage des phénomènes, comme par exemple dans la médecine l'idée d'un homme absolument sain;

- Les fictions symboliques ou analogiques, comme l'analogie entre la société et l'organisme. Ces fictions, considérées comme très importantes pour la science, sont très proches des comparaisons poétiques et du mythe. Le mécanisme de la pensée ici est le suivant : « L'on accède à une nouvelle intuition grâce à une construction qui établit, entre deux choses, une relation similaire ou analogue à celle qu'on peut observer dans la série des données perceptives. [...] Donc, toute connaissance consisterait alors à apercevoir une chose au moyen d'une autre : comprendre serait alors toujours recourir à une analogie (*Ibidem*, p. 42);

- Les fictions heuristiques sont des suppositions qui nous permettent de donner un ordre aux phénomènes, avec un but pratique, comme par exemple, la subdivision en périodes géologiques;

- Les fictions pratiques (éthiques) désignent des concepts et postulats moraux comme celui de la liberté, « l'un des concepts les plus importants que l'humanité ait formé »;

- Enfin, les fictions esthétiques comprennent non seulement les métaphores, les images et les comparaisons, mais également toutes les formes idéalisées de la pensée. (*Ibidem*, pp. 30-65).

³¹ *Ibidem*, p. 96

*également toutes les croyances et les activités idéales de l'humanité*³².

Ajoutons enfin que l'élément commun à toutes ces « constructions idéales » est l'immense valeur pratique qu'elles possèdent, en dépit de leur manque de réalité objective³³.

En effet, les fictions sont vues par H. Vaihinger comme des « points nodaux de transit », autrement dit des charnières à travers lesquelles passe la pensée³⁴. Le jugement est rendu en pleine connaissance de leur invalidité, mais dans le même temps, l'on admet tacitement que l'utilisation de ces fictions est permise, qu'elle est utile et appropriée³⁵.

Les fictions sont et restent des détours et des raccourcis de la pensée qui ne peuvent être admises comme réellement valides³⁶.

Freud et le « comme si » de H. Vaihinger

Dans ses œuvres, Freud fait plusieurs fois référence au « comme si » philosophique proposé par H. Vaihinger.

³² Vaihinger continue, en affirmant que : « On attribue d'ordinaire la fiction à la faculté humaine d'« imagination ». Mais c'est aussi inutile que d'attribuer les processus organiques à une « force vitale ». Ce qui est requis, c'est bien plutôt une description des processus mécaniques et psychiques fondamentaux qui sont ici en jeu. C'est en vertu de lois psychiques purement mécaniques que naissent les constructions imaginatives, d'une **énorme importance pratique, qui assument un rôle intermédiaire irremplaçable entre nous et le monde.** » (*Ibidem*, p. 61).

³³ *Ibidem*, p. 60

³⁴ *Ibidem*, p. 106

³⁵ *Ibidem*, p. 231

³⁶ *Ibidem*, p. 112

En 1925, dans un passage de *La question de l'analyse profane* où il explique « quelles représentations de la structure de l'appareil animique nous nous sommes formées pendant les études analytiques », il affirme :

C'est que nous nous représentons effectivement l'appareil inconnu qui sert aux activités animiques comme un instrument construit de plusieurs parties – que nous appelons instances – qui remplissent chacune une fonction particulière et qui ont entre elles une relation spatiale fixe, c'est-à-dire que la relation spatiale [...] n'a d'abord pour nous, comme sens, que de présenter la succession régulière des fonctions³⁷.

Freud définit cette représentation en tant qu'« une représentation adjuvante comme il en existe tant dans les sciences... *Open to revision*, comme on peut dire en pareils cas³⁸ ».

Mais pourquoi alors ne pas appeler cette représentation « *fiction*³⁹ » ?

La réponse de Freud tient en cette affirmation :

Je tiens pour superflu d'en appeler ici au « comme si », devenu populaire. La valeur d'une telle... « fiction », comme la nommerait le philosophe Vaihinger, dépend de tout ce qu'on peut en faire⁴⁰.

Comme nous le voyons, la fiction de Vaihinger semble ne pas convenir intégralement à Freud. Nous considérons que « présenter la

³⁷ Freud S. (1925), *La question de l'analyse profane*, *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994, p. 16

³⁸ *Ibidem*, p. 17

³⁹ Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, Paris, Quadrige/P.U.F., p. 54.

⁴⁰ Freud S. (1925), *La question de l'analyse profane*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 17

succession régulière des fonctions » de cet appareil « inconnu » signifie plutôt « présentifier » ce qui est invisible : en cela, la représentation « feinte ⁴¹ » devient alors nécessaire pour figurer cette « relation spatiale », soit dans le sens de rendre visible quelque chose de réel, soit pour montrer *en action et en relation* les instances entre elles. Mais si l'on se fie à cette définition, ne sommes-nous pas devant une « scène » ?

À propos de cette question, P.-L. Assoun parvient à la conclusion suivante :

La métaphore spatiale (freudienne) signifiait ce besoin d'étayer la représentation, si provisoire soit-elle, sur un substrat que le « comme si » fait disparaître. Le refus de la fiction de Vaihinger - et, par la même, du « fictionalisme » doctrinal qui l'accrédite - vue comme « superflu » permet alors de rappeler que la représentation puise sa « valeur » dans la somme des éléments et des relations qu'elle permet de penser - en sorte que son « objectivité » est à la fois relative et en quelque sorte « pesable ». De plus, elle est faite pour « marcher »...⁴² .

Cette métaphore qui est « faite pour marcher » nous semble, en effet, se jouer dans une relation tout à fait particulière entre fiction et vérité, entre représentation et réalité, plutôt qu'entre les seuls confins du « fictionalisme » de Vaihinger.

Par ailleurs, en 1927, dans *L'avenir d'une illusion*, Freud parle à nouveau de la « philosophie du comme si », mais cette fois « sans réserves⁴³ » : dans le chapitre V, abordant les tentatives de justification

⁴¹ Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, op. cit., p. 54

⁴² *Ibidem*, p. 55

⁴³ *Ibidem*, p. 56

« de l'authenticité des dogmes religieux », nous trouvons une attaque sévère du « comme si » de Vaihinger :

La seconde tentative est celle de la philosophie du « comme si^[44] ». Elle expose qu'il y a dans notre activité de pensée abondance d'hypothèses dont nous discernons pleinement l'absence de fondement, voire l'absurdité. Elles sont appelées fictions mais, pour une multitude de motifs pratiques, nous devrions nous comporter « comme si » nous croyions à ces fictions. [...] Cette argumentation n'est pas très éloignée du Credo quia absurdum. Mais j'estime que l'exigence du « comme si » est de celles que seul un philosophe peut poser. Un homme non influencé dans sa pensée par les artifices de la philosophie ne pourra jamais l'accepter, pour lui tout est réglé quand on avoue que quelque chose est absurde, contraire à la raison⁴⁵.

La « séparation » avec le *comme si* de Vaihinger est prononcée et pour la rendre plus *visible* Freud propose une autre scène ou, plutôt, un « comme si » différent de celui du philosophe : la « représentation » de l'enfant qui dévalue la fiction en demandant : « Est-ce une histoire vraie ?⁴⁶ ».

P.-L. Assoun note à ce sujet que « la philosophie dont Freud ne veut pas, c'est celle qui exploite *la puissance illusionnante du concept* et qui, au lieu d'éclairer le réel en en révélant des structures fondamentales, le falsifie⁴⁷ » :

⁴⁴La première tentative dont Freud parle est représentée par le *Credo quia absurdum* des Pères de l'Église.

⁴⁵Freud S. (1927), L'avenir d'une illusion, *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994, p. 169-170

⁴⁶*Ibidem*, p. 170

⁴⁷Assoun P.-L. (1976), *Freud, la philosophie et les philosophes*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1995, p. 178

Le fondateur de la métapsychologie ne jouera jamais pour sa part avec l'idée d'une théorie comme leurre ou fiction ⁴⁸[...] C'est aux antipodes du fictionalisme qu'il faudra chercher la conception métapsychologique de la fiction⁴⁹.

Pour ce motif, nous considérons qu'il y a une distance critique entre les modalités d'utilisation du « comme si » de la part de Freud et la « philosophie du comme si » de H. Vaihinger et nous ne pouvons pas partager l'hypothèse selon laquelle « l'influence de Vaihinger sur la conception et la pratique de la fiction chez Freud va bien au-delà de ces citations⁵⁰ ».

En effet, si la « fiction » freudienne semble être le produit du *fictionnement* du *Phantasieren* métapsychologique⁵¹, c'est par ce chemin qu'il va nous falloir passer pour approfondir sa spécificité.

⁴⁸ Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, op. cit., p. 57

⁴⁹ *Ibidem*, p. 58

⁵⁰ Bourlot G. (2011), *La « tentative de l'impossible » : la pulsion et ses fictions, dans la métapsychologie et au-delà*, op. cit., p. 23

D'autre part, il convient de souligner que « récuser le *fictionalisme* vaihingerien n'implique pas refuser le contexte kantien de cette opération épistémologique ». (Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, op. cit., p. 57).

Nous sommes en accord avec l'affirmation de Bourlot selon laquelle, dans la métapsychologie freudienne, il n'y a pas seulement un type de fiction qui soit à l'œuvre, mais plutôt des fictions. Car « il y a des degrés de fictionalité différents, selon que la théorie s'approche, plus ou moins, de « quelque chose d'inconnu ». (*La « tentative de l'impossible » : la pulsion et ses fictions, dans la métapsychologie et au-delà*, op. cit., pp. 87 et 89).

⁵¹ Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, op. cit., p. 46

Le Phantasieren métapsychologique

Nous signalons deux passages dans lesquels Freud convoque le *Phantasieren* : dans une lettre adressée à Fliess le 25 mai 1895 et, quarante ans plus tard, dans *L'analyse finie et l'analyse infinie*.

Dans le premier document, nous voyons le *Phantasieren* « déjà à l'œuvre pour définir l'essentiel du processus du *travail-de-pensée*⁵² » freudien :

*Toutes les nuits, entre 11 et 2 heures, je ne fais qu'imaginer [Phantasieren], transposer, deviner, pour ne m'interrompre que lorsque je me heurte à quelque absurdité ou que je n'en peux vraiment plus*⁵³.

La nécessité d'aller au-delà des limites déjà marquées semble exiger d'avoir également recours à une instrumentation logique différente impliquant le *Phantasieren*, que nous retrouvons en 1937, soit à l'autre bout de l'œuvre freudienne, personnifiée en le personnage de la *sorcière faustienne*.

Dans un passage sur les destins de la pulsion, Freud nous dit :

Si l'on demande sur quelles voies et par quels moyens cela se produit, il n'est guère facile d'apporter une réponse. Il faut se dire : « Il faut donc bien que la sorcière s'en mêle ». Entendez : la sorcière métapsychologie. Sans spéculation ni théorisation - pour un peu j'aurais dit : fantaisie - métapsychologiques, on n'avance

⁵²*Ibidem*, p. 91

⁵³Freud S. (1895), *La naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, Paris, P.U.F., 1956, p. 107

*pas ici d'un pas. Malheureusement les informations de la sorcière ne sont cette fois encore ni très claires ni très détaillées*⁵⁴.

Pour mieux comprendre ce passage, voyons quelle signification donner au terme *Phantasieren* et à cette action de « la sorcière qui s'en mêle ».

Laplanche et Pontalis soulignent que la traduction française du verbe *fantasmer*⁵⁵ réduit sensiblement le sens du verbe allemand *phantasieren*⁵⁶ :

*Le terme allemand Phantasie désigne l'imagination. Non pas tant la faculté d'imaginer [...], que le monde imaginaire, ses contenus, l'activité créatrice qui l'anime (das phantasieren). Freud a repris ces différents usages de la langue allemande. En français, le terme fantasme [...] ne correspond pas exactement au terme allemand puisque son extension est plus étroite. Il désigne telle formation imaginaire particulière et non le monde des fantasmes, l'activité imaginative en général*⁵⁷.

⁵⁴Freud S. (1937), L'analyse finie et l'analyse infinie, *Œuvres Complètes*, vol. XX, Paris, P.U.F., 2010, p. 26

⁵⁵ « Le mot *fantasme*, utilisé en français pour rendre *Phantasie*, a été adopté par les premiers traducteurs de Freud – notamment Marie Bonaparte et Édouard Pichon – à partir du grec *phantasma* (apparition) ». (De Ávila Pinto A. P. (2008), *Freud écrit : fictions dans l'œuvre et à l'œuvre*, Thèse de doctorat de Littérature comparée, Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, p. 83).

⁵⁶ « Pour cette raison, l'équipe de traduction des œuvres complètes de Freud en français a opté pour reprendre le mot *fantaisie* dans son sens ancien, désignant l'activité créatrice, aussi bien que les productions de cette activité. » (*Ibidem*, p. 84). Le débat sur cette problématique est encore en cours et dans sa thèse, De Avila Pinto mentionne les différentes positions.

⁵⁷ Laplanche J., Pontalis J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, édition Quadrige, 1997, p. 152

De là, en ce qui concerne notre sujet de recherche, le *Phantasieren* semble introduire une *modalité* autre dans la spéculation ainsi que dans la théorisation qui permet, comme nous allons le découvrir à présent, d'utiliser *l'œil* révélateur de l'imagination.

Une « scène » pour la connaissance

À propos de l'appareillage logique utilisé par Freud, si l'on considère que le *Phantasieren* freudien convoque une « rationalité » particulière qui pose explicitement un lien entre la rationalité et l'imaginaire⁵⁸, nous pensons que ce rapport pourrait être représenté par l'utilisation de l'imagination comme *modus conoscendi*, comme exploration se fondant sur un « niveau dans lequel la connaissance elle-même n'a pas encore trouvé un statut conceptuel-théorique, une interprétation ou une réduction conceptuelle cristallisée⁵⁹ ».

Cette modalité d'exploration semble être réalisée dans *une scène de la connaissance*, « l'une des scènes du théâtre de l'esprit⁶⁰ » dans laquelle les implications théâtrales de la connaissance se manifestent à travers la configuration possible de l'acte cognitif « comme le résultat d'un jeu de forces et de personnifications en action⁶¹ ».

Le travail freudien de la pensée, qui est articulé à l'imagination comme procédure configurante, met en cause le « comme si » théâtral pris au sens de *mise en forme en situation* : la configuration est établie

⁵⁸ Assoun P.-L. (1981), *Introduction à l'épistémologie freudienne*, op. cit., p. 90

⁵⁹ Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, op. cit., p. 55

⁶⁰ *Ibidem*, p. 63-64

⁶¹ *Ibidem*, p. IX

dans une « scène » en évoquant la structure du théâtre et son dispositif scénique qui permet de « travailler sur l'image produite⁶² ».

Dans la théorie freudienne, même si nous ne trouvons pas une référence explicite au dispositif théâtral pris comme modèle du fonctionnement mental, « la scène du *comme si* » est néanmoins dès le début utilisée comme un outil de connaissance⁶³.

En effet, la première manière dont Freud a théorisé l'inconscient, empruntée à Fechner⁶⁴, repose sur l'idée d'une *autre scène* (*der andere Schauplatz*). Il s'agit donc de l'espace de cette scène qui permet de voir en action la mise au travail de l'inconscient.

La scène tragique a également été un lieu privilégié pour Freud : l'*Œdipe* de Sophocle devient le passage obligé vers l'*Œdipe* inconscient par sa capacité à le rendre visible⁶⁵ comme on peut le voir dans la lettre à Fliess datant du 15 octobre 1897 :

Chaque auditeur fut en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel⁶⁶.

Après avoir déchiffré l'histoire de son désir personnel, Freud le re-connaît dans la tragédie, et c'est leur comparaison - encore un *comme*

⁶² *Ibidem*, p. 31

⁶³ *Ibidem*, p. 18

⁶⁴ Freud S., Lettre à W. Fliess du 9 février 1898, *La naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, op. cit., pp. 216-218

⁶⁵ Assoun P.-L. (1996), *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, p. 51

⁶⁶ Freud S., Lettre à W. Fliess du 15 octobre 1897, *La naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, op. cit., p. 198

si - qui permet « la cristallisation et l'organisation de la théorie psychologique⁶⁷ » qui est encore objet de recherche.

La tragédie de Sophocle parvient ainsi à illuminer la *scène* entrevue par le père de la psychanalyse et à l'organiser selon une structure dramatique qui en révèle le sens⁶⁸.

Dans la même lettre à Fliess datant de 1897, nous voyons aussi que Freud crée un lien entre la tragédie d'Œdipe et celle d'*Hamlet* : « Il m'est venu à l'esprit que la même chose pourrait être à l'origine de l'*Hamlet*⁶⁹ ».

L'*Hamlet* de Shakespeare, dont on doit signaler l'importance dans l'œuvre freudienne, est devenu le prototype de celui qui n'est pas sorti vainqueur de la phase œdipienne⁷⁰.

À partir de cette lecture, Freud pose les bases d'une nouvelle interprétation d'*Hamlet* :

L'inhibition du prince n'est plus conçue comme la manifestation d'une « faiblesse psychologique » ; elle devient la résultante d'un conflit intérieur où s'opposent des forces d'une violence extraordinaire...

Un nouveau héros prend naissance à l'intérieur du héros énigmatique : l'inconscient⁷¹.

⁶⁷ Starobinski J., *Hamlet et Freud*, *Hamlet et Œdipe* de J. Ernest, Paris, Gallimard, p.VIII

⁶⁸ *Ibidem*, p. XXXIV

⁶⁹ Freud S., Lettre à W. Fliess du 15 octobre 1897, *La naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, op. cit., p. 198

⁷⁰ Starobinski J. (1975), *Hamlet et Freud*, *Hamlet et Œdipe*, op. cit., p. XXXIII

À ce propos, Starobinski affirme : « Si Œdipe exprime, par la transgression et la punition, la loi universelle qui préside à la genèse de l'être moral, le moment qui doit être nécessairement vécu et dépassé, Hamlet manifeste, lui, par son inhibition spécifique, le non-dépassement, la rémanence angoissante et masquée de la tendance infantile. » (*Ibidem*, p. XXX).

⁷¹ *Ibidem*, p. XI

Dans le texte de 1905 intitulé *Personnages psychopathiques à la scène*, Freud définit les vicissitudes d'Hamlet comme l'intrigue du premier drame moderne dont le conflit « est effectivement à ce point caché qu'il m'a fallu d'abord le deviner⁷² ».

Cette tragédie marque le passage du drame psychologique au drame psychopathologique, qui se réalise lorsqu'il n'y a plus « le conflit entre deux motions à peu près également conscientes, mais celui entre une source consciente et une source refoulée par la souffrance auquel nous prenons part...⁷³ ».

À partir de ce lien entre les personnages d'Œdipe et Hamlet, Freud donne vie à « un enchaînement des reconnaissances » qui s'illuminent réciproquement et qui constituent, selon Starobinski, « la marque spécifique du génie freudien » : 1- « Moi, c'est comme Œdipe... Œdipe, c'était donc nous. » ; 2- « Hamlet c'est encore Œdipe, mais *Œdipe masqué et refoulé* » ; 3- « Hamlet c'est le névrosé, c'est l'hystérique *dont j'ai à m'occuper quotidiennement* » :

Tout se passe de la sorte comme si le report de la figure d'Œdipe sur Hamlet était l'étape intermédiaire indispensable pour qu'au terme de la série des reconnaissances Freud puisse lire dans l'inconscient de son malade ce qu'il a lu dans son propre passé.

⁷² Freud S. (1905), *Personnages psychopathiques à la scène*, *Œuvres Complètes*, vol.VI, Paris, P.U.F., 2006, p. 326.

Nous citons également la traduction italienne du texte freudien qui diffère de celle française : « Nell'Amleto il conflitto è tanto ben nascosto che è toccato a me indovinarlo per primo. » (Le soulignage est le nôtre). (« Personaggi psicopatici sulla scena », *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 235).

⁷³ Freud S. (1905), *Personnages psychopathiques à la scène*, *Œuvres Complètes*, op. cit., pp. 324-325

Œdipe et Hamlet sont les images médiatrices entre le passé de Freud et le patient de Freud : ils sont les garantes d'un langage commun.

Cette série de reconnaissances s'impose comme constitutive du cheminement de la pensée analytique elle-même, et non comme un exemple de son application à un domaine extérieur⁷⁴.

S'il existe une *dette* de la psychanalyse à l'encontre de l'art théâtral, nous pouvons alors conclure que c'est l'*œil en trop* du « comme si » théâtral qui semblerait faire le *don* particulier d'un dévoilement : ce qui était invisible peut devenir visible sur une scène qui, avec Freud, devient *la scène analytique*.

⁷⁴ Starobinski J. (1975), Hamlet et Freud, *Hamlet et Œdipe*, op. cit., pp. XXXIV-XXXVI

CHAPITRE II

L'AUTRE VISAGE DU PHANTASIEREN

L'investigation des processus du *Phantasieren* mises en place dans la création artistique, « la joie vécue par l'artiste en créant et en donnant corps aux images de son imagination », sa qualité particulière qui l'unit « au chercheur qui résout des problèmes et cherche à pénétrer le vrai », semble être différée par Freud à un moment à venir, à un jour où ces mystères pourront être pénétrés « en termes métapsychologiques ». ⁷⁵

Son attitude vis-à-vis de cet autre visage du *Phantasieren* nous semble comparable à celle que Freud manifeste à l'égard du dramaturge viennois Arthur Schnitzler (1862-1931), qu'il considère comme son « double » dans le monde de la création artistique :

*Je pense que je vous ai évité, par une sorte de crainte, de rencontrer mon double [...] en me plongeant dans vos splendides créations, j'ai toujours cru y trouver, derrière l'apparence poétique, les hypothèses, les intérêts et le résultat que je savais être les miens*⁷⁶.

Malgré cela Freud nous a laissé quelques traces sur lesquelles investiguer. En effet, nous trouvons des annotations significatives, surtout dans sa correspondance ainsi que dans un texte bref datant de 1905 et intitulé *Personnages psychopathiques à la scène* publié posthume en 1942 par Max Graf ⁷⁷.

⁷⁵Freud S. (1929), Le malaise dans la culture, *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994, p. 266

⁷⁶ Freud S., Lettre du 14 mai 1922, *Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 370-371

⁷⁷Ce manuscrit fut donné par Freud à M. Graf qui le publia pour la première fois dans *Psychoanalysis Quarterly*, vol. XI, n. 4 sous le titre *Psychopatic Characters on the Stage*. (Lacoue-Labarthe P. (1977), *Theatrum analyticum, La critica freudiana*, sous la direction de F. Rella, Milano, Feltrinelli, p.73).

Pour approfondir « l'histoire » particulière de cette œuvre, nous renvoyons à l'essai de J.-M. Vives (2009), *Personnages psychopathiques à la scène : un essai clinique freudien*, *Cliniques Méditerranéennes*, n. 80, 2009/2, pp. 219-232.

En nous fondant sur ces écrits, nous tenterons de repérer et de mettre à jour les réflexions freudiennes sur l'art de l'acteur. Pour ce faire, nous nous intéresserons à un personnage que Freud croisa tout au long de sa vie et avec qui il entretenait une correspondance régulière : Yvette Guilbert.

Nous allons montrer également comment les « intuitions » de Freud pour comprendre l'acteur comme artiste ont été, par certains aspects, en avance sur les opinions et les pratiques théâtrales courantes à l'époque, et proches à certaines réflexions du pédagogue et metteur en scène russe K. Stanislavski⁷⁸ qui, à cette même période, était en train de révolutionner la manière de concevoir le théâtre.

C'est pour ces motivations que nous essaierons de démontrer, pour ce qui concerne le théâtre, l'inexactitude de l'affirmation d'E. Gombrich sur une conception freudienne de l'art « conservatrice et traditionaliste » :

Il y a beaucoup de questions qui restent ouvertes dans la théorie de l'art de Freud, mais il me semble que, dans ses publications et dans ses lettres, il n'y a rien qui contredit son concept et son goût, si solidement fondés sur des schémas conservateurs⁷⁹.

Notes freudiennes sur le jeu de l'acteur

La toute première mention faite par S. Freud au sujet de l'acteur se rencontre dans la lettre du 8 novembre 1885, adressée à sa fiancée Martha Bernays, à propos de Sarah Bernhardt qui jouait alors dans la

⁷⁸ Nous allons approfondir les recherches de K. Stanislavski sur l'acteur dans le Chapitre III, dédié à sa recherche.

⁷⁹ Gombrich E. (1967), *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2001, p. 40

pièce intitulée *Théodora*, qu'il présente comme un « pompeux néant » avec « de magnifiques palais et costumes byzantins » :

Mais le jeu de cette Sarah ! Dès les premières répliques de cette voix vibrante et adorable, il m'a semblé que je la connaissais depuis toujours. Jamais actrice ne m'a surpris aussi peu : tout de suite, j'ai été prêt à croire tout ce qu'elle disait... Chaque parcelle de sa petite personne est vivante et ensorcelante. Et puis cette façon d'enjôler, d'implorer, d'étreindre ; incroyables, les attitudes qu'elle prend, la manière dont elle se serre contre quelqu'un, sa façon de mouvoir ses membres et la moindre de ses articulations. Curieuse créature ! J'imagine qu'elle n'est pas différente dans la vie de ce qu'elle est sur la scène⁸⁰.

Les remarques de Freud nous semblent d'une étonnante modernité, mettant en premier plan la présence *vivante et ensorcelante* sur scène, de Sarah Bernhardt.

Ses observations concernant le jeu de l'actrice semblent cependant et au premier abord opposé à l'affirmation de Freud dans laquelle il explique que son intérêt se porte plus sur le contenu d'une œuvre artistique que sur ses qualités techniques ou formelles :

Je déclarerais d'emblée que je ne suis pas un connaisseur en matière d'art, mais un profane. J'ai souvent remarqué que le contenu d'une œuvre d'art m'attire plus fortement que ses propriétés formelles et techniques, auxquelles pourtant l'artiste accorde une valeur prioritaire⁸¹.

⁸⁰ Freud S, *Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 192

⁸¹ Freud S (1914), *Le Moïse de Michel-Ange*, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2012, p. 131

Peut-être qu'en ce qui concerne le jeu théâtral, le « *spiele*⁸² », le père de la psychanalyse considérait-il comme essentiels d'autres aspects que le seul contenu⁸³ du texte ?

Mais quels sont les éléments de ce jeu auxquels Freud prête son attention ?

Ce qui nous étonne dans le passage cité est le regard de Freud sur le travail de création de l'actrice. Il souligne la « présence » de Sarah Bernhardt qui, en se dévoilant, donne l'impression à Freud qu'il la connaît « depuis toujours ». Pour décrire ce dévoilement, Freud met l'accent sur les « actions » et la façon « authentique » qu'avait l'actrice de composer ces dernières à travers le « comme si » du théâtre⁸⁴.

Ces remarques nous semblent proches de la vision de l'acteur qui sera développée par K. Stanislavski (1863-1938), l'un des maîtres de la

⁸²Dans *Le poète et l'activité de fantaisie*, Freud associe l'art théâtral au jeu en nous indiquant que dans la langue allemande, le mot *spiele* préserve l'affinité existant entre le jeu, la création poétique et le théâtre. (Freud S. (1907), *Le poète et l'activité de fantaisie*, *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, P.U.F., 2012, p. 162).

⁸³Dans *Personnages psychopathiques à la scène*, Freud n'analyse pas seulement le drame du point de vue littéraire, mais le « phénomène théâtral ».

La singularité des commentaires de Freud sur cet art se remarque encore plus lorsque nous considérons que, pendant longtemps, les livres d'histoire écrits sur le théâtre ont été quasi exclusivement des livres sur l'histoire de la littérature dramatique.

En ce qui concerne cette problématique, nous renvoyons à : F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Roma, E&A, 1995, p. 126 ; O. G. Brockett, *Storia del teatro*, Venezia, Saggi Marsilio, 1996, p. XIV-XV ; F. Cruciani et F. Taviani (1988), Introduzione, *Storia del teatro* de G. Wickham, Bologna, Il Mulino, p.17.

⁸⁴ Pour mieux comprendre l'importance des intuitions de Freud sur le travail de l'acteur, il faut considérer que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les acteurs perpétuaient encore des techniques déclamatoires et des anciens styles de récitation, tandis que la tendance réaliste était en train de s'imposer. (Brockett O. G. (1987), *Storia del teatro*, Saggi Marsilio, Venezia, 1996, pp. 443-450).

scène contemporaine naissante⁸⁵. Sans vouloir gommer leurs différences (à notre connaissance, Stanislavski n'a jamais cité expressément Freud dans ses œuvres), le point commun qui nous intéresse plus particulièrement entre ces deux auteurs concerne le regard porté sur l'acteur considéré comme un homme de chair et de sang, comme un artiste dans l'acte de sa création qui, dans une *fiction* montre le dévoilement d'une vérité qui est celle de l'artiste qui viendra solliciter le spectateur.

Lorsque Freud souligne la présence de « *cette Sarah* » qui se dévoile à travers son corps et ses « actions », son commentaire concerne une personne en laquelle il est « prêt à croire » de par la façon authentique qu'elle a de composer son personnage.

Il est intéressant de noter que c'est ce même verbe qu'utilisait très souvent Stanislavski pendant les répétitions, en disant aux acteurs : « Je ne vous crois pas⁸⁶ » :

*L'acteur doit avant tout croire à ce qui se passe autour de lui, et surtout à ce qu'il fait lui-même. Or on ne peut croire qu'à la vérité. Aussi lui faut-il sans cesse sentir cette vérité, la trouver ...*⁸⁷.

Cette conception de la *crédibilité* de l'action sur la scène (« une chose devient vraie parce qu'on y croit⁸⁸ ») a été pressentie par Freud et mise en œuvre par Stanislavski. Elle révolutionnera la conception du

⁸⁵Dans son histoire du théâtre, P. Bosisio situe la naissance du théâtre contemporain durant la période comprise entre la fin du XIX^e et les premières années du XX^e siècle. (P. Bosisio (1995), *Teatro dell'Occidente*, Milano, LED, p. 623).

⁸⁶Guerrieri G (1985), Introduzione, *Il lavoro dell'attore* de K. Stanislavski, Bari, BUR, p. XXVI

⁸⁷Stanislavski K. (1924), *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge D'Homme, 1999, p. 378

⁸⁸Ruffini F (2003), *Stanislavskij*, Roma, Laterza, 2007, p. 39

travail de l'acteur puisqu'à partir de là il ne sera plus question d'une simple imitation ou d'une re-présentation, mais d'un processus de *construction de la réalité*⁸⁹ qui, pour le maître russe, passe par le « comme si ». Ce même « comme si » repris par l'un des plus importants metteurs en scène contemporains, P. Brook :

*Dans la vie quotidienne, l'expression « comme si » est une fonction grammaticale ; au théâtre, « comme si » est une expérience. Dans la vie quotidienne, « comme si » est une évasion ; au théâtre, « comme si » est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un*⁹⁰.

En 1901, dans une autre remarque faite par Freud sur Eleonora Duse dans *Sur la Psychopathologie de la vie quotidienne*⁹¹, nous retrouvons encore cette attention portée sur le travail de l'acteur, conçu comme un « processus de dévoilement ». Dans la pièce jouée l'actrice est la protagoniste dans un drame du divorce. Au moment où elle s'éloigne de son mari pour se diriger vers le séducteur, dans un instant de solitude, elle joue avec son alliance, signe que la place est libre pour un nouvel amour :

De la grande comédienne Eleonora Duse, un ami qui a appris à prêter attention aux signes me dit qu'elle introduit dans un de ses rôles une action symptomatique montrant très bien à quelle profondeur elle va puiser sa récitation.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 40

⁹⁰ Brook P. (1968), *L'espace vide*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, pp. 183-184

⁹¹ Freud S. (1901), *Sur la psychopathologie de la vie quotidienne*, *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, P.U.F., 2012

Il s'agit d'un drame de l'adultère ; elle vient d'avoir une explication avec son mari et se tient à l'écart, plongée dans ses pensées, avant que ne s'approche d'elle le tentateur. Dans ce bref intervalle, elle joue avec l'anneau conjugal qu'elle porte à son doigt, le retire, pour ensuite le remettre et de nouveau le retirer. La voici mûre pour l'autre⁹².

Pour Freud, Eleonora Duse s'est identifiée si bien à la femme qui est sur le point de rompre une histoire pour en commencer une autre, qu'elle parvient à produire l'acte inconscient de son personnage, en rendant visible ce qui était auparavant invisible.

Toujours à propos de la problématique de l'identification au personnage, on peut trouver une autre note contenue dans la lettre à Sándor Ferenczi, datant du 21 novembre 1909 :

Chez la comédienne, vous allez vous heurter au problème de savoir jusqu'où peut aller l'identification avec le rôle, sans nuire à la force de la représentation. Une identification complète la supprime. Par-là, se trouve l'accès à des problèmes artistiques⁹³!

O. Rank mentionne aussi l'intérêt de Freud pour cette problématique et cite la réflexion proposée par ce dernier selon laquelle, lorsque l'influence d'une mémoire personnelle et l'identification sont trop fortes, l'acteur échoue et peut avoir une crise d'angoisse⁹⁴.

⁹²*Ibidem*, p. 297

⁹³Freud Sigmund – Ferenczi Sándor, *Correspondance 1908-1914*, Tome 1, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 115

⁹⁴Rank O. (1912), *Il tema dell'incesto. Fondamenti psicologici della creazione artistica*, Milano, SugarCO edizioni, 1989, p. 173

Comme nous le voyons, Freud semble nous dire que vivre et sentir intensément n'empêche pas l'acteur d'avoir, en même temps, conscience d'être sur la scène et de posséder une perspective du rôle qu'il joue, d'en connaître l'avenir.

C'est cette même direction de recherche qu'empruntera Stanislavski :

Lorsqu'un acteur joue, il est divisé en deux. Souvenez-vous des paroles de Salvini que je vous ai citées : « L'acteur vit, pleure, rit sur la scène, mais en même temps qu'il pleure ou qu'il rit, il observe ses propres larmes et sa propre joie. C'est cette double existence, cet équilibre entre la vie et l'interprétation dramatique qui conditionnent l'œuvre d'art⁹⁵.

La création d'un personnage ne se réalise donc pas à travers une identification idéalisante ou une imitation, mais par un processus qui implique des choix continus et conscients - un chemin qui nécessite à la fois une identification et une distance :

[...] on imite un modèle, un héros ; on s'identifie à ce qu'il signifie d'inconscient. La situation théâtrale et le système de convention qui en instaure le jeu, qui en ourdit l'illusion ne répondent pas à une situation d'imitation [...]

On imite un moi constitué ; on s'identifie à ce qui se passe entre des sujets en proie à des pulsions⁹⁶.

⁹⁵ Stanislavski K. (1936), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 201

⁹⁶ Florence J. (1984), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 55-56. Pour approfondir la problématique freudienne de l'identification, nous renvoyons à ce même livre.

Dans le cas d'Eleonora Duse, nous voyons la capacité du père de la psychanalyse à reconnaître le « travail » de l'actrice qui se dévoile à travers l'écriture d'un geste, parlant une « autre langue » sur la « scène » du théâtre. En cela, nous retrouvons l'attention qui permettait à Freud de lire et de *déchiffrer* le « théâtre du corps hystérique⁹⁷ » pour dévoiler les secrets du « théâtre privé » de ses patients.

Freud semble ici transposer sur la scène le savoir acquis dans l'*acte analytique* : c'est-à-dire « à prêter attention aux signes » capables de rendre visible un *mouvement* intérieur auparavant invisible.

Nous pouvons déjà constater une approche de Freud très particulière quant au théâtre : en effet, l'acteur n'est pas considéré comme « celui qui ment », mais comme un artiste capable de créer un moment de vérité en construisant son propre monde.

Au centre de la scène, Freud met la Personne/Personnage⁹⁸ et le conflit⁹⁹ *en acte* que le comédien est appelé à dévoiler en présence.

Il anticipe ainsi l'une des principales problématiques du théâtre contemporain : l'acteur et sa présence.

⁹⁷ J.-M. Vives (2009), Personnages psychopathiques à la scène : un essai clinique freudien, *Cliniques Méditerranéennes*, op. cit., p. 220

⁹⁸ À cet égard, il est intéressant de noter l'observation de P.-L. Assoun qui souligne comment le titre original du texte de Freud consacré au théâtre, *Personnages psychopathiques à la scène*, parle plutôt des personnes que des personnages : *Psychopathische Personen auf der Bühne*. (Assoun P.-L. (2006), L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre, *Insistance*, n. 2, Érès, Toulouse, p. 31).

⁹⁹ « Il est alors facile de présenter de façon exhaustive les conditions de cette action, elle doit être une action de conflit et comporter contention de la volonté et de la résistance ». (Freud, 1095, Personnages psychopathiques à la scène, *Œuvres Complètes*, tome VI, Paris, P.U.F., 2006, p. 323).

*L'acteur comme dimension expressive du faire du théâtre, est le but et le nœud irrésolu et stimulant des tensions relatives aux projets expérimentaux du théâtre du XX^e siècle, l'acteur en tant qu'homme qui utilise délibérément soi-même pour s'exprimer*¹⁰⁰.

Le dévoilement d'une « présence », la problématique d'une vérité dans la fiction théâtrale, l'identification et en même temps la distance : ces mouvements pressentis par Freud vont prendre tout leur sens dans les petits et les grands « laboratoires » du théâtre de l'Europe entière, en changeant complètement la façon de concevoir le travail de l'acteur du XX^e siècle.

L'histoire d'une amitié

Nous allons à présent approfondir les réflexions freudiennes sur l'acteur à travers sa correspondance avec Emma Laure Esther Lubrez (1865-1944), en art Yvette Guilbert, « la diseuse » : « Tout l'art du comédien, au service d'une chanteuse sans voix, qui demande au piano ou à l'orchestre de chanter à sa place. Voilà quel est *mon art*¹⁰¹ ».

¹⁰⁰ « L'attore come dimensione espressiva del fare teatro è il fine e il nodo irrisolto e stimolante delle tensioni progettuali e sperimentali del teatro del Novecento, l'attore in quanto uomo che usa consapevolmente se stesso per esprimere ». (Cruciani F. (1995), *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Roma, E&A, p. 33. Traduction personnelle).

¹⁰¹ Yvette Guilbert affirme d'être une « diseuse » dans son livre *La chanson de ma vie*. (Paris, Grasset, 1927, pp. 167-168).

Freud devint un fervent admirateur d'Yvette Guilbert après avoir assisté à Paris à son tour de chant au café-concert *l'Eldorado* en 1889¹⁰² sur conseil de Mme Charcot, épouse de l'éminent neurologue de La Salpêtrière dont Freud était venu suivre l'enseignement.

Néanmoins, c'est seulement à partir de 1925 que s'installa une véritable correspondance entre les deux, scellée par un échange de photos. Ayant pris connaissance de l'admiration de Freud par sa nièce Eva Rosenfeld¹⁰³, Yvette lui avait envoyé une photo avec la dédicace : « À un grand savant d'une artiste¹⁰⁴ », qui à son tour lui envoya une photo dédicacée¹⁰⁵ datée de mai 1925.

Cette correspondance¹⁰⁶ signe également le début d'une amitié ininterrompue, tissée d'attentions et de rencontres¹⁰⁷ jusqu'à la mort de

¹⁰² Jones E. (1957), *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud (1919-1939)*, vol. III, Paris, P.U.F, 2006, p. 156

¹⁰³ Eva Rosenfeld, nièce de Max Schiller, avait entrepris ses études en psychologie à Vienne. Devenue amie d'Anna Freud et presque « adoptée par la famille », elle avait suivi aussi une analyse avec Freud. (Scheidhauer M. (2010), *Freud et ses visiteurs*, Toulouse, Érès, p. 69).

¹⁰⁴ Jones E. (1957), *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, op. cit., p. 155

¹⁰⁵ Voici le texte de la dédicace : « Mai 1925. Sig. Freud à Mme Yvette Guilbert, l'artiste si admirée. Avec l'expression de sa reconnaissance pour le portrait et ses salutations respectueuses. » (Scheidhauer M. (2010), *Freud et ses visiteurs*, op. cit., p. 70).

¹⁰⁶ Leur correspondance conservée aux Archives du Sigmund Freud Museum à Vienne (18 lettres) a été publiée en 2008 par l'actrice et chanteuse Nathalie Joly à l'occasion de la réalisation d'un spectacle créé à la demande de la Société Psychanalytique de Paris pour le 150^e anniversaire de la naissance de Freud et les 80 ans de la Société Psychanalytique de Paris : les lettres ont été publiées sous forme de livret joint au disque *Je ne sais quoi. Nathalie Joly chante Yvette Guilbert*.

Pour les originaux de la correspondance entre Freud et Yvette, D. Steel cite aussi le Sigmund Freud Archives à New York et M. Scheidhauer l'Archives Freud, dans la Library of Congress à Washington et le Freud Museum à Londres, en laissant le doute quant à savoir si effectivement, toutes les lettres entre Freud et Yvette Guilbert ont été publiées. (D. Steel (1982), *L'amitié entre Sigmund Freud et Yvette Guilbert*, *Nouvelle revue française*, n. 352, pp. 84-92 – M. Scheidhauer (2010), *Freud et ses visiteurs*, op. cit.).

¹⁰⁷ Il y a plusieurs références qui témoignent de l'histoire de cette amitié avec Yvette que Freud décrit comme « un être charmant, simple, sérieux et bon ». Dans une lettre à Marie Bonaparte du 10 mai 1926, Freud écrit que pour son 70^e anniversaire, entre les vœux qui lui ont fait le plus de plaisir, il y a ceux d'Yvette, Einstein et R. Rolland.

Freud le 23 septembre 1939. Yvette Guilbert était parmi les rares personnes qui appelaient Freud simplement par son prénom, sans le faire précéder d'un titre et la photo de l'actrice resta toujours dans son bureau, aussi bien à Vienne qu'à Londres, aux côtés de celles de Lou Andreas-Salomé et Marie Bonaparte.

Ils se rencontrèrent pour la première fois en 1926 à Vienne, à l'occasion d'un concert d'Yvette Guilbert et depuis lors, chaque année, ce rendez-vous fut renouvelé. En dépit de sa grave maladie¹⁰⁸, Freud ne manqua jamais aux concerts de son amie, qui lui envoyait inmanquablement des billets pour ses spectacles¹⁰⁹.

En 1931, Yvette fit parvenir à Freud la préface de son livre *Mes lettres d'amour* et, à ce propos, dans une lettre du 28 février, demanda l'opinion de Freud sur le secret de son art qui pour elle, était lié au fait de « perdre en scène ce qui reste en moi, effacer jusqu'à mon ombre, n'être plus qu'une onde anonyme et sonore : la vie qui chante... Vivant des autres, de ce que je chante, avec par-ci par-là un retour de moi quand il faut...¹¹⁰ ».

Voilà la réponse de Freud du 8 mars :

Encore, dans une autre lettre adressée à Max Eitingon le 2 décembre 1927, Freud parle d'un cadeau pour elle, une tête en terre cuite, et aussi des billets qu'Yvette lui avait offerts pour ses concerts et du plaisir « extraordinaire » éprouvé en l'écoutant chanter. Enfin nous voulons rappeler que, au cours des dernières années passées à Vienne, Freud ne sortait en public que pour assister aux concerts de son amie. (Freud S., Lettera a Maria Bonaparte del 10 maggio 1926, *Lettere 1873-1939*, Torino, Boringhieri, 1960 ; Jones E. (1957), *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, op. cit., p. 155 ; Freud Sigmund – Eitingon Max, Lettre du 2 décembre 1927, *Correspondance 1906-1939*, Paris, Hachette, 2009 ; Steel D. (1982), L'amitié entre Sigmund Freud et Yvette Guilbert, op. cit., p. 89).

¹⁰⁸ Freud souffrait d'un cancer de la mâchoire. (Scheidhauer M. (2010), *Freud et ses visiteurs*, op. cit., p. 10).

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 70

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 71

... J'ai été heureux d'apprendre que vous projetez d'écrire à nouveau quelque chose sur vous. Si je comprends bien, vous avez l'intention, cette fois-ci, d'expliquer le secret de vos réalisations et de votre succès, et vous vous dites que votre technique consiste à reléguer complètement à l'arrière-plan votre propre personnalité et à la remplacer par le personnage que vous représentez. Vous désirez maintenant que je vous dise si ce processus est plausible et s'il s'applique bien à vous.

Je voudrais m'y connaître mieux en votre art et je vous dirais alors certainement tout ce que je sais. Comme je ne suis pas très compétent, je vous prie de vous contenter des indications suivantes. À mon avis, ce que vous considérez comme le mécanisme psychologique de votre art a été affirmé très souvent, peut-être généralement. Mais l'idée de l'abandon de sa propre personnalité et son remplacement par une personnalité imaginaire ne m'a jamais complètement satisfait. Cela ne nous dit pas grand-chose, ne nous apprend pas comment on y arrive... Je suppose plutôt qu'il doit s'y ajouter un mécanisme contraire. La personnalité de l'artiste n'est pas éliminée, mais certains éléments, par exemple des prédispositions qui ne sont pas parvenues à se développer ou des motions de désirs réprimés, sont utilisés pour composer le personnage choisi et parviennent ainsi à s'exprimer et à lui donner un caractère d'authenticité. C'est beaucoup moins simple que la « transparence » du propre moi que vous mettez en avant. Je serais naturellement très curieux de savoir si vous arrivez à déceler quelques traces de cet autre état de choses. En tout cas, il ne s'agit que d'une contribution pour résoudre le beau mystère suivant : pourquoi frémit-on en entendant La Soularde ou pourquoi répond-on

« oui » dans tous les sens à la question : « Dites-moi si je suis belle » ? Mais on en sait si peu là-dessus...¹¹¹ .

Comment l'acteur arrive-t-il à créer sur scène ? Freud émet l'hypothèse qu'à l'idée de la personnalité de l'acteur mise entre parenthèses, doit s'ajouter un mécanisme contraire : des prédispositions pas développées ou des désirs muets trouvent sur scène, la possibilité de s'exprimer, de se dévoiler. On peut dès lors affirmer avec J.-M. Vives, que « le théâtre devient « l'espace où se joue, diffractée sur l'ensemble des personnages, l'inconsciente condition humaine¹¹² ».

Dans *Théâtres du Je*, J. McDougall reprend ce même concept en affirmant que « chacun de nous a, dans son univers intérieur, un certain nombre de « personnages », des parties de nous qui opèrent souvent en totale contradiction les unes avec les autres, provoquant des conflits et des souffrances mentales à notre inconscient... Que cela nous plaise ou moins, nos personnages intérieurs sont constamment à la recherche d'un théâtre dans lequel réciter leurs comédies et leurs tragédies¹¹³ ».

La trame sur laquelle est tissée l'authenticité de l'acteur, autrement dit sa vérité, se trouverait donc ailleurs là où Yvette Guilbert affirme la repérer : elle est faite de l'altérité qui nous habite, de nos chansons jamais jouées (ou du moins pas encore) par les « autres » qui sont là, en chacun de nous.

Même sans le savoir, l'acteur témoignerait donc sur scène par de ses différents visages, de la même vérité inquiétante mise en lumière par

¹¹¹ Freud S., *Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 441-442

¹¹² Vives J.-V. (2009), Personnages psychopathiques à la scène : un essai clinique freudien, *Cliniques Méditerranéennes*, op. cit., p. 223

¹¹³ McDougall J. (1982), *Teatri dell'Io : illusione e verità sulla scena psicoanalitica*, Milano, Ed. Cortina, 1988, p. 2

Freud : l'altérité de l'inconscient, cet être étranger à nous-mêmes et « inconnu à nous-mêmes » comme disait Nietzsche¹¹⁴.

Est-ce à cette altérité étrangère qu'avec Freud, nous pouvons répondre « oui » de tout notre cœur, comme *participants protégés*, acteurs et spectateurs, au jeu du « comme si » propre au théâtre ?

Reste qu'une chose fait mystère : c'est la *réponse* de Freud à la chanson d'Yvette Guilbert, ce « oui avec tous ses sens » qui suppose une relation *vivante* absolument particulière entre acteur et spectateur, capable de les unir dans la « célébration commune d'une expérience » comme la définira plus tard P. Brook¹¹⁵.

Encore une fois, nous voyons ici comment Freud prête attention aux « signes » capables de rendre visible un *mouvement intérieur*, comme à propos d'Eleonora Duse, mais également il semble pressentir que « la cellule élémentaire de la théâtralité prend forme dans la relation entre acteur et spectateur¹¹⁶ ».

Yvette ne fut pas d'accord avec l'intuition de Freud et le 14 mars adressa à Freud une lettre dans laquelle elle exprimait son profond désaccord.

¹¹⁴ Nous voulons citer le magnifique passage auquel cette phrase appartient : « Nous ne nous connaissons pas, nous qui cherchons la connaissance ; nous nous ignorons nous-mêmes [...] de même qu'un homme divinement distrait, absorbé en lui-même, aux oreilles de qui l'horloge vient de sonner avec rage ses douze coups de midi, s'éveille en sursaut et s'écrie : « Quelle heure vient-il de sonner ? » de même, nous aussi, de temps en temps, nous nous frottons parfois les oreilles *après coup* et nous nous demandons, tout étonnés, tout confus : « Que nous est-il donc arrivé ? » Mieux encore : « Qui donc sommes-nous en dernière analyse ? » Et nous les recomptons ensuite, les douze coups d'horloge, encore frémissants de notre passé, de notre vie, de notre *être* - hélas ! - et nous nous trompons dans notre compte... C'est que fatalement nous nous demeurons étrangers à nous-mêmes, [...] nous sommes éternellement condamnés à subir cette loi : « Chacun est le plus étranger à soi-même. » (Nietzsche F. (1887), *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 7-8).

¹¹⁵ Carlson M. (1984), *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 499

¹¹⁶ Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes, p. 40

Freud resta sur sa position, n'ayant pas l'intention « de se montrer accommodant » et le 26 mars 1931 il préféra écrire au mari de la « diseuse », Max Schiller, une autre lettre pour réaffirmer sa conviction selon laquelle « les productions des artistes sont conditionnées par les impressions de leur enfance, la destinée, les refoulements », en bref par toute leur vie psychique, en apportant les exemples de Charlie Chaplin et Leonardo da Vinci¹¹⁷.

Yvette et l'altérité de « l'hôtel meublé »

Selon J. Allouch, « cet échange avec Yvette fut un dialogue de sourds, et la querelle resta non tranchée¹¹⁸ ». De même pour E. Gombrich qui affirme : « aujourd'hui c'est pour nous un motif de regret que cet

¹¹⁷ Voilà quelques passages de cette lettre : « Cher Docteur, il est vraiment intéressant pour moi de devoir défendre mes théories contre M^{me} Yvette et l'oncle Max.[...] Et vraiment, je n'ai nullement l'intention de me montrer accommodant sur beaucoup de points, si ce n'est en avouant que nous savons bien peu de chose. Un exemple [...] Charlie Chaplin est incontestablement un grand artiste ; bien sûr, il joue toujours un seul et même rôle, celui du garçon souffreteux, pauvre, sans défense [...] Or, pensez-vous que pour jouer ce rôle, il lui faille oublier son propre moi ? Au contraire, il ne représente jamais que lui-même, tel qu'il était durant sa pitoyable jeunesse [...] Son cas est, pour ainsi dire, particulièrement simple et transparent. L'idée que les productions des artistes sont conditionnées de l'intérieur par les impressions de leur enfance, la destinée, les refoulements et les déceptions, a déjà contribué à éclairer bien des faits, et c'est pourquoi nous en faisons grand cas. Je me suis attaqué une fois à l'un des plus grands artistes dont on sait malheureusement que trop peu de chose, Léonard de Vinci. [...] Vous me ferez maintenant remarquer que M^{me} Yvette ne joue pas toujours le même rôle [...] C'est vrai et cela témoigne d'un psychisme extraordinairement riche et d'une grande faculté d'adaptation. Mais je n'hésiterais pas à faire remonter tout ce répertoire aux expériences et aux conflits de ses années de jeunesse [...] ». (Freud S., *Correspondance (1873-1939)*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 442-443).

¹¹⁸ Allouch J. (2009), *Contre l'éternité. Ogawa, Mallarmé, Lacan*, Paris, EPEL, p. 125

échange intéressant se soit conclu avec un accord poli de ne pas être d'accord¹¹⁹ ».

Mais l'histoire écrite par Yvette nous donne une autre conclusion : sept ans plus tard, précisément le 14 janvier 1938, dans la rubrique *Les Jeudis d'Yvette* du journal *Ce Soir*, nous pouvons voir qu'elle changea d'avis.

Considérant que cette réponse aux propositions de Freud a été rarement mentionnée et commentée, nous nous permettons de la citer presque intégralement :

[...] J'ai le grand honneur de compter le professeur Sigmund Freud parmi mes amis. C'est à Vienne que je fis sa connaissance. Je fus donc bien fière de ses régulières venues à mes auditions, les seules qui faisaient sortir le soir le célèbre savant, et lui-même, en la visite qu'il me rendit, me confirma que, depuis de longues années, il n'allait plus au théâtre, ni aux concerts. Je lui demandai ce qui l'intéressait en moi pour le faire se déranger. Étais-je un « sujet d'études » pour lui ?

« Oui, me dit-il, un sujet extraordinaire qui me fait sa révélation tout seul, sa révélation totale, absolue, sans mensonge. »

Je ne saisisais pas la pensée du maître dans sa profondeur. Je croyais qu'il voulait dire que la virtuosité artistique exprimait une sensibilité spéciale, ce que je pensais moi-même et que j'appelais « les dons créateurs » nés d'une fantaisie riche.

[...] – Oh ! non, répondit Freud, c'est bien mieux que cela, c'est la réalisation de votre transparence intégrale, nous

¹¹⁹ Gombrich E. (1967), *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2001, p. 38

exposant tous les composés de votre individualité - chacun de nous porte en soi des quantités d'individus, de caractères « qu'il ignore le plus souvent », personnages monstrueux, vertueux, groupés, accumulés en nous. Les sortir de leur réserve mystérieuse, les arracher de tous leurs cachots où les mit la nature, où elle les tient et les maintient en état actif et continuateur, devient la part géniale de l'acteur.

Depuis cette conversation avec le grand homme, j'ai beaucoup pensé à mon cas, et j'en conclus qu'en « se cherchant », on trouve les autres ... Pourvus de tout, « nous remettons en marche » ce qui restait arrêté. C'est tout. Mais l'acteur a ce pouvoir magnifique de sortir ses monstres pour démontrer ses possibilités meurtrières, ses actions tragiques, sans jamais les commettre lui-même. Se déchargeant de son mauvais instinct par « sa révélation », il le soulage et l'apaise, au point de le remettre docile en son tiroir secret, parce que « satisfait ».

L'acteur entre dans la peau de son personnage, mais il en sort - et cela autant de fois qu'il le veut - très peu de criminels chez les acteurs et les actrices, leur métier leur servant de soupape et les épurant par les sorties facilitées à leurs prisonniers.

C'est à Freud que je dois de m'être vue sous la forme « d'un hôtel meublé », dont le propriétaire tire profit de ses habitants - mes locataires, mes prisonniers à moi sont si nombreux qu'ils sont une richesse unique ... - l'interprète que je suis se trouve dépositaire de beaucoup de péchés - je vous les chante, et je sens à ce jeu que je m'en purifie. Merci ¹²⁰!

¹²⁰ Guilbert Y. (1938), Les Jeudis d'Yvette. Le complexe de l'acteur », *Ce soir*, 14 janvier 1938

Yvette Guilbert, l'une des artistes les plus appréciées et les plus fameuses de son époque, rend avec cet article un hommage public aux intuitions de Freud et reconnaît leur valeur pour mieux comprendre l'art de l'acteur.

Dans cet écrit, elle présente une nouvelle réflexion sur le « secret » de son art à laquelle Freud lui a permis d'accéder : *chacun de nous porte en soi des quantités d'individus.*

C'est à Freud qu'elle doit une autre façon de penser l'acteur *sous la forme « d'un hôtel meublé », dont le propriétaire tire profit de ses habitants.*

Sur scène, les prédispositions non développées ou les désirs restés muets peuvent avoir droit à la parole, mais avec une modalité particulière que nous rappelle l'hypothèse d'O. Mannoni : *en remettant en marche ce qui s'était arrêté, le théâtre nous livre une forme fascinante d'identification :*

On pourrait dire que la théâtralisation de l'identification la restructure.

[...] On ne goûterait pas seulement le plaisir de sentir les différentes parties du moi se mouvoir sans inhibitions. Ce mouvement facile conduirait en outre vers un arrangement structurel satisfaisant pour lui-même, et peut-être faudrait-il envisager la possibilité que ce soit là une autre source pour le plaisir du spectateur¹²¹.

Ici, nous touchons donc au ressort de la catharsis¹²² : le « comme si » du théâtre « provoquerait par artifice des sentiments identiques à

¹²¹ Mannoni O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, p.183

¹²² À propos de la catharsis, Freud affirme : « Si la finalité du spectacle dramatique est bien d'éveiller « crainte et pitié », d'entraîner une « purification des affects », comme on le suppose depuis Aristote, on peut décrire ce dessein de façon plus détaillée en

ceux qu'on éprouverait devant une réalité », et « après les avoir provoqués, le théâtre les remettrait à leur place¹²³ ». Cela nous semble être la position d'Yvette Guilbert.

Nous ignorons si Freud répondit à l'amie, mais nous avons encore une photo de lui dédiée à elle : « *My love/to Yvette/1938*¹²⁴ », ainsi qu'une brève lettre datant du 24 octobre 1938 :

[...] l'assurance dont vous témoignez en me promettant votre visite en mai 1939 m'a beaucoup touché. Mais, à mon âge, tout ajournement implique une triste « connotation ».

*Durant ces dernières années, j'ai été assez privé de n'avoir pu redevenir jeune l'espace d'une heure grâce au charme magique d'Yvette. [...]*¹²⁵ .

L'art d'Yvette Guilbert permettrait-elle un court voyage dans le temps, « hors du temps » ? Ou bien est-ce un autre type de temporalité que nous habitons à travers le « comme si » du théâtre, comme nous le proposera plus de cinquante ans plus tard P. Brook ?

disant qu'il s'agit d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect, tout comme on le fait dans le comique, le trait d'esprit, etc., pour des sources provenant du travail de notre intelligence, par lequel [au demeurant] nombre de sources ont été rendues inaccessibles. » (Freud S. (1905), Personnages psychopathiques à la scène, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 321).

Pour une lecture critique de ce passage et pour approfondir cette problématique, nous renvoyons à l'essai de J.-M. Vives (2010), La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud : une approche théâtrale de la psychanalyse, *Recherche en Psychanalyse*, n.9, pp. 22-35.

¹²³ Mannoni O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, op. cit., p. 183

¹²⁴ Michaud S. (2007), *Correspondance de Freud*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p.7

¹²⁵ Freud S., *Correspondance (1873-1939)*, Gallimard, Paris, 1979, p. 494

[Le théâtre] fait du passé et du futur des parties du présent, il nous donne une distance par rapport à ce qui est normalement autour de nous et abolit la distance entre nous et ce qui est habituellement loin... C'est la vérité du moment présent qui compte, le sens absolu de conviction qui peut apparaître quand une union lie interprète et public¹²⁶.

Ces questions restent ouvertes, et nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses en suivant la voie que Freud a seulement esquissée.

Selon nous, Freud ne parle pas de souvenirs d'un temps passé, mais d'un vécu, « d'une heure de jeunesse », prêtant une attention particulière aux manifestations de ce que nous voulons appeler une *résonance* apparaissant entre lui et « la diseuse ».

Peut-on se risquer à dire que quelque chose de sa jeunesse a *sonné* dans le cœur de Freud *au rythme* de la chanson d'Yvette ?

Nous considérons que le temps délinéé par ce *redevenir jeune* peut être mis en relation avec un mouvement intérieur, à un devenir dont « la vocation radicale est d'être en rapport transférentiel avec une altérité extérieure¹²⁷ ».

En conclusion, nous voulons souligner que le respect et l'attention profonde portée par Freud à l'art de l'acteur, consistant comme dans le cadre de la cure à déchiffrer les « signes » exprimant et dévoilant « l'autre scène », lui ont permis de repérer des éléments importants quant au travail de création du comédien.

¹²⁶ « [Il teatro] rende passato e futuro parti del presente, ci dà una distanza da quello che normalmente ci sta intorno e abolisce la distanza fra noi e ciò che di solito è lontano... È la verità del momento presente che conta, l'assoluto senso di convinzione che può apparire solo quando un'unione lega interprete e pubblico». (Brook P. (1993), *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 69. Traduction personnelle).

¹²⁷ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 263

Contrairement à l'opinion courante qui trop souvent réduit Freud à un théoricien ayant tendance à réduire l'œuvre à un « *message à thème* », en sacrifiant le niveau de l'expression aux trames et aux contenus latents¹²⁸ », nous avons vu que lorsqu'il s'agit du théâtre, son *regard* met au centre de la scène la présence vivante de l'acteur. En ce qui concerne *le contenu*, le vrai texte de l'expérience théâtral semble se jouer dans l'entrelacement des relations capables de produire de « véritables affects¹²⁹ » issus d'une altérité dont l'acteur témoigne : l'altérité de l'inconscient.

¹²⁸ Pagnini A. (1977), Das Unheimliche, la ripetizione, la morte, *La critica freudiana*, sous la direction de F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 176

¹²⁹ Freud S. (1913), L'intérêt de la psychanalyse. *Œuvres complètes* XII. Paris, P.U.F., 2005, p. 122

CHAPITRE III

***STANISLAVSKI
ET LE « SI » MAGIQUE
DE LA CRÉATION***

Dans le précédent chapitre, nous avons pu noter que les réflexions mais aussi les intuitions de Freud sur le travail de création de l'acteur semblaient trouver une « correspondance » dans l'investigation de l'un des maîtres de la scène contemporaine : K. Stanislavski.

Nous pensons retrouver une explication possible de cette correspondance dans les deux affirmations présentées ci-dessous, respectivement du pédagogue russe et du père de la psychanalyse :

*Mais il n'existe rien qui puisse graver, pour les transmettre à nos descendants, le cheminement intérieur de nos sentiments, les voies conscientes menant aux Portes de l'Inconscient ; or la véritable base de l'art théâtral, c'est en eux, et eux seuls, qu'elle se trouve*¹³⁰.

À cette déclaration de Stanislavski sur la recherche des voies conscientes permettant d'arriver à réveiller la nature créative inconsciente, semble faire écho la réflexion de Freud à propos de l'art contenue dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jansen* :

Nous puissions vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement ; c'est dans sa propre âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer

¹³⁰ Stanislavski K. (1924), *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 491

par une critique consciente. Ainsi, il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement ; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations. Nous développons ces lois à partir de l'analyse de ses œuvres, comme nous les découvrons à partir des cas de maladies réelles, mais la conclusion semble irréfutable : ou bien tous deux, le romancier comme le médecin, ont mal compris l'inconscient de la même manière, ou bien nous l'avons tous deux compris correctement¹³¹.

Nous constatons que, même dans leurs différences, ce qui est en jeu pour l'artiste et le psychanalyste est le fait de convoquer l'activité étrangère de l'inconscient. Or, cette « convocation » met en lumière le lien entre crise et création, dans le sens qui a été souligné par Henri Maldiney :

Crise et création sont les discriminants de l'existence comme telle. Elles seules peuvent en éclairer le sens propre en tant que moments antilogiques de sa constitution paradoxale [...] Elles sont articulées l'une à l'autre de l'intérieur de chacune, non pas dans un savoir de représentation mais, réellement, à même notre émergence d'existant¹³².

Dans cette « émergence d'existant » où se joue l'inconscient, est-il possible que les éléments qui participent à la création (qui n'investit

¹³¹ Freud S. (1907), *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jansen*, Gallimard, Paris, 1986, pp. 243-244

¹³² Nous reprenons cette affirmation de H. Maldiney du livre *Henri Maldiney - Philosophie, art et existence* sous la direction de C. Younès, Paris, Cerf, 2007, p. 10.

pas seulement le produit artistique, « l'œuvre », mais se révèle aussi comme un moment constitutif de notre existence) soient ces mêmes éléments que nous retrouvons dans une crise ou dans la mise en échec d'une pathologie ?

Si tel est le cas, interroger le « savoir » du théâtre prendrait le sens d'en découvrir les moments où ce défi d'exister et d'*y-être* est mis en lumière.

Nous considérons qu'approfondir cette « émergence de présence » peut nous conduire à délimiter un terrain commun de recherche, un espace de frontière se jouant entre les confins¹³³ de l'art théâtral et de l'art psychanalytique.

Nous pensons que ce même espace de frontière est également évoqué dans l'utilisation du théâtre comme médiation artistique dans un cadre de soin. En conséquence de quoi, nous considérons que la mise en lumière de ces différents aspects pourrait nous permettre d'apporter des éléments de réflexion à ce domaine de recherche.

Pour ces motivations et sous cet angle, nous tenterons de comprendre comment et par quelles voies il est possible d'« entrer » dans *le jeu de présence* à travers la recherche de K. Stanislavski qui nous propose comme clé d'accès le « si » magique du théâtre.

¹³³En creusant dans l'étymologie latine du terme *confinis*, nous découvrons que ce terme représente un oxymoron en tant qu'il contient en soi l'idée de séparation mais aussi l'idée d'avoir quelque chose en commun, en désignant à la fois une distinction et une proximité.

Le « chercheur d'or »¹³⁴ du « comme si »

L'investigation de Konstantin Sergueïevitch Alexeyev (1863-1938), en art Stanislavski¹³⁵, peut être lu sous différents angles et en utilisant différentes clés d'interprétation. L'une d'elles est l'histoire d'une patiente auto-analyse¹³⁶ sur le travail de création qui conduira Stanislavski à l'idéation d'une *Méthode*¹³⁷ pour la préparation du comédien.

Dans sa vision destinée à laisser une trace profonde dans l'histoire de la scène et qui engendrera une véritable révolution des manières et des

¹³⁴ « Lorsque je me retourne aujourd'hui sur toute ma vie passée dans l'art, lorsque je regarde le chemin parcouru, j'ai la tendance à me comparer à un chercheur d'or qui eut à errer longtemps dans d'inextricables maquis avant de découvrir le filon aurifère et qui, l'ayant trouvé, dut laver des centaines de kilos de sable et de roches pour en tirer en fin de compte quelques minuscules paillettes.[...] Ce métal précieux, fruit des recherches de toute une vie dans l'art, c'est mon « système » - ce qu'on appelle mon système. » (Stanislavski K. (1924), *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 495).

¹³⁵ *Ibidem*, p. 129

¹³⁶ À ce propos, Ruffini souligne que ce n'est pas par hasard que l'auteur a choisi respectivement l'autobiographie et le journal d'un acteur pour ses œuvres, *Ma vie dans l'art* et *La formation de l'acteur*. (Ruffini F. (2003), *Stanislavskij*, Roma, Laterza, 2007, pp. 24-36).

¹³⁷ Stanislavski commença à réfléchir au processus de la création artistique en 1906, mais il passa plusieurs années avant de développer ses idées sous une forme systématique pour les rendre publiques. C'est seulement en 1924 que parut en anglais son écrit *My life in Art*.

En 1930, Stanislavski traça une esquisse de quatre livres dont *Ma vie dans l'art* devait être une sorte de préface, de prologue, mais ce grand projet resta inachevé. *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage* (édités posthume et publiés à partir des matériels élaborés par Stanislavski) furent publiés respectivement en 1936 et 1949. (Carlson M. (1984), *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 409-413).

On doit signaler que les œuvres éditées de Stanislavski présentent certains problèmes de par leurs différences parfois importantes. Cette question a également été soulignée par Carlson. (*Ibidem*, p. 409). Les éditions en français utilisées pour cette thèse, ont été : *Ma vie dans l'art* paru aux éditions de la Librairie Théâtrale, Paris, 1950 et de L'Âge D'Homme, Lausanne, 1999 ; *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1984 et *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986. Pour les éditions en italien, nous avons consulté : *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963 ; *Il lavoro dell'attore*, Laterza, Universale Bari, 1985, qui réunit ensemble *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*. Nous tenterons dans la mesure du possible, de donner des références se rapportant aux éditions françaises.

coutumes propres à la procédure théâtrale du XIX^e siècle¹³⁸, l'acteur est mis au premier plan, appelé à n'être plus simplement au service d'un texte écrit et d'un rôle à interpréter, mais à se considérer comme homme et artiste dans l'acte de sa création, en révélant au spectateur *l'invisible dessin* du rôle¹³⁹.

Si le mot du dramaturge est le résultat d'un procès, le comédien doit reprendre ce processus à son compte et traiter le texte comme le fragment d'une œuvre plus vaste à reconstruire en remontant des mots aux pensées et aux sentiments dont ils sont les fruits¹⁴⁰.

C'est donc sur la création de cet homme-artiste que s'ouvre l'investigation de Stanislavski car il s'agit bien d'une investigation : la première – et peut-être l'unique – recherche scientifique sur l'acteur, selon F. Cruciani, une vraie « révolution qui se passe à travers une analyse méthodique, analytique, fragment par fragment¹⁴¹ ».

¹³⁸ « *Bannir du Théâtre (avec un T majuscule)*, conçu comme lieu de création, *le théâtre (avec un t minuscule)*, vu comme lieu des faussetés postiches » : voilà le premier objectif du Stanislavski qui, à l'automne 1898, fonda le « Théâtre artistique populaire de Moscou » (Maskovskij Chudožestvennyj Teatr) en collaboration avec le dramaturge et critique russe Vladimir Ivanovič Nemerovič Dančenko (1858-1943). (Stanislavski K (1936), *Il lavoro dell'attore*, op. cit., p.72; *Ma vie dans l'art*, op. cit., p. 242).

¹³⁹ Stanislavski K. (1936), *Il lavoro dell'attore*, op. cit., p. 381

¹⁴⁰ Guerrini G. (1985), Introduction, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Universale Laterza, p. XIII-XIV

¹⁴¹ Cruciani F., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Roma, E&A, 1995, p.116.

À ce propos nous ne voulons pas ignorer « la marque de psychologisme » donnée au travail de Stanislavski et nous considérons nécessaire de faire une petite digression en pensant que parfois on juge sa méthodologie de l'acteur sur la base de ses choix esthétiques et opératoires comme metteur en scène, en oubliant aussi que l'acteur et pédagogue russe a utilisé différentes techniques théâtrales pour aboutir dans les années '30 à « la méthode des actions physiques », pensé comme un développement ultérieur de son système. (Ruffini F. (1996), « *Il "sistema" di Stanislavskij* », *L'arte segreta dell'attore*, sous la direction de E. Barba et N. Savarese, Lecce, Argo, 1996, p. 218; Carlson M. (1984), op. cit., p. 413).

On doit souligner également que dans la lecture du « système » Stanislavski longtemps a prévalu et prévaut encore aujourd'hui l'interprétation plus « psychologique » donnée par l'acteur et metteur en scène Lee Strasberg (1901-1982); cette ligne de lecture est devenue par la suite la base pour la « Méthode » américaine, souvent acceptée comme la

Cette enquête se présente avant tout comme une pratique pédagogique, transmission d'une expérience à travers des épreuves et des erreurs, dans laquelle la vérification de l'efficacité des procédures passe par la pratique¹⁴² consistant à mettre en acte les découvertes réalisées.

Le travail de l'acteur commence ainsi à acquérir une valeur nouvelle, liée à la recherche sur soi-même et à la mise en pratique de ce que l'on a découvert. Partant de là, nous pouvons considérer cette expérimentation comme une véritable recherche sur le champ *ante litteram*, qui amena Stanislavski à travailler sur une zone frontière entre vérité et fiction, corps et esprit, vie et art.

Pour cette raison, nous considérons que l'investigation de Stanislavski peut être définie comme une recherche sur la *phénoménologie de l'« y être » créatif*. Une étude qui concerne donc la *présence* et les chemins pour y accéder.

Mais comment arriver à faire jaillir cette présence ? Comment arriver à *y-être* tout en étant *un autre* ?

reproduction fidèle de l'idée stanislavskienne du travail de l'acteur. (Nous n'allons pas éclairer ici les différences entre les deux méthodologies : pour approfondir la Méthode de Strasberg on signale : Strasberg L., *L'Actors studio et la méthode*, Paris, InterEditions, 1989 et *Le Travail à l'Actors studio*, Gallimard, 1986).

Pour ce qui concerne la ligne des « actions physiques » de Stanislavski, elle sera reprise ensuite par le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski (1933-1999), l'un des personnages les plus importants de l'avant-garde théâtral du XX siècle. (Pour une approche à l'œuvre de Grotowski: Grotowski J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971; Temkine R., *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1970; Richards T., *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1999; Ouaknine S., *Le Prince constant, étude et reconstitution du déroulement du spectacle, Les Voies de la création théâtrale*, CNRS, t. I, 1970; Brook P., *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud, 2009).

Nous voulons terminer cette digression avec une affirmation de F. Cruciani : « Un maître, comme un arbre, sera jugé par ses fruits. Lorsque on associe Stanislavski à un spectacle de psychologie, idéaliste, essentiellement 'bourgeois' et conservateur, on va contre l'histoire. Il suffit de regarder qui furent et ce que firent les hommes qu'il forma, et ceux qui jusqu'à nos jours il continue de former, non pas à travers la systématisation de ses théories, mais par l'exemple de ses actions, pour voir que Stanislavski était un chercheur profond des lois de l'hérésie ». (Cruciani F. (1995), *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Roma, E&A, p.126. Traduction personnelle).

¹⁴² K. S. Stanislavski (1949), *La construction du personnage*, op. cit., p. 305

L'un des ressorts capables de nous « catapulter » dans un monde autre, de croire avec la même conviction et avec le même sens du vrai que les enfants mettent dans le jeu, est représenté par un simple et magique « comme si » :

Je compris que la création commence lorsqu'apparaît dans l'âme et l'imagination de l'acteur le mot magique et créateur « si »¹⁴³.

Croire à ce *si magique* et aux « mondes possibles » qu'il représente semble provoquer un déplacement, une façon différente de regarder les choses « pour laquelle les yeux commencent à voir d'une autre manière, les oreilles à entendre autrement¹⁴⁴ ».

Le « comme si » se présente donc à Stanislavski comme une *lanterne magique* capable d'illuminer le territoire inexploré de la création.

La lanterne magique du « comme si »

Pour mieux cerner la valeur du « comme si », nous allons approfondir dans un premier temps la structure des textes de Stanislavski.

Le « cadre » de ses œuvres semble être la description d'un *processus*. Il n'est donc pas seulement question d'une forme littéraire propre aux œuvres de Stanislavski, mais un argument du texte, peut-être le principal, portant sur le travail de l'acteur, « la technique de toutes les techniques » comme le définit F. Ruffini¹⁴⁵.

¹⁴³ Stanislavski K. (1924), *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 371

¹⁴⁴ Stanislavski K (1936), *Il lavoro dell'attore*, op. cit., p. 63

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 44

La structure des œuvres de ce théoricien du théâtre « se développe pour la plupart à travers des dialogues qui rappellent de plus près les *Dialogues* de Platon pour le rythme, la marche et la tension qui les animent¹⁴⁶ ».

En effet, dans *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*, Stanislavski semble se conduire avec ses élèves comme Socrate avec ses interlocuteurs étant donné que, chez tous deux, une idée a besoin de la force maïeutique du dialogue pour apparaître.

De fait, si pour Socrate, la maïeutique n'était pas une méthode d'enseignement mais plutôt la vraie leçon permettant de porter à la lumière, de faire *respirer* la pensée, nous retrouvons cette même méthodologie dans l'œuvre de Stanislavski.

Les caractéristiques particulières de ce dialogue peuvent se résumer à travers ces passages :

- *la péripétie mentale donnée* par les associations ;
- *la précision* du détail qui permet « d'entrer et de sortir de l'image¹⁴⁷ » ;
- *la dés-orientation* qui permet de se libérer des clichés et de suivre des pistes inconnues.

Ainsi, c'est dans le détail éclairé par la lanterne du « comme si » que se joue la réussite de ce dialogue parce que c'est la précision qui fait tomber les résistances, qui rend l'idée crédible, c'est-à-dire vraie : « on ne croit pas à quelque chose parce qu'il est vrai : au contraire, quelque chose est vrai parce qu'on y croit¹⁴⁸ ».

¹⁴⁶ Ruffini F. (1996), *La mente dilatata, L'arte segreta dell'attore*, op. cit., p. 44

¹⁴⁷ Eisenstein S. (1966), *La regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1989, p. 511

¹⁴⁸ Ruffini F. (1996), *La mente dilatata, L'arte segreta dell'attore*, op. cit., pp. 43-44

Dès cette première lecture, l'on constate une ressemblance avec la méthode des associations libres inaugurées par Freud. Nous considérons que l'élément en commun le plus important est le fait que ce que l'on cherche est le moment où la chaîne des associations se transforme et s'ouvre à l'*étonnement* : on arrive à toucher une altérité absolument intime et en même temps absolument autre, on cesse de « raisonner pour *résonner*¹⁴⁹ ».

Le théâtre, comme l'*acte analytique*, semble donc impliquer un *mouvement* intérieur qui ne peut être assimilé à n'importe quelle forme de procédure en général, parce qu'il implique l'expérience d'un dépassement, du franchissement d'un seuil, en apportant l'introduction d'une discontinuité dans le tissu ordinaire des associations qui *transforme* en éveillant du nouveau, de l'inédit, de l'impossible à penser avant¹⁵⁰, en assumant l'altérité au cœur même de la création.

Dans *La formation de l'acteur*, l'élève de Torzov (Stanislavski) apprend comment le dialogue que le « comme si » permet de développer ouvre au *pereživanie*.

Ce terme désigne un concept pivot dans le système stanislavskien : F. Ruffini le traduit comme « forte sentire » ou « mente in eccesso » qui ouvre à « la vitalisation et la dilatation de l'horizon mental ». Pour sa part, S. Poliakov le traduit comme un « processus vital, une inquiétude, un sentiment, un affect, ce qui touche en remuant¹⁵¹ ».

¹⁴⁹Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 49

¹⁵⁰Recalcati M. (2009), *Il miracolo della forma*, Milano, Mondadori, p. XIV

¹⁵¹ En rectifiant un préconçu généralisé qui fait coïncider le *pereživanie* avec « l'identification psychologique au personnage », F. Ruffini nous propose de suivre le dictionnaire qui traduit *pereživanie* par l'expression « forte sentire » (le préfixe *pere-* placé avant « vivre » indiquant un excès). (Ruffini F. (1996), *La mente dilatata, L'arte segreta dell'attore*, op. cit., p.42).

S. Poliakov nous donne également une clé de lecture très intéressante du mot *pereživanie* : « La notion de *pereživanie* ne cesse pas de poser des problèmes de traduction dans la langue française... Il s'agit d'éprouver quelque chose à la fois dans

Pour saisir comment l'on peut commencer un travail de création à travers le « comme si », nous allons analyser un passage tiré de l'un des dialogues entre Torzov (Stanislavski) et son élève Paul, dans *La formation de l'acteur*.

Dans ce texte¹⁵², Paul doit imaginer qu'il est un arbre. Devant sa difficulté, son professeur Torzov commence à le presser avec des « si » :

Et vous ne dites pas : « Je suis un chêne ». Essayez de dire : « Si je devais être un chêne... »

« Si j'étais un vieux chêne sur une colline que ferais-je ? »

« ...Un parmi d'autres chênes ou seul ?... »

« Mais pourquoi a-t-il grandi seul dans la clairière ? ... Dans quel but ? »

(Torzov-Stanislavski s'arrête un moment pour expliquer à son élève l'importance de se poser des « pourquoi » et surtout d'imaginer la fonction de ce chêne pour parvenir à l'action.)

« ... Les autres arbres ont été coupés... pour que le chêne puisse être utilisé comme emplacement de repérage de l'ennemi... »

« Mais alors on peut imaginer une invasion d'ennemis !... L'ennemi sait que le chêne est utilisé comme emplacement. Ils vont arriver pour t'abattre, pour te brûler... »

les sentiments et dans la sensation de soi physique pour engendrer l'action [...] Le traduire simplement par le mot sentiment, affect, ressentir ne serait pas totalement exact dans la mesure où l'on souligne par là un peu trop la passivité réceptive. Nous le traduisons parfois par empathie et, en général, par « vie éprouvée » ou par d'autres syntagmes qui contiennent tous le verbe éprouver : expérience éprouvée, sensation éprouvée. La notion est en effet affective plus que sensitive. Il faudrait le substantif, inexistant en français, formé à partir du verbe éprouver, sinon celui d'« épreuve ». Sans doute le mot passion, au sens ancien, conviendrait. » (Poliakov S. (2006), *Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski*, Thèse de Doctorat de Lettres et Art, Université Lumière Lyon 2, p. 58).

¹⁵²Les phrases mentionnées ne sont pas des citations exactes de ce passage de *La formation de l'acteur*, (op. cit., pp.70-72), mais une reprise synthétisée. Cet extrait est cité également par F. Ruffini pour expliquer la modalité non-psychologique du travail stanislavskien. (La mente dilatata, *L'arte segreta dell'attore*, op. cit., p. 42).

Dans ce dialogue, à un moment presque imperceptible, il y a une transformation : Paul ne raconte plus l'histoire d'un chêne, mais il « est » à l'intérieur même de son histoire et ce sont des verbes, des actions mentales qui le signalent : il voit les ennemis s'approcher... tremble de peur... est pris par la terreur, il voudrait agir...

Ainsi, le *pereživanie* convoqué par le « comme si » devient-il une « impulsion à l'action¹⁵³ ». Cette impulsion « chargée d'émotions, d'intentions, de désirs, qui en font un courant frémissant¹⁵⁴ » peut se manifester et se transformer parce qu'il est demandé au corps de ne pas faire résistance, de ne pas faire barrière ou « symptôme », mais de « s'amplifier » et de devenir en cela *écho* et *signe*.

Un terrain d'investigation : « le jeu de la présence »

Ce que nous avons décrit permet de voir que dans la méthodologie de Stanislavski existe un niveau théorique et méthodologique du travail de l'acteur qui précède l'expression scénique et qui conditionne l'apparition de cette dernière : c'est un niveau pré-

¹⁵³Ruffini F. (1996), « Il « sistema » di Stanislavskij », *L'arte segreta dell'attore*, op. cit., p. 220

¹⁵⁴ « S'ils prêtent une oreille attentive à leurs mécanismes personnels, ils sentiront que l'énergie s'élève du plus profond de leur être, de leur cœur même. Cette énergie n'est pas vide, elle est au contraire chargée d'émotions, d'intentions, de désirs, qui en font un courant frémissant orienté vers telle ou telle action. » (Stanislavski K. (1936), *La construction du personnage*, op. cit., p. 71).

scénique dans lequel on construit les conditions de sens¹⁵⁵ pour la création dramatique.

Ce niveau pré-scénique, qui est la base du « système » stanislavskien, semble coïncider avec la recherche d'une présence très proche de la pré-sence convoquée par F. Ponge¹⁵⁶ conçue comme une façon d'être, une proximité au monde qui conduit sur les chemins de la création.

C'est cette pré-sence que l'on cherche à travers les « si » magiques, tissée d'un dialogue particulier avec soi-même et « le monde » qui semble avoir les caractéristiques d'une *première rencontre*, une rencontre en mutation permanente du fait d'être liée aux relations qui parviennent à établir : elle nous indique que « nous sommes » dans le jeu dramatique conçu comme un « espace de présence » que nous pouvons appeler avec H. Maldiney « une cellule de l'expérience dans laquelle le monde livre son sens¹⁵⁷ ».

Dans son travail de recherche, Stanislavski a essayé d'éclaircir deux aspects de « cette émergence d'existant » : le premier aspect est la « mise en forme » de l'image tandis que le second est le *contact* qui émerge du travail avec le « si » magique pour réaliser sa propre « mise en écriture scénique ».

« *Faire* une image n'est pas la même chose que la regarder¹⁵⁸ » : on a à faire à une écriture, à une dramaturgie qui se découvre en la créant.

« Imaginons de transformer un concept, un arbre, une sensation, un souvenir, une émotion, un contact, un bruit, un silence, un

¹⁵⁵ Ruffini F. (1996), Il « sistema » di Stanislavskij, *l'arte segreta dell'attore*, op. cit., p.218

¹⁵⁶ Ponge F. (1971), *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1971

¹⁵⁷ Maldiney H. (2001), La rencontre et le lieu, *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, op. cit., p. 164

¹⁵⁸ Poliakov S. (2006), *Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski*, op. cit., p. 347

pressentiment en action dramatique¹⁵⁹ ». L'acteur réalise cette action dramatique « en l'actualisant par une opération temporelle de présentification de l'image. [...] L'image se construit et construit l'action¹⁶⁰ ».

Comme nous le voyons, la présence se joue donc dans un temps où s'actualise la potentialité de l'image, dans un temps-rythme où l'image devient forme, *obraz* comme nous suggère Eisenstein¹⁶¹.

La présence semble alors se déplier dans un mouvement de création à travers une « mise en forme » des images significatives.

La pré-sence comme contact

Le travail proposé par Stanislavski-Torzov semble dessiner un passage entre « voir », « imaginer » et « sentir ».

Ce passage met en cause une qualité pré-réflexive de la présence qui nous rappelle l'affirmation de Lacan : « Je suis là où je ne pense pas¹⁶² ».

Nous considérons que cette présence est liée à un procès pathique¹⁶³ dont Erwin Straus dessine ainsi les caractéristiques :

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 347

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 348

¹⁶¹ « Forme en russe veut dire image (*obraz*). Or l'image se trouve au croisement de deux concepts, entre coupe (*obrez*) et révélation, manifestation, dévoilement (*obnaruzhenie*). Deux termes qui caractérisent brillamment la forme sous ses deux profils : celui statique, individuel de coupure, séparation du phénomène donné par rapport à tous les autres coexistant... et sous le profil actif de la manifestation, autrement dit faisant voir les liens qui existent entre le phénomène et ce qui l'entoure. » (Montani P. (1981), Introduction, *La natura non indifferente* de S. Eisenstein, Venezia, Marsilio Editori, pp. XXII-XXIII).

¹⁶² Lacan J. (1967-1968), *Le Séminaire XV. L'Acte analytique*, inédit.

¹⁶³ Nous retrouvons une réflexion analogue dans la thèse de S. Poliakov (op. cit., p. 253).

*Or, le pathique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire ; s'il est si difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes*¹⁶⁴.

Si dans son œuvre *Du sens des sens*¹⁶⁵, E. Straus développe l'idée d'un mouvement du sentir et du pathique comme modalité de communication, H. Maldiney rend compte, de son côté, du caractère concret, *vital*, de cette « ouverture » qui ne se résout pas dans un rapport extrinsèque d'un « soi » et d'un « monde », mais dans une *présence* qui est la « révélation aurorale » d'un monde qui « s'ouvre *chaque fois* à partir de l'événement même¹⁶⁶ ».

Pour expliquer cela, notons que la présence que nous sommes en train d'examiner n'est pas quelque chose se trouvant là, devant nous. Elle est plutôt une « poussée à la participation¹⁶⁷ », présence en contact avec le monde¹⁶⁸. C'est donc un changement incessant qui se produit sous nos yeux.

Ce changement se dévoile en rythme parce que « nous sommes *au rythme* » ou, pour dire les choses autrement, « nous existons rythmiquement¹⁶⁹ ».

¹⁶⁴ Straus E. (1930), La forme du spatial, *Figures de la subjectivité*, Études réunies par J.-F. Courtine, Paris, Éditions du CNRS, 1992, p. 23

¹⁶⁵ Straus E. (1935), *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Million, 2000

¹⁶⁶ Maldiney H. (1991), *Pensare l'uomo e la follia*, Torino, Einaudi, 2007, p. 76

¹⁶⁷ Maldiney H. (2001), La rencontre et le lieu, *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, op. cit., p.171

¹⁶⁸ Schotte J. (sous la direction de) (1990), *Le contact*, Paris, Éditions Universitaires, 1990

¹⁶⁹ Maldiney H. (2000), Philosophie, art et existence, *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, op. cit., p. 27

Nous retrouvons dans le rythme des « actions physiques », le dernier défi de Stanislavski¹⁷⁰ et le début de la recherche théâtrale entamée par J. Grotowski :

L'être humain en un moment de choc, de terreur, de danger mortel ou de joie incommensurable ne se comporte pas « quotidiennement ». L'être humain dans cette sorte de maximum intérieur fait des signes, articule rythmiquement, commence à « danser », à « chanter ». Ni le geste ordinaire ni le « naturel » quotidien, mais un signe est propre à notre expression primaire¹⁷¹.

C'est dans « l'émergence » de cette *articulation rythmique*, soit dans la création ou dans la crise¹⁷² que nous pouvons retrouver une problématique qui interroge l'art théâtral et l'art psychanalytique.

En effet, dans la pathologie, c'est précisément le rythme intérieur qui semble « pétrifié » ou réduit à une répétition sans fin. À ce propos, J. Oury définit les troubles psychopathologiques, la schizophrénie entre autres, comme étant un trouble du rythme, une dysrythmie :

¹⁷⁰ Stanislavski K. (1918-1922), *Lezioni al Bolšoi*, sous la direction de F. Cruciani et C. Falletti, Roma, Dino Audino Editore, 2004; Ruffini F. (2003), *Stanislavskij*, Roma, Laterza, 2007, pp. 24-27.

¹⁷¹ Richards T. (1993), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 165

¹⁷² Selon J. Oury, on peut voir une corrélation presque structurelle entre la création artistique et l'effort de récréation, de reconstruction, d'auto-construction chez certaines psychotiques. (*Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée, 1989, p.167).

À ce propos, J. Oury fait référence à une affirmation de Freud : « Et le paranoïaque le réédifie [le monde], pas plus splendide certes, mais du moins qu'il puisse de nouveau y vivre. Il l'édifie par le travail de son délire. Ce que nous tenons pour la production de maladie, la formation délirante, est en réalité la tentative de guérison, la reconstruction. » (Freud S. (1910), Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (Dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique, *Œuvres Complètes*, vol. X, Paris, P.U.F., pp. 293-294).

Notre travail consiste à tenter de rétablir un certain niveau de rythme [...] Quand il y a du rythme, il a de l'ouvert.

*Le rythme, l'enforme, la mise en œuvre... c'est ça qui est en question dans cet espace spécifique de la création et de l'émergence des troubles les plus profonds [...]*¹⁷³.

En conclusion, nous avons remarqué qu'il existe un même défi en jeu pour l'artiste et le psychanalyste ; celui consistant à convoquer l'activité étrangère de l'inconscient.

Nous avons également constaté des analogies entre la recherche théâtrale et la démarche psychiatrique : si la recherche « pré-scénique » de Stanislavski met en lumière le « si » magique comme l'une des voies d'accès au *jeu de la présence* mettant en cause le *contact* et sa « mise en forme » qui émerge dans un rythme, nous trouvons aussi dans l'œuvre de Straus, Maldiney et Oury ce même mouvement du *sentir* et du pathique se dévoilant rythmiquement.

De ce fait, nous pensons que *le rythme, l'enforme* mais aussi *la mise en œuvre* peuvent constituer les éléments moteurs d'une recherche commune qui convoque à plein titre la médiation thérapeutique à travers le théâtre comme possibilité de relancer le processus de « mise en œuvre » d'une présence.

Pour cette motivation, nous allons reprendre et approfondir ces mêmes éléments dans les deuxième et troisième parties de notre recherche.

¹⁷³ Oury J. (1989), *Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée, p. 178

CHAPITRE IV

LA DANSE DES NUAGES : LACAN ET LE « COMME SI » DU THÉÂTRE

Socrate : « Veux-tu donc désormais ne reconnaître aucun autre dieu que les nôtres : le Vide que voilà, et les Nuées, et la Langue, ces trois-là seuls ¹⁷⁴?

Aristophane

C'est bien aux nuées qu'Aristophane me hèle de trouver ce qu'il en est du signifiant, soit le semblant par excellence, si c'est de sa rupture qu'en pleut cet effet à ce qu'il s'en précipite ce qui y était matière en suspension ¹⁷⁵.

Lacan

La structure du « comme si »

Dans les œuvres de Lacan, le théâtre et la dramaturgie théâtrale¹⁷⁶ trouvent une résonance particulière qui nous permet d'approfondir les liens de cette singulière structure d'illusion avec la psychanalyse.

En particulier, Lacan nous propose de convoquer l'art théâtral pour explorer un élément constitutif qui nous habite : le sujet de l'inconscient.

Cette altérité étrangère qui vit dans le *cœur même du moi*¹⁷⁷ est rendue présente à travers le théâtre :

¹⁷⁴Aristophane (V av. J.-C.), *Les nuées*, Tome 1, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p.182

¹⁷⁵Lacan J. (1971), Séance sur Lituraterre du 12 mai 1971, *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Édition du Seuil, 2007, p.112

¹⁷⁶Pour citer seulement quelques-uns de ses nombreuses références on signale : « Amphitryon » de Plaute dans *le Séminaire II, le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, chap. XXI ; « Athalie » de Racine dans *le Séminaire III. Les Psychoses*, chap. XXI ; « Le Balcon » de Genet dans *le Séminaire V. Les formations de l'inconscient* ; « Hamlet » dans *le Séminaire VI. Le désir et son interprétation* ; « Œdipe » et « Antigone » dans *le Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse* ; et encore « La préface » à *l'Éveil du printemps* de Wedekind (Gallimard, 1974).

¹⁷⁷Recalcati M. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p.7

*Il est clair que, là, l'inconscient se présente sous la forme du discours de l'Autre*¹⁷⁸.

Alors que le moi se révèle « comme le produit d'une série successive d'identifications, une *ligne de fiction* dont le statut est celui d'un mirage », l'inconscient est le lieu « où il se constitue le sujet comme sujet de désir¹⁷⁹ », en montrant son statut éminemment éthique¹⁸⁰, lié à la responsabilité d'assumer son propre désir¹⁸¹.

L'exploration de l'énigme de ce désir, qui vient se configurer comme manque, comme mouvement incessant, s'entrelace avec le théâtre¹⁸².

Nous devons préciser que, pour Lacan, cette « relation » n'a rien à voir avec « une enquête biographique¹⁸³ » ni même avec une analyse appliquée à l'art : le défi en jeu se révèle comme la recherche d'un dialogue sur ce que la création artistique peut révéler au sujet de la condition humaine. Pour cette raison, il est important d'interroger l'œuvre en tant que telle, sa *modalité* et les *registres* dans lesquels elle se développe.

Nous essaierons d'approfondir des pistes de recherche sur Lacan et l'art théâtral à partir d'un passage du *Séminaire VI, Le désir et son interprétation* consacré à l'*Hamlet* de Shakespeare considéré pour sa

¹⁷⁸Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013, p. 326

¹⁷⁹Recalcati M. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op. cit., pp.7-10

¹⁸⁰Lacan J. (1964), Séance du 29 janvier 1964, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 34

¹⁸¹ Recalcati M. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op. cit., p. XIX

¹⁸²Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 325

¹⁸³*Ibidem*, p. 324

valeur de « structure » comme l'un des plus grands drames de la tragédie moderne, équivalent dans son importance à l'*Œdipe*¹⁸⁴.

Si cette possibilité nous est ouverte d'une façon éminente par Hamlet, ce n'est pas parce que Shakespeare est pris à ce moment-là dans un drame personnel, c'est parce que cette pièce réalise – et, par certains côtés, au maximum – la superposition de dimensions, de plan ordonnés, qui est nécessaire à donner sa place à ce qui est en nous, pour que ce drame vienne y retentir.

*[...]Mais qu'il y ait le drame de Shakespeare derrière Hamlet, c'est secondaire, au regard de ce qui compose la structure. C'est cette structure qui répond de l'effet d'Hamlet*¹⁸⁵.

Pour arriver à comprendre l'art et le théâtre, Lacan spécifie qu'« il y a deux poignées à quoi nous pouvons nous accrocher solidement de la main¹⁸⁶ » : la première est le fait qu'il *est un phénomène qui est de l'ordre de l'illusion. Une illusion ce n'est pas le vide*¹⁸⁷. La deuxième poignée tient en ce que l'art est un *mode de discours*¹⁸⁸.

Essayons d'approfondir ces deux déclarations.

L'illusion du théâtre se révèle comme une construction extrêmement complexe qui arrive à atteindre l'inconscient par sa structure et sa composition : pour se réaliser, cette illusion nécessite *toute une machinerie*¹⁸⁹ qui est articulée sur des plans et des dimensions différentes qui permettent d'entrevoir comment le désir habite l'homme.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 324

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 325-326

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 320

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.322

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.323

¹⁸⁹ « La machinerie » dont parle Lacan nous rappelle les *Échelles des prisons imaginaires* du peintre G.B. Piranèse (1720-1778) qui semblent se poursuivre à l'infini en créant une profondeur étrangère comme remarqué par S. Eisenstein: « Les plans, se

« Et c'est à l'intérieur de la profondeur ainsi obtenue - nous dit Lacan - que peut se poser, de la façon la plus ample, le problème de l'articulation du désir¹⁹⁰ ».

Si l'articulation dramatique est considérée par Lacan comme un *mode de discours*¹⁹¹, quelle est sa spécificité ? Pourquoi Lacan parle-t-il d'une présentification ? À quelle *modalité* et à quel *monde* appartient la structure du « comme si », et comment s'écrit l'articulation de son langage particulier ?

Lacan ne semble pas évoquer la fiction à propos du théâtre, mais « une forme particulière d'illusion ». Si nous considérons en effet que cette structure semble opérer consciemment sur l'oscillation incessante entre illusion et vérité, en arrivant à montrer dans l'illusion une vérité subversive : « Je est un autre¹⁹² », nous voyons alors dessiné dans l'art théâtral un monde de frontière « conjonctive¹⁹³ » ou plus précisément, un *lieu de paradoxes*, une fente qui montre « comment coexistent et se confrontent dans la psyché différentes « modalités de penser¹⁹⁴ ».

révélant à l'infini les uns après les autres, conduisent à des distances inconnues, alors que les escaliers, une marche après l'autre, s'élèvent vers le ciel, ou, avec un précipiter inverse des mêmes marches, plongent toujours plus en bas. » (Eisenstein S. M. (1963), *La natura non indifferente*, Marsilio Editori, Venezia, 1981, p.137).

¹⁹⁰Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 324

¹⁹¹*Ibidem*, p. 323

¹⁹² M. Recalcati signale comment cette maxime de Rimbaud a été reprise par Sartre avant même que Lacan ne la cite à son tour. Il nous semble important de retrouver les traces laissées par cette affirmation et pour cette raison nous renvoyons au livre de Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op. cit., p. 4.

¹⁹³ Nous citons la définition significative de « frontière conjonctive » donnée par G. Bottiroli : « Parmi les paradoxes des frontières conjonctives, il y a celui de la co-appartenance, ou appartenance réciproque des espaces : en dépassant la ligne qui marque la division, procédant *au-delà*, nous retrouverons au moins en partie - même si avec des modalités différentes - ce qu'il y avait en deçà. » (Bottiroli G. (2002), *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Ed. Sestante, p. 102).

¹⁹⁴*Ibidem*, p.103

Le langage dramatique de la scène semble donc se jouer dans une logique triadique, la même à laquelle nous sommes confrontés dans l'expérience analytique :

Si la parole est prise, comme elle doit l'être, pour un point central de perspective, c'est dans un rapport à trois, et non pas dans une relation à deux, que doit se formuler dans sa complétude l'expérience analytique¹⁹⁵.

Le théâtre renvoie toujours à une logique et à une modalité de penser qui impliquent une relation à trois, laquelle ouvre à l'autre et aux différentes dimensions que cette altérité peut assumer. Une altérité murmurée par ces mêmes trois coups qui un temps annonçaient l'ouverture du rideau.

L'hérésie d'un témoignage

Lacan consacre un passage court mais significatif à l'égard de l'acteur :

La dimension qu'ajoute la représentation, à savoir les acteurs qui vont jouer cet Hamlet, est strictement l'analogue de ce par quoi nous-mêmes sommes intéressés dans notre propre inconscient. Ce qui constitue notre rapport à l'inconscient, le signifiant pour dire le mot, c'est nous qui en fournissons le matériel - c'est cela même que j'enseigne, et que je passe mon temps à vous dire – avec notre imaginaire, je veux dire avec notre corps, car l'imaginaire, c'est cela.

¹⁹⁵Lacan J. (1953-1954), Séance du 13 janvier 1954, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 18

J'ignore, paraît-il, l'existence du corps. J'ai une théorie incorporelle de l'analyse. [...] C'est avec nos membres que nous faisons l'alphabet de ce discours qui est inconscient – et, bien entendu, chacun de nous dans des rapports divers, car chacun ne se sert pas des mêmes éléments pour être pris dans l'inconscient. De façon analogue, l'acteur prête ses membres, sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient bel et bien réel, à savoir le rapport de ses membre à une certaine histoire qui est la sienne.

S'il y a de bons et de mauvais acteurs, c'est dans la mesure, je crois, où l'inconscient d'un acteur est plus ou moins compatible avec ce prêt de sa marionnette. Ou il s'y prête, ou il ne se prête pas, c'est ce qui fait qu'un acteur a plus ou moins de talent.

[...] En d'autres termes, bien sûr, l'acteur est là. C'est dans la mesure où il y a convenance entre ce qu'il a à nous représenter et quelque chose qui peut bien avoir, en effet, le rapport le plus étroit avec son inconscient, qu'il donne incontestablement quelque chose, mais qui est loin de constituer l'essentiel de ce qui est communiqué, et qui est la représentation du drame tel qu'il a été composé¹⁹⁶.

Si la dimension qu'ajoute l'acteur est analogue à celle que nous vivons, c'est-à-dire la relation avec notre inconscient, sa condition acquiert une dimension de témoignage en apportant l'hérésie¹⁹⁷ de sa présence.

¹⁹⁶Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., pp. 327-328

¹⁹⁷Il n'est pas exagéré de parler d'hérésie en ce qui concerne le théâtre. Von Balthasar cite une affirmation du livre *Maximes et Réflexions sur la Comédie* (1694) de Bossuet : « Les sacrements sont refusés aux acteurs dans la vie comme dans la mort, s'ils

Selon Alain Didier-Weill, le point nodal de cette hérésie est de mettre en lumière la nature de l'homme comme être manquant et désirant :

*L'homme privé de « présence » absolue à soi-même ne peut se constituer que d'une identité toujours différée qui le voue à ce mouvement incessant qu'est celui du désir d'autre chose [...] La conséquence de cette impropriété à être nous-mêmes est explorée par le théâtre...*¹⁹⁸

Le théologien Von Balthasar souligne d'ailleurs comment cette même impropriété peut être vécue comme une possibilité jusqu'à assumer le visage d'une tentation *incarnée* par l'acteur¹⁹⁹.

Si l'illusion du « comme si » du théâtre se révèle très particulière du fait qu'elle semble « célébrer²⁰⁰ » le discours de l'Autre rendu présent dans un événement qui réunit ses participants (acteurs et spectateurs), nous voudrions ajouter que c'est parce qu'elle possède la caractéristique

n'abandonnent pas leur art. » Il souligne aussi comme, dans un passage du Droit Canonique (par. 140) encore valable, les prêtres sont invités expressément à ne pas intervenir dans des spectacles surtout théâtraux : « Spectaculis, choreis et pompis quae eos dedecent, vel quibus clericos interesse scandalo sit, praesertim in publicis theatris, ne intersint. » (Balthasar H.U. (1973), *TeoDrammatica*, Milano, Jaca Book, 1980, p. 99).

Pour approfondir cet argument, nous renvoyons à l'essai de J.-M. Vives qui développe les lignes essentielles de cette hérésie et les raisons de ce qui définit à raison la haine pour le théâtre, *De la haine du théâtre et du comédien – Petit traité de l'illusion* in *Insistance*, n. 2, Éres, Toulouse, 2006.

¹⁹⁸ Didier-Weill A. (2003), « La re-présentation », *La présence*, Paris, Art & Thérapie, n. 82/83, p. 87

¹⁹⁹ Balthasar H.U. (1980), *TeoDrammatica*, Milano, Jaca Book, 1980, p. 99

²⁰⁰ « Je ne suis pas le premier à comparer le théâtre à la messe, puisque tous ceux qui se sont approchés de la question du théâtre ont marqué qu'assurément, seul à notre époque, le drame de la messe représente ce qu'a pu représenter à un moment de l'histoire le développement complet des fonctions du théâtre. » Lacan J. (1957-1958), *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris, 1998, p. 261.

d'être *vivante* que la parole du théâtre peut amener la *peste* ou la subversion²⁰¹.

L'acteur, de son côté, peut choisir de prêter ou non son témoignage tissé avec son imaginaire. À travers son corps et sa présence, il peut ajouter non seulement une coquille vide, une fiction de seule façade, mais son histoire et sa relation intime avec celle-ci qui résonnent dans son corps.

L'acteur peut donc prêter son corps tatoué, « cartographié », *sa marionnette* pour arriver à donner vie à ce que Brook appelle un « embrassement²⁰² » avec le spectateur.

Le « comme si » du théâtre se révèle alors comme un événement où l'Autre est appelé pour que, même si seulement « dans l'espace d'un éclat très court », puisse nous offrir « la promesse d'une révélation d'exister²⁰³ ».

La marionnette entre le temps de la répétition et la danse des nuages

La question qui reste ouverte est de savoir comment dans l'espace de la représentation, l'acteur est en mesure de dessiner sa dimension d'être là.

²⁰¹ « L'oppression politique a toujours dirigé au théâtre le plus beau de compliments qu'il ait reçu. Dans les pays qui vivent sous la loi de la peur, le théâtre est une forme d'expression que les dictateurs regardent de plus près et qu'ils craignent le plus. » (Brook P. (1993), *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 1994, p. 107).

²⁰² *Ibidem*, p.108

²⁰³ Mariti L. (2011), *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Spoleto, Editoria & Spettacolo, p. 124

Tout en soulignant que la présence de l'acteur dans le théâtre est une dimension centrale, Lacan affirme que l'essentiel de la représentation reste la représentation du drame, « tel qu'il a été composé²⁰⁴ » en précisant que cela vaut aussi pour le travail de la mise en scène²⁰⁵.

Le texte tel qu'il a été composé est le grand défi de l'acteur²⁰⁶, mais là, il y a deux alternatives possibles : on peut être prisonnier du texte par la peur de le trahir et dans ce cas les mots, même les plus significatifs, restent *vides*. Ou on peut insister et construire un processus créatif original pour faire ressortir cette « gigantesque formation invisible²⁰⁷ » qui a conduit à la parole écrite.

Nous considérons qu'en utilisant le verbe « présentifier », Lacan nous donne le début d'un autre chemin possible à parcourir : en effet, l'on peut penser que rendre visible l'invisible, ici et maintenant, peut être considéré comme une modalité de traitement du temps qui est spécifique du « comme si » du théâtre. En cela, ce n'est pas un hasard si le metteur en scène russe V. Meyerhold considérait le travail de l'acteur comme « un duel avec le temps²⁰⁸ ».

Dans la correspondance avec Y. Guilbert, nous avons vu aussi comment Freud était touché par cette autre dimension du temps à propos

²⁰⁴ Lacan J. (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, op. cit., p.328

²⁰⁵ « Les mérites de la mise en scène sont grands, je les apprécie toujours, que ce soit au théâtre ou au cinéma, mais n'oublions pas qu'ils ne sont importants que pour autant que, si vous me permettez quelque liberté de langage, notre troisième œil ne bande pas assez – on le branle un tout petit peu avec la mise en scène. » (Lacan J. (1959-1960), *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 295).

²⁰⁶ À propos de l'interprétation des œuvres de Shakespeare, P. Brook nous dit : « Il n'y a aucune limite au nombre de formes virtuelles présentes dans un grand texte... Une quantité infinie de formes inattendues peuvent apparaître des mêmes éléments. » (Brook P. (1993), *La porta aperta*, op. cit., pp. 71-72).

²⁰⁷ *Ibidem*, p.16

²⁰⁸ Nous reprenons cette affirmation de L. Mariti (2011), *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, op. cit., p. 125

de l'art de la *disease* Yvette. Et s'il y a un traitement du temps qui est effectué, cela ne peut qu'être relié au rythme dans son acception la plus large.

Essayons d'approfondir ce chemin à travers la figure de la marionnette que Lacan nous propose.

Dans son *Séminaire III* sur les psychoses, Lacan évoque le visage troublant de la marionnette²⁰⁹ pour nous représenter nous-mêmes, poussés par une nécessité intérieure qui nous échappe²¹⁰, pris dans un jeu qui se répète sans fin.

Nous touchons ici à la problématique de la répétition, question centrale que ce soit dans la pathologie ou dans le théâtre, que Lacan a développée à deux moments différents.

Dans un premier temps, au cours du *Séminaire* intitulé « *La lettre volée* » (1954-55)²¹¹, qui porte sur la lecture psychanalytique d'un conte policier d'Edgar Allan Poe, placé symboliquement par Lacan au début²¹² des *Écrits* de 1966, Lacan inscrit ce qu'il définit comme *l'automatisme* de la répétition, à l'origine de l'ordre symbolique et de la chaîne signifiante²¹³ en particulier, dans le cadre de sa théorie sur le signifiant²¹⁴.

²⁰⁹Lacan J. (1955-1956), Séance du 7 décembre 1955, *Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, pp. 63-64

²¹⁰Duflot C. (2011), La marionnette en psychiatrie/Esquisses théoriques et méthodologiques, *Collection Marionnette et Thérapie*, n. 34, Nantes, p. 18

²¹¹*Le Séminaire sur «La lettre volée»*, prononcé le 26 avril 1955 au cours du séminaire *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, fut d'abord publié sous une version réécrite datée de mi-mai, mi-août 1956, dans *La psychanalyse* n. 2, 1957, pp. 15-44, précédé d'une *Introduction*, pp. 1-14.

²¹²J. Lacan (1966), Ouverture de ce recueil, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 9-10

²¹³À ce propos, J. Dor nous dit : « Lacan définit la "chaîne signifiante" comme une association et une combinatoire de signifiants articulés entre eux selon des processus divers. Les motions inconscientes du désir utilisent ces liaisons associatives et combinatoires du signifiant pour s'exprimer et se répéter ». (*Dictionnaire International de la Psychanalyse*, sous la direction de A. De Mijolla, 2 vol., Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 293).

Dans le cas du conte d'E. A. Poe²¹⁵, le signifiant est la lettre et « c'est son contenu inconnu, mais compromettant qui détermine les mouvements de ceux qu'ils veulent se l'approprier, « dans leurs actes, dans leurs destin, dans leurs refus, dans leurs aveuglements, dans leurs succès et dans leurs sort...²¹⁶ ».

La vérité que le sujet de l'inconscient nous communique est que l'homme est habité et transformé par le signifiant²¹⁷, comme il apparaît dans ce passage :

Telle est la réponse du signifiant au-delà de toutes significations : "Tu crois agir quand je t'agite au gré de liens dont je noue tes désirs"²¹⁸.

La condition de l'homme que Lacan nous montre est reprise ainsi par M. Recalcati :

Sur le sujet tombe une barre - celle du langage - qui l'empêche de trouver son propre être, comme un être déterminé, fixé une fois pour toutes, solide. Au contraire, comme effet de la

²¹⁴Si le concept saussurien de signe unit en soi *signifié* (le concept) et *signifiant* (la valeur phonétique et l'image acoustique qui véhicule le concept), Lacan pose par contre l'accent soit sur la séparation entre signifié et signifiant que sur la suprématie du signifiant sur le signifié (au sens où c'est le signifiant qui subordonne le signifié). (Di Ciaccia A., Recalcati M. (2000), *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Mondadori, pp. 50-51).

²¹⁵Pour comprendre la lecture lacanienne de ce conte, nous allons en donner l'intrigue : le ministre soustrait une lettre adressée à la reine, en la substituant, sous ses yeux, avec une autre ; elle ne peut rien dire par crainte que le roi, présent à la scène, la découvre. Le préfet de la police cherche en vain à récupérer la lettre, mais il n'arrive pas à la trouver même si celle-là est posée bien en évidence dans un porte-cartes. Le détective Dupin parvient à la voir dans le même lieu où elle a été cherchée sans résultat et la récupère en substituant la lettre avec une autre, sans que le ministre ne le découvre. (Poe E. A. (1841-1843, *Les trois enquêtes du chevalier Dupin*, (traduction de C. Baudelaire) Pocket, Paris, 2003).

²¹⁶Lacan J.(1955), Le Séminaire sur « La lettre volée », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 30

²¹⁷J.-M. Palmier (1975), *Guida a Lacan*, Milano, BUR, p. 50

²¹⁸Lacan J. (1955), Le Séminaire sur « La lettre volée », *Écrits*, op. cit., p. 40

*signification de la concaténation signifiante, le sujet est toujours pris entre deux signifiants, reporté, suspendu entre l'un et l'autre*²¹⁹.

Cet être suspendu, cette répétition sans fin, cette condition tragique sont capturées par le théâtre de Beckett dans *En attendant Godot* dont nous citons des fragments de la dernière scène :

[...]Estragon se réveille, se déchausse, se lève, les chaussures à la main, les dépose devant la rampe, va vers Vladimir, le regarde.

E. – Qu'est-ce que tu as?

V. – Je n'ai rien.

E. – Moi je m'en vais.

V. – Moi aussi.

Silence.

.....

E. – Didi.

V. – Oui.

E. – Je ne peux plus continuer comme ça.

V. – On dit ça.

E. – Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux.

V. – On se pendra demain (*Un temps.*) À moins que Godot ne vienne.

E. – Et s'il vient ?

V. – Nous serons sauvés.

Vladimir enlève son chapeau... regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.

E. – Alors, on y va ?

²¹⁹ « Sul soggetto cade una sbarra – quella del linguaggio – che gli impedisce di trovare il proprio essere, come un essere dato, fissato una volta per tutte, solido. Piuttosto, come effetto di significato della concatenazione significativa, il soggetto si trova preso tra due significanti, rinviato, sospeso tra l'uno e l'altro ». (Recalcati M. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op. cit., pp.114-115. Traduction personnelle).

V. – Relève ton pantalon.
E. – Comment ?
V. – Relève ton pantalon.
E. – Que j'enlève mon pantalon ?
V. – RE-lève ton pantalon.
E. – C'est vrai.

Il relève son pantalon. Silence.

V. – Alors, on y va ?
E. – Allons-y.

Ils ne bougent pas.

*Rideau*²²⁰.

Au sujet de ce passage, nous voulons attirer l'attention sur un petit détail... En lisant avec attention cette scène, nous voyons qu'à la fin du spectacle, quelque chose est resté sur la rampe : ce sont les chaussures d'Estragon²²¹. Seules dans leur immobilité tragi-comique, elles semblent attendre quelqu'un (peut-être nous ?) pour continuer à marcher une répétition sans fin, témoins silencieux d'un destin commun, le même que Lacan a cherché à pénétrer.

Dans la relation avec cet objet d'une « inquiétante étrangeté », ne sommes pas nous à regarder, *ce sont les chaussures qui nous regardent*, juste comme la boîte de sardines convoquée par Lacan dans le *Séminaire XI* pour sa capacité d'évoquer ce qu'il y a d'« ambiguë, de variable, d'absolument non pas maîtrisé en moi²²² ».

²²⁰ Beckett S. (1952), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, pp. 121-124

²²¹ Pour approfondir S. Beckett, on renvoie au livre *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett*, sous la direction de D. Lemmonier-TeXier, G. Chevallier et B. Prost (2012), Rennes, P.U.R.

²²² Lacan J. (1964), Séance du 4 mars 1964, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. (éd. it. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 94-96).

Et c'est encore dans le *Séminaire XI* que Lacan s'interroge sur la rencontre avec le réel à partir de la répétition, en présentant celle-ci comme l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse qui « fait nœud²²³ » avec l'inconscient, le transfert et la pulsion.

Dans ce deuxième temps, il propose de distinguer deux côtés de la répétition : *la tuché* et *l'automaton*. Si le concept d'*automaton* représente la compulsion de répétition²²⁴, la *tuché* désigne la rencontre avec le Réel²²⁵, avec l'imprévu que le Symbolique n'arrive pas à inscrire.

Lacan définit cette rencontre comme *essentiellement manquée*²²⁶, *un rendez-vous auquel nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe*²²⁷.

Mais « ce qui ressemble à un échec peut être le début d'une transformation²²⁸ ». En effet, si le Symbolique, le réseau des signifiants d'une personne, n'est pas un système clos et que chaque rencontre avec la *tuché* peut modifier la chaîne de ses signifiants²²⁹, on peut alors écrire des signifiants « nouveaux » et des chemins non encore tracés en cherchant un temps différent que la répétition infinie du trauma : une *danse* scandée par la *tuché*, par le rendez-vous avec l'irreprésentable qui

²²³ Lacan J. (1965), Résumé rédigé pour l'annuaire de l'École pratique des Hautes Études, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit.

²²⁴ Lacan J. (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 67

²²⁵ Dans son article, *Jacques Lacan vers le réel (1936-1962)*, F. Pellion essaie de montrer la complexité et l'évolution du concept du réel dans la métapsychologie lacanienne. (Pellion F. (2009), *Jacques Lacan vers le réel (1936-1962)*, Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol.12, n.1, São Paulo, pp. 99-115).

²²⁶ Lacan J. (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 54

²²⁷ *Ibidem*, p. 53

²²⁸ Bottiroli G. (2002), *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, op. cit., p. 97

²²⁹ Dimitriadis Y. (2010), Aristote et les concepts psychanalytiques de « l'effet après coup » et de la répétition, *Recherches en Psychanalyse*, n. 9, Septembre 1, <http://recherchespsychanalyse.revues.org/614>, p. 7

revienne avec *insistance*, qui dessine dans le présent des « formes de discontinuité » capables de produire un avenir encore inachevé.

Nous pensons que la *musique sans musique*²³⁰ du théâtre essaie de parcourir ce chemin pour rencontrer le mystère appelé *moment présent*, dont P. Brook nous propose la métaphore à travers l'image d'un pêcheur qui prépare son filet :

*Il tire le fil, lie des nœuds, en entourant le vide des formes exactes qui correspondent à des fonctions précises [...] Dans le théâtre, ceux qui lient les nœuds sont également responsables de la qualité du moment qui reste enfin prisonnier dans leur réseau [...] Mais ce filet est-il constitué de trous ou de nœuds*²³¹?

Nous considérons que l'art du théâtre a à voir avec les deux. Si Lacan « postule un nouage entre inconscient, le rôle et l'acteur²³² », nous supposons que le tissage de ce nœud est constitué d'un travail de symbolisation de son imaginaire, d'une volonté de signification pour soutenir le heurt avec le réel en construisant de ponts pour une rencontre avec l'Autre. L'acteur prend alors le visage de la marionnette de Kleist dessinée par J.-M. Vives²³³ qui danse sa « danse des nuages », qui est l'écriture de sa singularité et de son secret : « Moi, je suis autre ».

²³⁰ À ce propos L. Mariti affirme : « C'est remarquable que de manière récursive les maîtres de théâtre ont tendance à considérer le spectacle et la récitation semblable à la musique : de Stanislavski à Meyerhold et à Barba... ». (Mariti L. 2011, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione, Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, op. cit., p. 116).

²³¹ «Tira il filo, lega i nodi, circondando il vuoto di forme esatte che corrispondono a delle funzioni precise. [...] In teatro quelli che legano i nodi sono anche responsabili della qualità del momento che rimane infine prigioniero nella loro rete. [...] Ma questa rete è fatta di buchi o di nodi ? » (Brook P. (1993), *La porta aperta*, op. cit., p.109-111. Traduction personnelle).

²³² Vives J.-M. (2008), Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur, *Cahiers de psychologie clinique* n. 30, 2008/1, p.88

²³³ *Ibidem*, pp. 75-89

CHAPITRE V

***EISENSTEIN
ET SA DRAMATURGIE
DE L'IRREPRÉSENTABLE***

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué une articulation différente des signifiants, susceptible d'interroger la répétition en la modifiant.

À travers la suggestion de C. Lolli, nous pouvons considérer cette modification comme « une amplification du signifiant capable d'en développer la portée évocatrice au point d'en provoquer une déflagration d'éclats de significations possibles, répondant à leur vocation de sens. Ainsi s'établiraient des unions nouvelles, inédites, allusives, chuchotées, tout juste effleurées, entre signifiant et signification possible²³⁴ ».

Nous considérons qu'une « réécriture » possible des signifiants est l'une de dimensions en jeu dans l'art théâtral grâce à laquelle approcher « l'impossible à se dire - définition lacanienne du Réel - sans cependant s'y précipiter dedans²³⁵ ».

À ce propos trois questions se posent : quelles sont les voies possibles qui donneraient accès à la « présentification » de cette écriture ? Existente-t-ils des secrets que le « comme si » du théâtre pourrait murmurer à la scène analytique ? Et si la réponse est oui, quels sont-ils ?

Nous allons essayer d'approfondir ces questions²³⁶ à travers l'étude des écrits du réalisateur russe S. M. Eisenstein (1898-1948)²³⁷ sur le travail de création.

²³⁴ Lolli F., Santoni L. (2004), *L'infinito nella voce*, Milano, Franco Angeli, p. 53

²³⁵ *Ibidem*, p. 60

²³⁶ Dans ce chapitre, nous n'allons pas approfondir les relations « contradictoires » d'Eisenstein avec la psychanalyse et sur ce sujet, nous renvoyons à la lecture de l'essai d'O. Bulgakova, dans laquelle elle relate le rencontre d'Eisenstein avec S. Zweig en 1928 et sa demande d'arranger une rencontre avec Freud : « Eisenstein écrit une lettre au maître [Freud] que Zweig est chargé de transmettre personnellement. Mais Eisenstein ne rencontra jamais Freud. » (La conférence berlinoise d'Eisenstein : entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie, *Eisenstein : l'ancien et le nouveau* sous la direction de D. Chateau, F. Jost, M. Lefebvre, Paris, Publication de la Sorbonne, 2001, pp. 171-183).

Il n'y a rien d'étonnant que nous présentions Eisenstein comme un théoricien du théâtre : dans ses écrits, ce dernier fait très souvent référence à l'art théâtral²³⁸ qu'il présente comme un paradigme pour une

Nous signalons également : l'introduction de F. Albera dans l'article qui reproduit une correspondance entre le réalisateur russe et W. Reich (Sergei Eisenstein, Wilhelm Reich. Correspondance, *Cahiers du cinéma*, n. 289, Paris, 1978, pp.79-86) ; J. Aumont, Eisenstein avec Freud. Notes sur *Le Mal Volterrien*, *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, 1971, pp. 68-74. En ce qui concerne le texte de D. Fernandez sur Eisenstein, nous le considérons plutôt comme une « psychobiographie » sur le théoricien russe. (Fernandez D. (1975), *Eisenstein*, Paris, Grasset).

²³⁷Nous ferons référence en particulier à deux œuvres de l'auteur : *La regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1989 et *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio Editori, 1981.

Le texte *La regia. L'arte della messa in scena (Režissura. Iskustvo mizansceny)* reprend le cours sur la mise en scène qu'Eisenstein donna à l'Institut Cinématographique de l'État de Moscou (GIK) et rassemble les transcriptions des leçons tenues durant l'année académique 1933-34, réécrites personnellement par l'auteur. (P. Montani (1989), Nota Editoriale, *La regia*, Venezia, Marsilio Editori, pp. XXV-XXVI).

Notre recherche a été réalisée sur l'édition italienne de ces textes. Toutefois, quand il sera possible, nous ferons références aux éditions françaises et, en cas d'impossibilité, nous proposerons notre traduction personnelle des passages cités.

Pour comprendre la difficulté de repérer certains textes d'Eisenstein en français, nous citons F. Albera : « Les *Œuvres choisies* d'Eisenstein (6 volumes de plus de 700 pages) « ont généré des éditions en langues étrangères, française, italienne, anglaise, allemande, japonaise notamment, toutes assez différentes, et la situation générale est, aujourd'hui, des plus diversifiées: l'édition russe est depuis longtemps épuisée et plus de vingt ans de travaux, mises à jour et inventaires de manuscrits l'ont rendue sinon caduque, du moins dépassée sur bien des aspects ; les éditions françaises et allemandes - qui diffèrent fortement - laissées inachevées par les maisons d'édition, sont également épuisées ; les éditions italiennes et anglaises, en revanche, ont été poursuivies, et l'anglaise, d'ampleur plus modeste, menée à bien. Celles-ci sont devenues des outils disponibles - et indispensables - pour les lecteurs et les chercheurs. Actuellement, par conséquent, le lecteur de langue française qui veut lire Eisenstein ne peut le faire qu'en italien ou en anglais. » (Albera F. (2001), Présentation. Pourquoi Eisenstein dans le texte?, *Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, n. 2-3, p. 12).

²³⁸ Pour signaler l'importance du théâtre dans le travail d'Eisenstein, nous citons un passage dans lequel il se réfère à sa pratique en tant que professeur à l'Institut Cinématographique : « Je voudrais souligner que dans la phase de nos expériences didactiques pour acquérir l'art et le métier de metteur en scène... nous ne faisons que répéter le chemin parcouru par le théâtre dans son évolution. » (Eisenstein S. M. (1933-1934), Teresa Raquin, *Stili di regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 91).

réflexion plus vaste sur la création. En outre, les études publiées sur son œuvre montrent que le jeu de l'acteur et la théorie de la mise en scène ont acquis, avec le temps, une place de plus en plus grande grâce à la publication des notes des cours, programmes et autres esquisses d'ouvrages rédigés par Eisenstein sur ce sujet²³⁹.

À ce propos F. Ruffini souligne comment les travaux théoriques d'Eisenstein peuvent être considérés à la base de la théorie théâtrale actuelle²⁴⁰.

Avant de continuer, il nous semble nécessaire de préciser les raisons qui nous ont conduits, dans la première partie de notre travail, à choisir ces deux théoriciens du théâtre : K. Stanislavski et S. Eisenstein.

Malgré leurs conceptions différentes, tous deux ont en commun une investigation touchant à la fois la théorie théâtrale et la pratique artistique. En effet leur défi, souvent perdu mais toujours relancé, est lié à la volonté de déterminer comment donner forme aux procès de la pensée, du langage et du *sentir* dans la création, dans le sens affirmé par P. Klee de *rendre visible l'invisible* : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible²⁴¹ ».

En particulier, Eisenstein « semble tourner sur une intuition géniale - celle selon laquelle « le travail du cinéma » ressemble au « travail de la pensée » - sans néanmoins arriver à la systématiser de manière satisfaisante²⁴² ». À ce sujet le même Eisenstein déclare : « Paradoxalement, l'on pourrait affirmer que la représentation même

²³⁹ Albera F. (2001), Présentation. Pourquoi Eisenstein dans le texte?, *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, op. cit., p. 21

²⁴⁰ Ruffini F. (1988), Prefazione, *Teorie del teatro* de M. Carlson, Bologna, Il Mulino, p. 23

²⁴¹ Klee P. (1945), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 34

²⁴² Montani P. (1989), Introduzione, *La regia* de S.M. Eisenstein, op. cit., p. XXI

(théâtrale ou cinématographique) est une forme particulière de solidification de notre représentation mentale²⁴³».

(Nous verrons dans la seconde partie de notre recherche que cette même vision audacieuse du « comme si » a été développée dans les travaux des neuroscientifiques comme ceux d'A. Damasio et V. Gallese.)

C'est précisément le défi et les investigations menés par ces deux théoriciens sur le *comme si* du théâtre qui nous ont conduit à vouloir approfondir leur recherche.

Il nous semble également qu'au niveau théorique, K. Stanislavski et S. Eisenstein peuvent nous aider à éclaircir les deux problématiques suivantes : - mettre en lumière les intersections possibles entre l'art psychanalytique et l'art théâtral ; - délimiter un terrain possible de recherche commune prenant place entre crise et création.

Pour revenir à l'œuvre de S. Eisenstein, ce dernier apporte en particulier de nouvelles dimensions au *comme si* de la création par rapport aux recherches de K. Stanislavski : d'un côté l'effort de parvenir à une synthèse créative des différentes techniques théâtrales utilisées à son époque en Russie. Nous faisons référence à l'idée d'Eisenstein de mettre « en collaboration » la technique « intérieure » de Stanislavski avec la technique « extérieure » du théoricien et metteur en scène V. Meyerhold (1874-1940²⁴⁴, conçues comme deux moments indispensables du processus créatif²⁴⁵. De l'autre côté on peut remarquer de sa part une attention prioritaire aux principes de fonctionnement et aux dynamismes internes de l'événement théâtral qui persistent dans le temps et dans le

²⁴³ S. M. Eisenstein (1966), *La regia*, Marsilio Editori, Venezia, 1989, p. 503

²⁴⁴ Pour un premier approfondissement de l'œuvre de V. Meyerhold on renvoie au recueil de ses écrits (1912-1926) intitulé *La rivoluzione teatrale* (Roma, Editori Riuniti, 1975) et au livre de A. M. Ripellino (1965), *Il trucco e l'anima* (Torino, Einaudi) sur la culture théâtrale russe du début du XX^e siècle.

²⁴⁵ S. M. Eisenstein (1966), *La regia*, op. cit., p. 521

changement des formes extérieures, liées à la sensibilité et au goût des différentes époques.²⁴⁶

Un de ces principes concerne la construction d'une « dramaturgie de signifiants²⁴⁷ ».

À ce propos R. Barthes nous propose de considérer dans l'œuvre du cinéaste russe un *troisième sens* « en trop » : celui de la « signifiante » qui prend « la forme même d'une émergence » et qui oblige à une lecture interrogative, « à un découpage inouï, contre-logique et cependant « vrai » :

Le signifiant (le troisième sens) ne se remplit pas... Il se maintient en état d'érection perpétuel ; en lui le désir n'aboutit pas à ce spasme du signifié qui, d'ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations... Il ne marque même pas un ailleurs de sens, mais le déjoue - subvertit non le contenu mais la pratique tout entière du sens²⁴⁸.

Eisenstein pose donc le problème de fond du comment faire jaillir l'irreprésentable à travers la représentation, problématique que nous pouvons voir dans le « tourment réfléchi qui accompagne l'ensemble de la production d'Eisenstein, des premières expériences théâtrales au dernier grand film et à tous les grands essais²⁴⁹ ».

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 26

²⁴⁷ Montani P. (1989), Introduzione, *La regia* de S.M. Eisenstein, Venezia, Marsilio Editori, p. XV

²⁴⁸ Barthes R. (1982), Le troisième sens. Notes des recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 55-56

²⁴⁹ Montani P. (1989), Introduzione, *La regia* de S. M. Eisenstein, op. cit., p. XXIII

Nous considérons que ce nœud que le théoricien russe essaie de délier s'entrelace aux problématiques soulignées par Lacan²⁵⁰ sur deux points essentiels : - l'art représente une *modalité* d'utiliser l'imaginaire pour organiser symboliquement le réel ; - cette modalité permet une *rencontre* avec « un réel irréductible à tout principe d'organisation²⁵¹ ».

Peut-être c'est pour cela qu'on aime... les lucioles²⁵²

Le premier élément qui apparaît dans le processus « dialectique²⁵³ » de création est lié à l'importance de parvenir à « sentir » une matière thématique. Mais Eisenstein considère ce « sentir intensément » comme étant seulement une partie au travail de création :

²⁵⁰ À ce propos nous citons deux auteurs qui ont approfondi une possible « correspondance » entre Lacan et Eisenstein : J. Aumont souligne comment Eisenstein pense la pratique du montage « du point de vue de la signification, et dans le terme d'une algèbre combinatoire comparable à celle qui règle la logique du signifiant lacanien ». (J. Aumont (1971), Eisenstein avec Freud. Notes sur *Le Mal Volterrien*, *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, p. 73).

R. Harari cherche à approfondir des questions théoriques sur les concepts de montage et de « cadr(ag)e » utilisées par Lacan pour réaliser un parallèle avec les intuitions d'Eisenstein. (R. Harari (2003), *Polyphonies. De l'art en psychanalyse*, Paris, le Harmattan, pp. 177-224).

²⁵¹ Recalcati M. (2009), *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano, p. 52.

Nous faisons référence à M. Recalcati qui voit dans la pensée de Lacan, trois « modalités » différentes d'interroger la pratique artistique dans sa relation déterminante avec le réel. Il essaie ainsi de délinéer trois discours possibles sur l'art à travers ce qu'il appelle respectivement une « esthétique du vide », une « esthétique anamorphique » et une « esthétique de la lettre ».

²⁵² La phrase reprend le titre du livre *C'est pour cela qu'on aime les libellules* de Marc-Alain Ouaknin (1998), Paris, Éditions Calmann-Lévy.

²⁵³ C'est n'est un hasard que l'incipit de l'œuvre d'Eisenstein intitulée *La regia. L'arte della messa in scena*, est dédié à la dialectique de Hegel. (op. cit., p. 7).

On en est arrivé au moment de mettre le système “constructiviste” et le système “intérieur” dans la condition d’une collaboration normale dans le processus unitaire de construction de l’image, soit pour ce qui concerne le travail de l’acteur, soit pour ce qui concerne la composition de la mise en scène.

Que la riche expérience de l’élaboration de chaque élément dans le domaine de la pensée sensorielle mette en marche aussi une des ailes de la culture théâtrale. Mais, en même temps que le champ de la composition, de la culture plastique, du rythme et de la forme élève l’autre aile.²⁵⁴

Donc, si la première partie du procès créatif est liée au « sentir intensément », il est nécessaire, dans la deuxième phase d’en cueillir la règle expressive en la transformant en « une formativité constructive déterminée²⁵⁵ » dans une Gestalt unitaire²⁵⁶. Dans cette deuxième phase, l’organicité de l’œuvre²⁵⁷ et le rythme organique visant une résonance

²⁵⁴ « ... È arrivato il momento di porre il sistema « costruttivista e quello « interiore » nella condizione di una normale collaborazione nel processo unitario di costruzione dell’immagine, sia per quanto riguarda il lavoro dell’attore sia per quanto riguarda la composizione registica. La ricca esperienza dell’elaborazione di ogni singolo dato nell’ambito del pensiero sensoriale metta pure in moto una delle ali della cultura teatrale. Ma allo stesso tempo, il campo della composizione, della cultura plastica, del ritmo e della forma faccia sollevare l’altra ala. » (*Ibidem*, p. 520-521).

Pour le premier moment du processus créatif, Eisenstein se fonde sur les recherches de Stanislavski : « Le système de Stanislavski est un creuset d’outils et de méthodes éducatifs et d’entraînement à la pensée sensorielle très précieux, et l’on peut en tirer un grand avantage [...] C’est la technique relative à une phase initiale, même si très importante ». À noter qu’en ce qui concerne le deuxième temps « constructiviste », le théoricien russe fait référence à la méthodologie de son « maître », le théoricien et metteur en scène russe V. Meyerhold.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 9 et 6

²⁵⁶ Panfili R. (2009), *Figure dell’estasi : dalla riflessione di Ejzenštejn alla teoria della performance*, Thèse de Doctorat de Lettres et Philosophie (Département de Communication et Spectacle), Università degli studi Roma Tre, Roma, p.137

²⁵⁷ Eisenstein développe la thèse selon laquelle entre l’œuvre d’art et les phénomènes organiques, il existerait une homologie structurelle. (Montani P. (1989), Introduzione, *La regia* de S.M. Eisenstein, op. cit., p. XI).

émotionnelle et sémantique globale, jouent un rôle essentiel, sans lequel l'œuvre d'art comme telle n'existerait pas :

Mais le principe de l'indispensable présence du rythme, sans quoi l'œuvre n'existerait simplement pas, demeure fidèle à lui-même à travers les siècles, de même que fidèlement exact demeure le postulat qui dit que la thèse d'un thème et d'un contenu ne devient chair et sang d'une œuvre authentique et esthétiquement impressionnante que lorsqu'à travers la matière commence à se faire sentir la pulsation d'un rythme autonome vivifiant et vital²⁵⁸.

On voit ici à l'œuvre le caractère indissociable du *rhuthmos* et du surgissement d'une forme, laquelle permettrait de concevoir la « mise en rythme » et la « mise en sens » comme un même mouvement²⁵⁹.

Nous considérons que c'est cette conception de la dynamique rythmique comme étant le cœur de la création artistique qui permettrait de reprendre la chaîne signifiante de la répétition pour la transformer en « tintements » capables d'évoquer une altérité étrangère en l'*invquant*.

Mais nous allons reprendre et approfondir cette problématique dans la troisième partie de notre recherche.

²⁵⁸Eisenstein S.M. (1963), *La non-indifférente nature/1*, tome 2, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p.359.

Le livre est une vaste et presque conclusive reconnaissance d'Eisenstein sur l'esthétique en général, la théorie des arts et la théorie du cinéma. (Montani P. (1981), Nota Editoriale, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XXXXI).

²⁵⁹Eisenstein reprend dans *Organicità e immaginità*, le concept du *ρυθμός* en proposant pour le rythme, une différentiation qui nous rappelle celle proposée ensuite par Benveniste qui nous invite à repenser le rythme dans son sens originare de production de forme ». (S. M. Ejzenštejn (1934), *Organicità e immaginità*, *Stili di regia*, Marsilio Editori, Venezia, 1993, p. 300 ; Benveniste É., *La notion de « rythme » dans son expression linguistique en Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 327-335).

Pour le moment nous allons remarquer que le rythme organique à la base de la création se trouve strictement relié à une pulsation vivifiante : ce *palpiter* se branche à son tour sur deux concepts essentiels : le pathos²⁶⁰ que nous retrouvons au début du processus de création en tant que *sentir* et l'extase.

Cette pulsation, semblable pour nous à la faible lumière des lucioles qui éclairent par instants un espace là où il y avait de l'obscurité, nous rappelle la fonction *pulsative de l'inconscient* comme Lacan l'a définie :

[...] Je donne cette fonction à l'inconscient... tout en signalant cette fonction en quelque sorte pulsative que je n'ai cessé d'accentuer dans mes propos précédents, cette nécessité d'évanouissement qui semble lui être en quelque sorte inhérente : tout ce qui un instant apparaît dans sa fente semblant être destiné, par une sorte de préemption en quelque sorte, à se refermer, comme Freud lui-même en a employé la métaphore, à se dérober, à disparaître...²⁶¹.

Cette fente à travers laquelle quelque chose « est un instant amené au jour mais qui a dans sa caractéristique, ce second temps de fermeture qui donne à cette saisie son aspect évanouissant²⁶² » est, selon nous, en relation étroite avec la création.

²⁶⁰ P. Montani affirme que la première idée d'un traité théorique du concept de « pathos » remonte à 1928 et coïncide avec le début de l'activité didactique d'Eisenstein au GIK (Institut Cinématographique de l'État), où le metteur en scène avait coordonné, entre autre, une recherche intitulée *Kak delaetsja pafos (Comment naît le pathos)*. Eisenstein se proposait de compléter le traité sur le problème du pathos avec un chapitre spécifique dédié au comique. (Montani P. (1981), Nota Editoriale, *La natura non indifferente*, op. cit., p. X).

²⁶¹ Lacan J. (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. (éd. it. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 43).

²⁶² *Ibidem*, p. 32

En effet, nous trouvons là un possible “lieu de rencontre” entre la création d’Eisenstein et l’inconscient lacanien qui semble nous dire, comme Freud l’a affirmé à propos du rêve : « Ici, tu es chez toi²⁶³ ».

Le Pathos et l’Extase

Nous avons vu que la dynamique rythmique envisagée par Eisenstein se branche sur deux concepts essentiels que nous allons à présent approfondir : le pathos et l’extase.

Le pathos peut être défini comme un « sentiment de participation aux lois qui règlent le cours de la nature et le devenir de tout ce qui existe²⁶⁴ ».

Nous avons déjà vu, dans des chapitres précédents, l’importance que peut prendre ce concept conçu comme un « contact » que ce soit dans le domaine théâtral ou psychopathologique.

En particulier, le théoricien russe Eisenstein souligne que ce sentiment de participation présuppose une « forme supérieure de conscience émotive²⁶⁵ » qui permet un *saut* de la perception quotidienne normale, en permettant son « dépassement radical²⁶⁶ ». Un saut capable de déclencher le procès dynamique de l’extase, de la sortie en dehors de soi-même.

Or, Eisenstein voit dans cette « sortie de soi » l’une des lois fondamentales réglant le processus créatif fondé sur le sentiment phatique.

²⁶³ *Ibidem*, p. 44

²⁶⁴ Eisenstein S. M. (1946-1947), *Il Pathos, La natura non indifferente*, op. cit., p. 174

²⁶⁵ Panfili R. (2009), *Figure dell’estasi : dalla riflessione di Ejzenštejn alla teoria della performance*, op. cit., p. 36

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 83

Pathos et extase sont donc étroitement liés puisqu'ils se réfèrent réciproquement à deux moments, à deux phases du même processus²⁶⁷.

En particulier, l'extase implique la structuration dynamique de l'œuvre de création selon une commutation des registres expressifs²⁶⁸, et en cela, elle appelle à s'ouvrir à une autre dimension, à *résonner*²⁶⁹.

La dramaturgie des signifiants du « comme si »

Le processus créatif devient alors un procès de connaissance qui porte au cœur des choses pour continuer leur mise en forme conçue comme un changement rythmique constant, donné par le passage d'un sens à l'autre. L'organicité de l'œuvre créative, son « être chose de l'homme », demeure dans le fait de garder en soi les deux éléments²⁷⁰ du pathos et de l'extase. Dans le cadre de la « construction pathétique²⁷¹ », chaque élément doit répondre structurellement à une condition particulière qu'Eisenstein relie à la condition de l'extase ; plus précisément, chaque élément doit se trouver dans un état tel qu'il produit la conversion dans une qualité nouvelle où il se transforme lui-même en un caractère nouveau.

Cette « règle de la conversion » nous montre la tendance d'une dramaturgie du signifiant à s'articuler à travers des conversions et à des

²⁶⁷ Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XIII

²⁶⁸ *Ibidem*, p. XIV

²⁶⁹ Eisenstein S. M. (1963), *La natura non indifferente*, op. cit., p. 231

²⁷⁰ *Ibidem*, p. XIII

²⁷¹ Selon le théoricien russe, « l'on doit tenir compte du fait que déjà la tradition grecque avait utilisé la pratique reposant sur la « méthode de la pathétisation » d'une phase plus archaïque de la représentation pathétique, propre au drame de culte. Dans ce cas, le moment culminant de la dramaturgie coïncide... avec une transformation dans le contraire : « dans une intrigue conçue et construite d'une manière pathétique, nous retrouvons, encore une fois, la transformation en une qualité nouvelle dans le procès de conversion du contraire ». (Eisenstein S. M. (1966), *La regia*, op. cit., p. 303).

transformations²⁷². Or, ces transformations renvoient au statut même du *représenter* qui est toujours pris dans le mouvement d'un sortir en dehors de soi incessant et dans le désir de coïncider point par point avec son sens (c'est-à-dire le représenté). Un sens qui, évidemment, ne fait alors que se déplacer ailleurs²⁷³.

C'est précisément sur ce jeu que l'œuvre fonde son efficacité émotionnelle particulière : l'extase des registres expressifs impose au spectateur de ressentir un sentiment déterminé qui se résout dans une opération esthétique de passage et de transformation analogue :

Résumons avant tout l'action exercée par le pathos [...] Commençons avec la simple description des signes superficiels du comportement extérieur d'un spectateur dominé par le pathos. [...] Sur la base de tels signes, on définit le pathos comme quelque chose qui oblige le spectateur à se lever d'un bond de sa chaise, [...] quelque chose qui lui fait briller les yeux de joie avant de verser des larmes d'enthousiasme. En un mot : tout ce qui oblige le spectateur à "sortir de soi-même". En voulant utiliser un mot plus beau, nous pourrions dire que l'action pathétique d'une œuvre consiste à porter le spectateur dans un état d'extase. Mais avec une telle formule, nous n'aurions rien ajouté à ce que nous venons de dire, parce que ex-tasis équivaut littéralement à notre « être en dehors de soi » ou à « sortir d'un état habituel ».

[...] Mais ce n'est pas fini : « sortir de soi » ce n'est pas « sortir dans le rien ». Sortir de soi implique nécessairement le passage à quelque chose d'autre, à quelque chose de qualitativement différent ou de contraire à ce qui précédait²⁷⁴.

²⁷² Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XVII

²⁷³ *Ibidem*, p. XVII

²⁷⁴ S. M. Eisenstein (1963), *La natura non indifferente*, op. cit., p. 28

Ce *mouvement extatique* qui « saisit » le spectateur produit en lui un même effet de connaissance d'ex-stase.

Nous en arrivons ainsi au propos d'Eisenstein qui parle d'un « chemin vivant de connaissance » qui est spécifique du théâtre :

*Le chemin de la connaissance à travers le jeu vivant des émotions est la spécificité du théâtre*²⁷⁵.

Les émotions dessinent ici un chemin qui nous porte à l'intérieur étranger de nous-mêmes, mais également nous « poussent » sur des voies inconnues, des voies qui doivent encore se tracer.

Si l'art « touche », c'est parce que les deux mouvements de connaissance (que produit le contact) et de construction (que produit la mise en forme de l'informe) sont donnés ensemble.

Connaissance et construction sont donc les deux aspects du même processus artistique qui s'impliquent mutuellement et la tâche de l'art consiste à manifester cette implication en la montrant, pour ainsi dire, « à l'œuvre ». Selon Eisenstein, le mouvement « régressif » de l'art est celui qui va vers un originaire *former* des objets et des relations entre les objets. Tandis que le mouvement « progressif » est celui qui valorise les aspects de connaissance, les aspects plus proprement communicables de cette expérience formative.

Si le « comme si » devient donc une forme de connaissance « ressentie » qui implique tous les protagonistes, y compris le spectateur, nous voyons apparaître au cœur même de ce processus un « sentir extatique » **conçu comme altérité radicale, recherche incessante et jamais conclue de l'Autre.**

²⁷⁵ S. M. Eisenstein (1963-1970), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 220

La dynamique rythmique, la mise en forme des passages de ce « sortir de soi » s'écoulent dans une répétition qui assume une caractéristique tout à fait originelle : elle est scandée par des *tintements* qui résonnent avec *insistance*.

P. Montani définit cette théorie de la représentation comme une théorie *esthétique de l'irreprésentable* qui vise à rendre en quelque sorte tangible le « renvoyer constitutif à quelque chose d'autre que la représentation même²⁷⁶ ».

À ce propos nous pensons retrouver une analogie avec la pensée de Lacan sur l'art dans sa capacité de produire une rencontre avec le réel, en opérant une rupture inquiétante de l'ordre connu.

Nous voyons là l'expérience d'une « résistance en acte par rapport à n'importe quel déchiffrement du réel, comme impossible à traduire et à décrypter²⁷⁷, et aussi comme un appel à « accueillir le heurt du réel et à l'assumer comme authentique enjeu²⁷⁸ », que ce soit dans l'analyse ou dans l'expérience artistique.

En reprenant les questions que nous avons posées au début de ce chapitre sur le savoir que l'art théâtral peut murmurer à la scène analytique, ce dernier concerne pour nous *le secret du rythme*.

L'œuvre de S. Eisenstein nous a montré que ce secret concerne la capacité d'une dynamique rythmique de transformer et de tisser une modalité de connaissance *extatique*, « hors de soi ».

²⁷⁶ Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XXXVIII

²⁷⁷ *Ibidem*, p.52

²⁷⁸ *Ibidem*, p.164

DEUXIÈME PARTIE

LE DISPOSITIF « COMME SI »
AU CARREFOUR ENTRE
PSYCHANALYSE, THÉÂTRE
ET NEUROSCIENCES

CHAPITRE VI

***LE DISPOSITIF « COMME SI » ET
LE MONDE « INTERMÉDIAIRE »
DE L'ILLUSION***

La plupart des questions concernant la création et la jouissance artistiques sont encore en attente d'une élaboration à même de jeter sur elles la lumière de la connaissance analytique et de leur assigner une place précise dans l'édifice compliqué des compensations des désirs humains.

En tant que réalité allouée par convention, dans laquelle, grâce à l'illusion artistique, les symboles et les formations de substituts peuvent provoquer de véritables affects, l'art constitue un royaume intermédiaire entre la réalité qui refuse le désir et le monde de la fantaisie qui permet d'accomplir ce dernier : un domaine où les aspirations à la toute-puissance de l'humanité primitive sont pour ainsi dire restées en vigueur²⁷⁹.

Dans ce passage dense et riche de significations datant de 1913, Freud pose des points essentiels en ce qui concerne notre recherche :

- les questions sur *l'illusion artistique*, regardant la création et la jouissance qui lui est liée, font partie des « intérêts psychanalytiques » et sont pour la plupart encore en attente d'une élaboration psychanalytique²⁸⁰ ;

²⁷⁹ Freud S. (1913), L'intérêt que présente la psychanalyse, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2005, pp.122-123

²⁸⁰ Le terme d'« illusion » ne se trouve pas mentionné ni dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, ni dans le *Dizionario di psicanalisi* sous la direction de R. Chemana. (Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967; Chemama R., Vandermersch B., *Dizionario di psicanalisi*, Roma, Gremese Editore, 2004).

À ce propos J. Florence parle de l'illusion comme d'un « quasi-concept » psychanalytique, porteur d'une lourde responsabilité théorique non travaillée : dans cette notion « se recroisent de façon très serrée, les thèmes du *jeu* (porté par l'illusion - *in ludus*), de la *fantaisie* (*Phantasia*) libérée par la Scène, et de la « réalité » qu'elle dénie mais dans laquelle elle cherche encore un appui (comme l'enfant, dans ses jeux, retravaille des bribes de réel pour y créer l'espace proprement ludique de sa bredouillante maîtrise), de la sublimation « esthétique » enfin. » (Florence J. (1984), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, p. 56).

- ces questions concernent l'articulation du désir et son architecture complexe ;
- l'illusion artistique, en tant que réalité accordée par convention, peut créer de « véritables affects » à travers ses symboles et ses formations ;
- cette « réalité » de l'art qui se joue entre la réalité et la fantaisie constitue un « véritable » monde intermédiaire à investiguer.

À ce propos, il est significatif de voir que le passage susmentionné s'inscrit au sein d'un paragraphe intitulé par Freud : « L'intérêt de la science des arts ». Le mot « science » au sujet de l'art reconnaît donc l'existence d'un champ de connaissance et de savoir tout à fait particulier.

Nous allons dans un premier temps approfondir l'affirmation de Freud sur une caractéristique essentielle de l'illusion de l'art conçue comme « monde intermédiaire ».

De là, deux questions se posent : comment s'articule cette relation entre ce qui est de l'ordre de la fantaisie et ce qui ne l'est pas ? Et quelles sont les modalités d'approche du réel dont est porteur ce « royaume intermédiaire » ?

Ces questions n'appartiennent pas seulement au domaine artistique, mais nous interrogent sur notre nature et nos désirs dans ce domaine de frontière qu'est l'illusion - à considérer « comme un champ

On doit à Winnicott le mérite d'avoir approfondi la notion d'illusion, conçue comme un domaine intermédiaire d'expérience : « L'aire intermédiaire à laquelle je me réfère est une aire, allouée à l'enfant, qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de la réalité. Les phénomènes transitionnels représentent les premiers stades de l'utilisation de l'illusion sans laquelle l'être humain n'accorde aucun sens à l'idée d'une relation avec un objet, perçu par les autres comme extérieur à lui. » (Winnicott D. W. (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 2000, p. 21).

absolument nécessaire en tant que constitutif de l'expérience subjective²⁸¹ ».

Un premier aspect que nous soulignons dans l'affirmation de Freud est qu'il n'identifie pas l'illusion de l'art comme une tromperie ou comme une erreur qui ferait obstacle à la vérité : « Pour Freud, l'illusion ne s'opposerait pas à la vérité, comme elle ne s'opposerait pas nécessairement au réel... dont elle tenterait de dire quelque chose²⁸² ».

Cette affirmation se détache complètement d'une longue tradition qui identifie l'illusion à la tromperie :

La grande préoccupation, à partir de Platon, est que l'illusion, s'identifiant à la tromperie nous éloigne de la vérité. De là, une relation ambiguë avec l'art qui, comme une illusion, a été vu tantôt comme une forme de tromperie tantôt comme une forme de vérité²⁸³.

En considérant le changement de paradigme qui a eu lieu au cours du XX^e siècle et qui concerne le passage : « De la centralité de la séparation entre représentation et réalité, entre original et copie, entre illusion et vérité, à la centralité de la relation entre ces opposés²⁸⁴ », nous pouvons bien dire que Freud a posé les bases de ce changement de perspective.

²⁸¹ Vives J.-M. (2007), Une approche de la dynamique de l'illusion dans la cure : la question du transfert, *L'Esprit du temps, Champ psychomatique*, 2007/2, n. 46, p. 7

²⁸² Vives J.-M. (2006), De la haine du théâtre et du comédien – Petit traité de l'illusion, *Insistance*, n. 2, p. 63

²⁸³ « La grande preoccupazione, da Platone in poi, è che l'illusione, identificandosi con l'inganno ci allontani dalla verità. Da qui un rapporto ambiguo con l'arte che, in quanto illusione, è stata vista ora come una forma di inganno ora come una forma di verità. » (Iacono A. (2005), *Gli universi di significato e i mondi intermedi, Mondi intermedi e complessità*, Gargani A., Iacono A., Pisa, Ed. ETS, p.13. Traduction personnelle).

²⁸⁴ Iacono A. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, p.65

Cependant il convient de souligner que ce rapport ambigu, pour ne pas dire dans certains cas franchement hostile, avec l'illusion de l'art est encore valable de nos jours. Nous considérons que ce rapport nous montre à l'œuvre non pas une simple dispute philosophique mais des conceptions différentes de l'homme qui s'opposent.

Pour cerner la réalité de l'illusion, nous considérons essentiel de tenir compte de l'hétérogénéité des visages et des implications de sens que le monde de la fiction peut assumer. Une hétérogénéité qui ne peut pas être aplatie à la seule dimension du leurre.

En effet, la même racine étymologique²⁸⁵ du verbe latine *fing-ere* nous donne l'idée de la multiplicité de ses significations : ce verbe avait à l'origine le sens de « modeler dans l'argile ». Par la suite, par extension, il a signifié : « façonner dans toute la matière plastique ». De là, d'une manière plus générale, dans un sens à la fois physique et moral, il a désigné le fait de « presser, toucher » ; « reproduire les traits de, représenter », jusqu'à « imaginer, feindre, inventer ». Donc, il apparaît que l'on peut aussi repenser à la fiction comme une modalité d'imaginer et de représenter la réalité, comme une possibilité de la modeler, de la con-tenir en lui donnant forme.

L'illusion pourrait alors être considérée en ces termes :

L'illusion ... bien loin d'être synonyme de tromperie, fait partie de la vérité. Plus précisément, elle est la partie de la vérité qui permet d'opérer des passages et de faire des traversées²⁸⁶.

²⁸⁵ Ernout A., A Meillet A. (1959), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksiek, 1959, pp. 235-236

²⁸⁶ « L'illusione... ben lungi dall'essere sinonimo dell'inganno, è parte della verità. Più precisamente è quella parte di verità che consente di operare passaggi e di fare attraversamenti. » (Iacono A (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, op. cit., p. 158. Traduction personnelle).

De là, est-il possible d'envisager que ces *passages* nous rendent possible un *changement de point de vue*, à travers lequel la réalité deviendrait à la fois connue et re-connue ?²⁸⁷

Et encore comment cette « illusion-vraie ²⁸⁸ » pourrait-elle être capable de provoquer des « véritables affects », comme l'a souligné Freud ?

Les véritables affects d'une illusion vraie

L'expression utilisée par Freud de « véritables affects » a retenu notre attention. En 1905, dans *Personnages Psychopathiques à la scène*, il avait déjà parlé des affects en relation au théâtre :

*Si la finalité du spectacle dramatique est bien d'éveiller
« crainte et pitié », d'entraîner une « purification des affects »,*

²⁸⁷ Iacono A. (2005), Gli universi di significato e i mondi intermedi, *Mondi intermedi e complessità*, op. cit., p. 7.

À ce propos, nous voulons citer la théorie d'A. Iacono que ce dernier nomme « la théorie du coin de l'œil » : « La croyance dans une réalité absolue est la condition extrême de prisonniers enchaînés de la caverne de Platon. Normalement, nous vivons dans des mondes "intermédiaires". Lorsque nous nous immergeons dans un univers de sens, nous n'abandonnons pas les autres univers : c'est comme si nous les percevions avec le coin de l'œil, juste au-delà du cadre. L'enfant de Winnicott qui, dans l'illusion d'être autonome de la mère, commence juste ainsi à expérimenter l'ivresse de sa propre autonomie en manipulant les objets, sait cependant que la mère est là, suffisamment éloigné pour qu'il puisse se sentir seul, mais suffisamment proche pour que cette solitude soit vécue en présence des autres. C'est comme s'il la perçoit avec le coin de l'œil. L'enfant est en train d'apprendre à faire ce qu'il va expérimenter normalement dans la vie quotidienne : il entrera dans un univers de sens sans perdre la relation avec les autres univers, séparés par des cadres qui relient l'intérieur et l'extérieur. Cette capacité à savoir vivre dans la coexistence de multiples univers dans les termes tels que l'immersion dans un monde n'implique pas l'exclusion des autres mondes, mais leur perception, pour ainsi dire, latérale, c'est ce que j'appelle LA THÉORIE DU COIN DE L'ŒIL. » (*Ibidem*, pp. 10-11. Traduction personnelle).

²⁸⁸ Vives J.-M. (2006), De la haine du théâtre et du comédien – Petit traité de l'illusion, *Insistance*, op. cit., p. 63

*comme on le suppose depuis Aristote, on peut décrire ce dessein de façon un peu plus détaillée en disant qu'il s'agit d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect, tout comme on le fait dans le comique, le trait d'esprit, etc., pour des sources provenant du travail de notre intelligence, par lequel [au demeurant] nombre de ces sources ont été rendues inaccessibles. Ici le déchaînement des affects propres à chacun est certainement à mentionner en premier lieu ...*²⁸⁹.

L'illusion du théâtre viserait donc la vie affective en permettant de contourner nos résistances.

Mais comment expliquer alors qu'en 1913, Freud soit revenu à nouveau sur ces mêmes affects, en les qualifiant de « véritables » ?

Pour essayer d'en comprendre la motivation, nous proposons de mettre en relation ce passage avec un autre texte écrit en 1914 intitulé *Remarques sur l'amour de transfert*²⁹⁰. Là nous trouvons encore de la part de Freud la nécessité de qualifier d'« authentique » un affect et c'est précisément dans la dynamique du transfert :

*L'état amoureux qui devient manifeste dans la cure analytique ne peut-il pas être effectivement qualifié de réel ?... On n'a nullement le droit de contester à l'état amoureux se montrant au grand jour dans le traitement analytique, le caractère d'un amour « authentique »*²⁹¹.

²⁸⁹ Freud S. (1905), *Personnage Psychopathiques à la scène*, *Œuvres Complètes VI*, Paris, P.U.F., 2006, p. 321

²⁹⁰ Freud S. (1915), *Remarques sur l'amour de transfert*, *Œuvres Complètes XII*, Paris, P.U.F., 2005

²⁹¹ *Ibidem*, pp. 208-209

Entre la scène proposée dans l'illusion du théâtre et le dispositif de la scène analytique semble prendre place cette analogie dans les deux cas : la *fiction* de la « convention » mise en place peut provoquer la *réalité* des affects évoqués. Cette analogie est soulignée par Freud qui parle du transfert comme d'un *changement complet de la scène* :

*Comme si une scène avait cédé la place à une réalité effective faisant subitement irruption, un peu comme retentit le signal de l'incendie pendant une représentation théâtrale*²⁹².

Le pouvoir de cette illusion convoquée ici semble lié à la possibilité de nous faire *signe* vers les confins d'une scène qui débordent la seule dimension imaginaire, en permettant ainsi « l'émergence de l'inouï et de l'inédit²⁹³ ».

Approfondir cette possibilité qu'a l'illusion de permettre une « traversée » entre des dimensions différentes, nous amène à nous confronter avec le sens de la *mimèsis* évoquée par Aristote.

La mimèsis

Selon Aristote, l'illusion créée par la tragédie - au cœur de la *Poétique*²⁹⁴ - permet d'« entrer en contact avec la vérité cachée par les apparences²⁹⁵ » à travers la *mimèsis*.

²⁹² *Ibidem*, p. 202

²⁹³ Vives J.-M. (2007), Une approche de la dynamique de l'illusion dans la cure : la question du transfert, *L'Esprit du temps, Champ psychomatique*, op. cit., 2007/2, p. 16

²⁹⁴ Nous avons consulté deux éditions : Aristote, *La Poétique*, (traduction et introduction par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Ed. du Seuil, Paris, 1980 ; Aristotele, *Poetica*, (traduction et introduction de P. Donini), Torino, Einaudi, 2008.

²⁹⁵ Donini P. (2008), Introduzione, *Poetica* di Aristotele, op. cit., p. 5

Contrairement à la tradition, la *mimèsis* aristotélicienne n'est plus considérée comme une copie ou une reproduction²⁹⁶ presque mécanique, mais comme « composition du savoir essentiel²⁹⁷ ». Cette composition est réalisée par une « opération de sélection et de recombinaison interprétative des aspects dans un certain sens privilégié du réel, afin de restituer de cela, le sens le plus vrai, précisément celui qui échappe à la perception directe de la totalité de ce qu'il se produit²⁹⁸ ».

Mimèsis créatrice donc, conçue comme *poiesis* dans le sens de « faire, reproduire, fabriquer²⁹⁹ », activité de *mise en représentation* qui porte sur les actions, « *mimèsis* des hommes *agissant*³⁰⁰ ».

À ce propos dans le champ théâtral, A. Attisani propose une traduction actualisée de la notion de *mimèsis*, conçue comme une « composition » (ou une performance de l'*acte de création*) :

Dans la composition des actions, s'exprime la recherche de sens..., une recherche qui est une tension inépuisable et réalise des conquêtes progressives sans arriver jamais à une destination finale. L'espace entre les conditions de départ et l'œuvre est donc

²⁹⁶ À l'origine, le terme *mimèsis* avait la signification de « représentation ». Le changement du sens de la *mimèsis* comme « drame » à celui de « reproduction » se produit avec Platon qui « condamne sans appel » cette recherche de l'illusion dans *La République* (Iacono A. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, op. cit., p. 6-7 ; Ben Mrad R. (2004), *La mimèsis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Harmattan, pp. 15-33).

²⁹⁷ Attisani A. (2013), *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, *Noema*, 4-2 : Ricerche, <http://riviste.unimi.it/index.php/noema>, p. 2

²⁹⁸ « operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, si da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge invece alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade ». (Donini p. (2008), *Introduzione, Poetica* di Aristotele, Torino, Einaudi, p. XXII. Traduction personnelle).

²⁹⁹ Ben Mrad R. (2004), *La mimèsis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, op. cit., p. 9

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 86

*celui d'une différence, qui ne se fixe jamais, mais plutôt « habite » l'œuvre et en constitue « l'activité »*³⁰¹.

Dans la pensée d'Aristote, cette activité de la *mimèsis* créatrice implique comme effet une intégration de la connaissance et des émotions³⁰² : la *mimèsis* met en œuvre la pitié (*eleos*) et la frayeur (*phobos*) et « mène à terme³⁰³ » à la purification (*katharsis*) de ces émotions.

Cette possibilité de la *mimèsis* de « mener à terme » ces émotions nous fait supposer un double mouvement, une double tension entre ressentir les émotions et les mener à leur achèvement.

Nous considérons que cet achèvement consiste donc à donner à ces émotions une forme nouvelle qui nous permettrait une transformation du regard.

³⁰¹ « Nella composizione delle azioni si esprime la ricerca di senso ... , ricerca che è una tensione inesausta e realizza conquiste progressive senza giungere mai a una meta definitiva. Lo spazio tra le condizioni di partenza e l'opera è pertanto quello di una differenza, che mai si fissa, bensì "abita" l'opera e ne costituisce "l'attività"» (Attisani A. (2013), *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi* », op. cit., p. 20. Traduction personnelle).

³⁰² Donini P. (2008), Introduction, *Poetica* di Aristotele, op. cit., p. LXIX. L'auteur signale aussi comment cette « expérience simultanée et unitaire de l'intelligence et des affects » qui se donne dans la tragédie n'est pas clairement explicitée ni expliquée. C'est du moins que ce semble être la conviction d'Aristote. (*Ibidem*, p. XCIII).

³⁰³ Nous trouvons très intéressant la proposition de P. Donini de traduire ce passage controversé du chapitre VI de la *Poétique*, en particulier le verbe grecque *περαίνειν* qui régit *κάθαρσιν* par l'expression : « mener à terme ou couronner » (*Ibidem*, p. CIX).

R. Dupont-Roc et J. Lallot nous proposent une autre traduction : « La tragédie est la représentation d'une action [...] qui, par la mise en œuvre de la pitié (*eleos*) et de la frayeur (*phobos*), opère l'épuration (*katharsis*) de ce genre d'émotions ». (Le verbe est souligné par nous). (Aristote, *La Poétique*, (traduction et introduction par R. Dupont-Roc et J. Lallot, op. cit., p. 188).

Nous serions alors « transportés » dans ce mouvement par la métaphore³⁰⁴. Cette dernière justement est « l'instrument privilégié de la promotion de sens³⁰⁵ » de la mimèsis, pour nous faire voir à travers l'apparence³⁰⁶.

C'est ce mouvement de la *mimèsis*, se jouant au travers des métaphores « qui nous donne à voir³⁰⁷ », qui provoque une transformation et même un renversement³⁰⁸ des émotions à travers le « passage rythmé d'une tension affective³⁰⁹ ».

Le rythme est considéré ici dans son sens originaire de « production de forme³¹⁰ » : l'indissociabilité du *rhuthmos* et du surgissement d'une forme nous permet alors de concevoir la « mise en rythme » et la « mise en sens », comme constitutives d'un seul et même mouvement³¹¹.

³⁰⁴ Aristote définit ainsi la métaphore comme désignant : « Le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, ou transport du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie ». (Aristote, *La Poétique*, 1457, 6, 9).

³⁰⁵ Ricœur P. (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 58

³⁰⁶ Ben Mrad R. (2004), *La mimèsis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, op. cit., p. 85

³⁰⁷ Nous voulons citer le passage très significatif d'Aristote auquel cette phrase appartient : « On a donc dit que la finesse vient de la métaphore par analogie, lorsqu'elle donne à voir : il faut dire à présent ce que nous entendons par « donner à voir », et ce que produit cet effet. Eh bien ! Je dis que ce qui donne à voir, c'est tout ce qui signifie une chose dans la plénitude de sa présence... C'est aussi, comme le fait Homère, animer l'inanimé grâce à la métaphore ;... tout cela donne du mouvement et de la vie ; or la plénitude de la présence, c'est la présence en mouvement. » (Aristote, *Rhétorique* (traduction, préface et notes de J. Lauxerois), Paris, Pockett, 2007, 1411 b).

³⁰⁸ Donini P. (2008), *Introduzione, Poetica di Aristotele*, op. cit., p. CI

³⁰⁹ Ben Mrad R. (2004), *La mimèsis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, op. cit., p. 52

³¹⁰ Nous reprenons ici la « mémoire étymologique » de *rhuthmos*, telle que Benveniste l'a dessinée dans son essai intitulé *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, publié pour la première fois en 1951 dans *Journal de Psychologie* et repris après dans le livre *Problèmes de linguistique générale*. (Benveniste É. (1966), *La notion de « rythme » dans son expression linguistique en Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, pp. 327-335).

Le cœur de la tragédie, la *mimèsis*, se révèle donc comme un processus qui se réalise au travers le rythme, comme un « art du dévoilement » progressif et partiel, dans lequel « la production de sens s'apparente à la résolution d'une énigme »³¹².

En analysant le texte freudien *Personnages psychopathiques à la scène*, J.-M. Vives a bien souligné comment « cette expérience de dévoilement qui est une des conditions du plaisir esthétique, est également au cœur même de la direction de la cure :

*C'est sur la discontinuité introduite par la fiction (théâtrale ou analytique) dans le champ le plus intime du sujet et sur les effets de fiction sur la dynamique subjective, que Freud attire notre attention dans son texte du 1905. L'analysant, comme le spectateur au théâtre, semble nous dire Freud, dépasse l'opposition entre fiction et réalité et à partir de là, vit des expériences qui non seulement dans une autre situation auraient rejeté ou auraient renforcé les résistances, mais qui permettent également d'envisager de nouvelles possibilités et d'expérimenter la dislocation du Je et du Moi*³¹³.

Cette condition provoquée par le fait de « mener à terme » la *catharsis* permet donc d'expérimenter une dislocation en créant les prémices pour l'émergence d'une altérité : l'illusion théâtrale se présenterait comme une « *organisation signifiante* soutenue par une *altérité radicale, extrasignifiante*³¹⁴ ».

³¹¹ L. Bourassa (1992), La Forme Du Mouvement (sur La Notion De Rythme), *Horizons Philosophiques* 3, n.1, pp. 111-112

³¹² Vives J.-M. (2010), La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud : une approche théâtrale de la psychanalyse, *Recherche en Psychanalyse*, Paris, n.9, p. 29

³¹³ *Ibidem*, p. 30

³¹⁴ Recalcati M. (2009), *Il miracolo della forma*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 39

« Dans ce jeu des miroirs qui est le drame de la *mimèsis*³¹⁵ » dans lequel « être et ne pas être se trouvent ensemble³¹⁶ », est présentifiée une dialectique sans fin, une blessure qui, « alors que s’instille le désir de la similitude³¹⁷ », nous fait découvrir et reconnaître notre dépendance de l’Autre qui renvoie à une absence, à un manque.

Comme nous le voyons, la fonction de l’illusion vient donc s’inscrire dans un registre qui introduit la dimension du manque dans la présence.

Le dispositif « comme si »

À partir de ce que nous venons d’évoquer concernant à la fois l’illusion comme monde intermédiaire, capable de produire de véritables affects, et la *poiesis* créatrice de la *mimesis* comme « passage rythmé d’une tension affective », capable de faire émerger une altérité, nous voudrions continuer à approfondir le « comme si » du théâtre dans son aspect de dispositif³¹⁸.

Dans ce cas une question se pose au sujet de ce dernier : quelle pourrait être sa fonction ou, comme dirait G. Deleuze, « son régime de lumière, la manière dont elle tombe, dont elle s’affaiblit et se propage, en distribuant le visible et l’invisible³¹⁹»?

³¹⁵ Iacono A. (2010), *L’illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, op. cit., p. 4

³¹⁶ *Ibidem*, p. 167

³¹⁷ *Ibidem*, p. 4

³¹⁸ En ce qui concerne l’origine et l’approfondissement du terme « dispositif », l’on peut faire référence à : Deleuze G. (1989), *Cos’è un dispositivo?*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2010 ; Agamben G. (2006), *Qu’est-ce qu’un dispositif*, Paris, Payot & Rivages, 2013.

³¹⁹ Deleuze G. (1989), *Cos’è un dispositivo ?*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2010, p. 13

De fait notre hypothèse est que nous pouvons également parler du théâtre comme d'un dispositif de « résistance³²⁰ » qui permet « un procès de subjectivation » dans une expérience qui s'enracine dans l'altérité, en permettant « au sujet de rencontrer son désir diffracté sur les formes mises en scène ou du moins de prendre le risque de s'y exposer³²¹ ».

La « protection » du « si » magique semble permettre cette rencontre en donnant au même temps la possibilité soit de « l'immersion » dans des mondes de signification, soit de la perception « du coin de l'œil » du fait qu'il existe un *cadre qui sépare et uni* ces mondes et ces registres de sens³²².

À ce sujet, le théâtre semble avoir les caractéristiques d'un jeu particulier : *le jeu de la comparaison et de la différence*, « un jeu qui, grâce à l'illusion et à l'émotion, nous pousse à regarder avec d'autres yeux³²³ ».

À partir de cette « distance de sécurité » créée par le cadre du « comme si », jouer *le jeu de la présence* du théâtre prend le sens de

³²⁰ « L'art ne se maintient en vie que par sa force de résistance sociale. » (Adorno T. W. (1970), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974, p. 300). Nous mettons en relation cette affirmation avec la réflexion proposée par Agamben sur les dispositifs auxquels nous avons à faire aujourd'hui, qui agissent surtout à travers des procès de « de-subjectivation ». (Agamben G. (2006), *Qu'est-ce qu'un dispositif*, op. cit., p. 30).

³²¹ Vives J.-M. (2010), *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud : une approche théâtrale de la psychanalyse*, op. cit., p. 33

³²² À ce propos, Iacono affirme : « Je considère que, dans un contexte épistémologique lié à la notion de complexité, le problème de la réalité doit être connexe strictement au problème des *confins*, des *cadres*, des *contextes* qui séparent et dans le même temps, réunissent les univers de signification. » (Iacono A. (2005), « Gli universi di significato e i mondi intermedi », *Mondi intermedi e complessità*, op. cit., pp. 27-28. Traduction personnelle).

³²³ Iacono A. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, op. cit., p. 19

permettre une traversée entre être et apparaître, identification et désidentification, capable de produire des *transformations*³²⁴.

En cela, le théâtre comme l'*acte analytique* implique un *mouvement* qui conduit à l'introduction d'une discontinuité dans le tissu ordinaire des actions. Une discontinuité capable de générer du nouveau, de l'inédit, de l'impossible à penser avant³²⁵.

Selon nous, ces transformations concernent le passage presque imperceptible, mais fondamental, que ce soit au théâtre ou dans l'acte analytique, du *savoir* quelque chose à *être* quelque chose d'*autre*.

³²⁴ Le mot transformation convoque Bion. Pour Bion, la *transformation* signifie *changement de forme*. L'auteur nous propose une théorie des transformations dont le développement se réfère en particulier à la pratique de la psychanalyse et, surtout, à l'observation psychanalytique. Il suggère que la tâche du psychanalyste doit être considérée, en analogie avec la tâche de l'artiste et du mathématicien, comme une transformation d'une réalisation, dans le cadre d'une interprétation ou d'une série d'interprétations.

À travers la théorie des transformations, Bion cherche à décrire une méthodologie d'observation psychanalytique qui permet de saisir les transformations des faits observables en pensées capables de croître et d'acquérir une signification.

Pour notre sujet, cela est intéressant car Bion parle en particulier des *transformations en O* qui, à la différence des autres transformations, sont liées à l'évolution, à la croissance, à l'insight et au devenir O. Devenir O est équivalent à être sa propre vérité, avec la responsabilité qui découle de cela. Seulement les interprétations qui arrivent à réaliser la transformation de *savoir au sujet de l'être à être ce quelque chose* auront, pour Bion, un effet de changement dans le sujet.

À ce propos, l'auteur identifie un langage : le *langage de l'effectivité* qui est commun à la fois à la pratique analytique, aux créations artistiques et scientifiques. Ce langage a des caractéristiques particulières. En même temps il est un prélude à l'action mais il est aussi, en soi, une sorte d'action. Il garde des éléments non saturés en promouvant des transformations et des changements qui portent à un développement vers l'effectivité.

La caractéristique fondamentale de ce langage est qu'il constitue un prélude à une modification ou à un changement impliquant une évolution. Le psychanalyste et le patient restent dans un état de *non-saturation*, c'est-à-dire dans un état de compréhension partielle, avec un intérêt puissant à observer les implications de ce qui est en train de se formuler ou de se faire. (L. Grinberg, D. Sor, E. Tabak de Bianchedi (1991), *Introduzione al pensiero di Bion*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, pp. 53-56 ; 64-65 ; pp.109-110).

³²⁵ Recalcati M. (2009), *Il miracolo della forma*, Bruno Mondadori, Milano, p. XIV

Dans la recherche de l'art théâtral à traverser ce seuil pour « être autre », nous voyons à l'œuvre un dispositif qui permet de « regarder avec des yeux différents » en ouvrant la voie à l'émergence de la stupeur, définie par A. Gargani comme « l'autre visage de la présence³²⁶ » :

La stupeur est cette condition dans laquelle nous n'entrons pas et ne sortons pas, mais dans laquelle nous sommes suspendus dans un Ouvert³²⁷.

Cet Ouvert nous parle d'un espace du « pré », de la pré-sence, conçue comme une façon d'être, une proximité au monde, que nous avons vu déjà décrite par F. Ponge³²⁸.

Cet espace émergeant par le dispositif du « comme si » se révèle très proche de « l'espace potentiel » de Winnicott : un lieu qui permet des traversées *du jeu, au je, à l'autre*, un « espace potentiel » de connaissance, dans un temps qui prend une autre qualité de temporalité non linéaire, une *ouverture* à un temps subjectif que J.-M. Vives appelle « temps potentiel³²⁹ » dans lequel pouvoir « jouer avec le temps ».

La lumière du dispositif du « comme si » entre visible et invisible

Le dispositif du « comme si », permet de mettre en exergue tout particulièrement deux dimensions qui s'entrecroisent créant une

³²⁶ Gargani A. G. (2005), Dal mito del museo all'inferenza pragmatica, *Mondi intermedi e complessità*, op. cit., p. 58

³²⁷ « Lo stupore è quella condizione in cui non entriamo e non usciamo, ma in cui siamo sospesi in un Aperto ». (*Ibidem*, p.59. Traduction personnelle).

³²⁸ Ponge F. (1971), *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira Éditeur

³²⁹ Vives J.-M. (1997), Éléments pour une théorie concernant l'utilisation d'une démarche de création en psychothérapie, *Cliniques Méditerranéennes*, vol. 55-56, p. 181

oscillation et un *régime de lumière* tout à fait particulier : la dimension liée au pathos et à l'intersubjectivité où « les métaphores résonnent³³⁰ » et l'autre dimension liée à la « mise en forme » et à « la mise en sens » de la tension visant à « rendre visible l'invisible ».

Le nœud qui tisse ensemble ces deux dimensions dans le « comme si » du théâtre est représenté par des relations : relations intersubjectives particulières qui s'établissent entre les acteurs et avec le public car scandées à travers *des instants uniques et irrépétibles où se donne à voir l'émergence d'une présence*.

Dans l'exploration de cette « syntonisation » et « réciprocité dynamique », nous rencontrons les recherches du V. Gallese.

La découverte des neurones « comme si » et le modèle proposé par ce neuroscientifique italien, qui part d'une « simulation incarnée » pour aboutir à une « simulation libérée », nous proposent en effet un autre visage des neurosciences, faisant sortir ces dernières du solipsisme cognitiviste pour prendre en compte la notion d'intersubjectivité.

En effet le modèle de la « simulation incarnée » postule que nous sommes « constitutivement ouverts aux autres » :

L'intersubjectivité devient ainsi 'ontologiquement' le fondement de la condition humaine, dans laquelle la réciprocité définit et fonde l'existence³³¹.

³³⁰ Selon V. Gallese, les métaphores efficaces impliquent une simulation de type sensoriel qui peut être à la base de l'expérience de « résonance » caractéristique de l'art. (Cuccio V., Carapezza M., Gallese V. (2013), *Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze, Senso e Sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio*, EIC Serie Speciale Anno VII, n.17, pp. 69-74).

³³¹ « L'intersoggettività diviene così 'ontologicamente' il fondamento della condizione umana, in cui la reciprocità definisce in modo fondativo l'esistenza ». (Gallese V. (2007), « Il corpo teatrale : Mimetismo, neuroni specchio, Simulazione incarnata », *Culture Teatrali*, n.16, p. 37. Traduction personnelle).

Ces considérations nous font apercevoir la possibilité d'un domaine de recherche transdisciplinaire entre l'art théâtral, les découvertes récentes des neurosciences et la psychanalyse, touchant à ce qui concerne le « comme si en présence ».

Dans les chapitres suivants, nous tenterons d'approfondir et de vérifier quels peuvent être les éléments de cette rencontre entre des disciplines aussi différentes et quelles sont les points d'intersection émergeant de ce dialogue.

CHAPITRE VII

LE DOMAINE DE RECHERCHE DU « COMME SI »

En 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud affirme que :

*La biologie est vraiment un domaine aux possibilités illimitées : nous devons nous attendre à recevoir d'elle les lumières les plus surprenantes, et nous ne pouvons pas deviner quelles réponses elle donnera dans quelques décennies aux questions que nous lui posons. Peut-être justement des réponses susceptibles de renverser d'un souffle tout notre édifice artificiel d'hypothèse*³³².

Au vu de cette citation, l'on peut se demander comment le père de la psychanalyse aurait accueilli les progrès de cette discipline en ce qui concerne, d'une part, la reconnaissance du lien essentiel entre la vie cérébrale et l'expérience subjective consciente et inconsciente et, d'autre part, les thèses relatives à la fiction et au « comme si ».

Ainsi, les neurosciences pourraient-elles nous aider à éclairer des problématiques qui ne sont pas réductibles à l'activation des réseaux neuronaux dans le cerveau ?

À cette question Freud avait, en quelque sorte, déjà répondu, en soutenant que :

En dépit de tous nos efforts pour ne pas laisser les termes et les points de vue biologiques parvenir à la position dominante dans le travail psychanalytique, nous ne pouvons éviter de les utiliser dès la description des phénomènes que nous étudions. Nous ne pouvons éluder la « pulsion » entendue comme concept-

³³² Freud S. (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions Payot, 2010, p. 65. Freud avait comme projet de traduire en termes neurologiques les découvertes faites dans le domaine de la névrose. Son texte de 1895, *Esquisse d'un projet scientifique* est resté inachevé. (Musatti C. (1968), *Introduzione, Opere (1892-1899)* di Sigmund Freud, Vol. 2, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, pp. XV-XVI).

frontière entre la conception psychologique et la conception biologique...³³³.

Nous considérons que les hypothèses des neurosciences comme leurs données empiriques sur la simulation et le « comme si » peuvent enrichir notre réflexion³³⁴ et, dans ce cadre, nous allons reprendre le défi lancé par F. Ansermet et P. Magistretti, consistant à « oser se risquer à se confronter à certaines des questions contemporaines issues de la science³³⁵ ».

En ce qui concerne notre recherche, nous verrons en particulier que les investigations des neurosciences, progressivement confirmées par les avancées actuelles touchant la connaissance de notre structure mentale, nous montrent que le plan de la réalité et celui de la fiction sont beaucoup moins « ségrégués³³⁶ » que ce que l'on pense habituellement.

Dans les chapitres suivants, en nous référant au circuit du « comme si » proposé par A. Damasio ainsi qu'aux expériences de G. Rizzolatti sur les neurones miroirs et aux travaux de V. Gallese sur la « simulation incarnée », nous essaierons d'approfondir comment les neurosciences nous proposent de comprendre qu'une des modalités

³³³ Freud S. (1913), L'intérêt que présente la psychanalyse, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2005, p.116

³³⁴ À ce propos, nous citons cette affirmation d'Ansermet et Magistretti : « Bien sûr, ce qui est central pour la psychanalyse, c'est la clinique, mais la psychanalyse s'est aussi déployée en affinité et en confrontation avec d'autres domaines, qui lui sont connexes - ces interactions provoquant parfois des avancées pour la psychanalyse. C'est le cas des neurosciences ; c'est aussi le cas de l'art et, par exemple, de la création musicale, qui ouvre la voie à l'inconscient - aux voix de l'inconscient, pour jouer sur l'homophonie. » (Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, Paris, Odile Jacob, p. 115).

³³⁵ *Ibidem*, pp. 153-154

³³⁶ Gallese V. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*. Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, dans le cadre d'un Séminaire sur *Le théâtre comme métaphore du monde*, organisé par Ichmos, Laboratoire philosophique sur la complexité (Faculté des Lettre et Philosophie de l'Université de Pise) dirigé par A. Iacono.

fondamentales de notre relation à nous-mêmes et aux autres, est précisément le « comme si ».

Pour ce faire, notre piste de recherche visera à approfondir le sujet par deux hypothèses :

- Le « comme si en présence » peut se révéler être un véritable *domaine transdisciplinaire de recherche*.

Dans cette investigation, nous nous limiterons à signaler des points et des questions prenant cadre dans une confrontation restant à approfondir, en étant conscient de certains écueils que dans le possible nous essaierons d'éviter, à savoir : le risque d'un réductionnisme et d'une superposition « sans reste » ainsi que la possible confusion dans l'utilisation de concepts différents et propres à chaque discipline.

- Dans notre travail nous essaierons de démontrer également que ce sont précisément les *intersections* dessinées par ces disciplines qui peuvent mettre en lumière des procès et des « facteurs thérapeutiques » pour l'utilisation du théâtre comme médiation.

Le circuit « comme si »

Le neurophysiologiste A. Damasio estime que le cerveau peut *simuler* certains états du corps, comme s'ils étaient en train de se produire, et il appelle le circuit ainsi utilisé « comme si³³⁷ ».

³³⁷ Damasio A. (2010), *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Milano, Adelphi, 2012, p. 136

Damasio précise que la région somatosensorielle la plus importante du circuit du « comme si » se trouve dans l'insula. (Damasio A. (2003), *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, p. 106). Nous avons décidé de ne pas reprendre ici les nombreuses études

... Les réseaux des neurones terminent pour mimer la structure de certaines parties de ce même corps auquel ils appartiennent. C'est-à-dire qu'ils finissent par représenter l'état du corps pour lequel ils travaillent, en le cartographiant - littéralement - et en constituant une sorte de substitut virtuel, un double neuronal³³⁸.

Dans le scénario décrit par l'auteur, le corps et l'esprit ne sont pas deux entités vues séparément, mais ils sont liés³³⁹ et engagés dans une incessante « chorégraphie interactive³⁴⁰ » mimée et représentée au travers des cartes neuronales.

Quand le cerveau, conçu comme un « imitateur irrésistible³⁴¹ », crée des cartes, « il *informe* soi-même » en créant des images-configurations neuronales³⁴² que A. Damasio considère comme « la devise fondamentale utilisée par notre esprit³⁴³ ».

En d'autres termes, le cerveau peut simuler certains états du corps dans ses régions somato-sensorielles « comme si » ces états étaient en train de se produire. La création d'une carte peut aussi se produire avant

et expérimentations menées par Damasio pour corroborer ses hypothèses, car situées en dehors du cadre de notre recherche, et nous renvoyons pour cela à sa bibliographie.

³³⁸ « ... le reti di neuroni finiscono per mimare la struttura di alcune parti di quello stesso corpo a cui appartengono. Finiscono cioè con il *rappresentare* lo stato del corpo per il quale lavorano, mappandolo – in senso letterale – e costituendone una sorta di surrogato virtuale, un doppio neurale ». (*Ibidem*, p.56. Traduction personnelle).

³³⁹ *Ibidem*, p. 35

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 127

³⁴¹ *Ibidem*, p. 88

³⁴² Damasio utilise de façon presque interchangeable les termes image, carte et configuration neuronale : « Le type d'image qu'on voit sur les tableaux électroniques, dans lesquelles le dessin est établi par des éléments lumineux actifs et inactifs, peut être une analogie moderne avec ce qui se passe dans le cerveau, dans une carte visuelle ... Les cartes peuvent être tracées, retracées et superposées à une vitesse fulgurante. » (*Ibidem*, pp. 90-92. Traduction personnelle).

³⁴³ *Ibidem*, p. 205

que, dans le corps, ne se vérifient les modifications émotionnelles³⁴⁴, ou même à leur place.

Le circuit « comme si » impliquerait aussi la mémoire de l'expérience émotive et des réactions associées, en fonctionnant comme centre générateur d'émotions fictives ou imaginaires. Ces émotions auraient un rôle important pour une classe de processus cognitifs que Damasio regroupe sous l'expression de « simulation interne³⁴⁵ » : parmi les plus importants, il indique « l'induction de comportements spécifiques tels que la formation des liaisons, le soin des enfants, le jeu et

³⁴⁴À ce propos, nous voulons reprendre en synthèse les deux *qualia* proposés par Damasio : le premier est lié aux sentiments conçus comme une composante obligatoire de l'expérience subjective et partie intégrante des processus de raisonnement, alors que le second vise à comprendre pourquoi nous pouvons « ressentir » les cartes perceptives. Le mot latin « qualia », introduit par Thomas Nagel, est utilisé pour désigner les expériences subjectives comprises comme « des entités qui ne sont pas réductibles ni à des propriétés physiques, ni susceptibles d'une interprétation fonctionnaliste ». Le résultat le plus important de la conception nagelienne a été la création d'un lien intrinsèque entre les qualités subjectives et la nature de la conscience. À partir de Nagel, « le problème de qualités subjectives est devenue l'énigme même de la conscience ». (De Palma A. et Preti G. (2004) (sous la direction de), *Mente e corpo. Dai dilemmi della filosofia alle ipotesi della neuroscienza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 13-14).

Au sujet du *qualia* I, Damasio affirme : « J'aime penser au *qualia* I comme à une musique, une partition qui accompagne le *remainder* du processus mental en cours, en remarquant, toutefois, que l'exécution est aussi à l'intérieur du processus mental. Quand l'objet principal de ma conscience n'est pas l'océan [en se référant à une situation évoquée précédemment par l'auteur], mais la vraie musique, alors dans mon esprit il y a deux traces, une avec la musique de Bach qui est en train de se jouer en ce moment, et l'autre avec une trace *comme-si-était-musique* avec laquelle je réagis, dans le langage de l'émotion et du sentiment, à la vraie musique. Ce n'est rien d'autre que le *quale* I pour une exécution musicale - on peut l'appeler « la musique sur la musique ». Peut-être la musique polyphonique a-t-elle été inspirée par l'intuition de cette superposition dans l'esprit des lignes mélodiques parallèles. » (Damasio A. (2010), *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, op. cit., p. 318. Traduction personnelle).

En ce qui concerne le *qualia* II, l'auteur suggère que « des neurones députés à transmettre au cerveau les signaux qui concernent l'état interne du corps auraient une association tellement intime avec les structures internes du corps, que les signaux transmis ne se *référeraient* pas à l'état de la chair mais ils seraient, littéralement, ses extensions. Les neurones imiteraient la vie de façon si précise qu'ils ne feraient qu'un avec elle. » (*Ibidem*, p. 321. Traduction personnelle).

³⁴⁵Damasio A. (1999), *Emozione e Coscienza*, Adelphi, Milano, 2000, p. 338

l'exploration³⁴⁶. Il souligne ainsi l'importance du rôle joué par le circuit « comme si » au niveau de la capacité d'imaginer et de communiquer les états émotionnels qui nous sont propres ou qui relèvent d'autrui.

Nous voyons que les problématiques exposées par Damasio, que nous avons introduites seulement en synthèse dans le but de n'aborder que les aspects liés à notre recherche, ont le mérite de faire entrer dans la scène des neurosciences les mécanismes de la simulation « comme si », en tant que modalité fondant de notre compréhension préréflexive.

Dans le cadre que nous avons tracé jusqu'ici, l'intuition visionnaire d'Eisenstein nous semble relever de cette même correspondance³⁴⁷ soulignée par Damasio qui se joue à niveaux différents entre le travail artistique et le travail de la pensée par le « comme si ». À ce propos, le théoricien russe déclare dans ces leçons sur la mise en scène du 1933-34 :

*Paradoxalement on pourrait affirmer que la représentation même (théâtrale ou cinématographique) est une forme particulière de solidification de notre représentation mentale*³⁴⁸.

En outre, à travers une investigation qui souligne « la nature théâtrale du circuit « comme si »³⁴⁹ » et en utilisant un type de procédé mnémonique émotionnel propre au théâtre, A. Damasio a relevé des

³⁴⁶Nobili R. (2005), La macchina della mente. Parte III. Strutture cerebrali e processi neurodinamici, *Neuroscienze.net, Journal of Neuroscience, Psychology and Cognitive Scienze*, p. 3

³⁴⁷ Cette correspondance est envisagée aussi par le même Damasio quand il affirme que l'esprit réalise des choix « d'editing » d'une certaine façon semblable au montage cinématographique. (Damasio A. (1999), *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, op. cit., p. 98).

³⁴⁸ Eisenstein S. M. (1966), *La regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1989, p. 503

³⁴⁹ Cappelletto C. (2012), Teatro e neuroscienze : natura, storia, finzione, *Prospettive su teatro e neuroscienze*, Roma, Bulzoni Editore, p.180

changements statistiquement significatifs dans les aires cérébrales examinées.

En effet, ce neurophysiologiste a mené une enquête en demandant à des sujet d'identifier un moment de leur vie ayant un fort contenu émotionnel, de l'imaginer et de prévenir avec un geste de la main quand l'émotion était sur le point de se faire sentir ; à ce moment, il a commencé à recueillir des données à travers la TEP (tomographie par émission de positrons), une technique de *brain imaging* que mesure l'afflux de sang dans les régions cérébrales. Les zones somato-sensorielles examinées ont montré une altération significative³⁵⁰.

À propos du type de procédé mnémonique émotionnel utilisé, Damasio affirme : « Ce type de procédé mnémonique émotionnel est l'un des piliers de certaines techniques d'art dramatique et nous avons eu le plaisir de découvrir que ce procédé fonctionnait aussi dans le contexte de notre expérience. Non seulement la plupart de ces adultes avaient vécu ces épisodes, mais il se trouva que la plupart purent aussi exprimer des détails subtils et littéralement revivre ces émotions et ces sentiments avec une intensité surprenante³⁵¹ ».

Le neurophysiologiste démontre là qu'il existe bien également une « activité émotionnelle » effective dans le cas des expériences fictives – une considération que nous avons vue déjà anticipée par Freud.

Ainsi donc ces premières considérations nous semblent confirmer la possibilité d'un *terrain transdisciplinaire de recherche*.

D'ailleurs nous remarquons qu'un dialogue entre théâtre et neurosciences a été déjà proposé en 1962 par le neuroscientifique Pavel Vasilevic Simonov qui, dans son livre *Metod K. S. Stanislavskogo i fiziologija emocij*, a essayé de démontrer comment la méthode des

³⁵⁰ Damasio A. (2003), *Spinoza avait raison*, op. cit., pp. 105-110

³⁵¹ *Ibidem*, p. 107

actions physiques de Stanislavski pouvait être de grand intérêt pour les neurophysiologues, en reflétant les lois du fonctionnement cérébral de l'homme³⁵².

A partir de ces remarques nous nous proposons d'approfondir l'idée suivant laquelle ces dimensions du « comme si », qui se jouent sur des plans distincts et à différents niveaux de complexité, semblent avoir un facteur en commun : la capacité étonnante de créer des *véritables effets en laissant des traces*.

L'imprévisible de la trace

Ansermet et Magistretti soulignent comment la relation entre la trace psychique et la trace synaptique se révèle être « un champ d'exploration privilégié pour penser le rapport entre neurosciences et psychanalyse³⁵³ ». Plus précisément, à partir du phénomène de la plasticité mis en lumière par les travaux de Kandel, ces disciplines peuvent se rencontrer sur la question de la singularité du sujet dans sa constitution unique, qui s'écrit à travers « l'imprévisible mouvement de l'inscription et de la réinscription des traces³⁵⁴ ».

Nous allons montrer également comment ce même champ d'exploration concerne aussi l'art théâtral.

Nous partirons pour ce faire de l'hypothèse que le travail créatif de préparation de l'acteur précédant et rendant possible la création dramatique peut être envisagé comme un véritable *laboratoire de travail*

³⁵²Nous reprenons cette citation de L. Mariti (2009), *Transiti tra Teatro e Scienza, Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, sous la direction de G. Sofia, Roma, Edizioni Alegre, pp. 50-51.

³⁵³Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 121

³⁵⁴*Ibidem*, p. 123

en présence sur les traces. Nous approfondirons cette thématique dans le paragraphe suivant.

En ce qui concerne la trace synaptique, c'est à travers le mécanisme de la plasticité que l'expérience laisse des traces dans le réseau neuronal - traces qui peuvent s'inscrire soit au niveau conscient soit au niveau inconscient³⁵⁵.

D'ailleurs ce réseau neuronal n'est pas « une structure déterminée une fois pour toute » : au contraire, il est soumis à un changement permanent qui introduit de la discontinuité impliquant une « détermination de l'imprévisible »³⁵⁶.

*C'est l'un des paradoxes de la plasticité neuronale : tout se conserve et tout change en permanence. [...] La plasticité implique à la fois une permanence et une modification - une modification permanente du réseau neuronal qui le rend toujours différent et unique. Ainsi, on n'utiliserait jamais deux fois le même cerveau, comme on ne se plonge jamais deux fois dans le même fleuve. C'est Héraclite appliqué aux neurosciences*³⁵⁷.

À la métaphore freudienne d'une première inscription de la trace mnésique comme « signe de la perception³⁵⁸ » (*Wahrnehmungszeichen*),

³⁵⁵ « À travers les mécanismes de la plasticité, se vérifient des réassociations des traces, qui entraînent des nouvelles traces, loin des expériences initiales qui ont présidé à l'inscription des premières traces et qui participent aussi à la formation d'une réalité inconsciente, déterminante dans la constitution du sujet. » (Ansermet F. et Magistretti P., *Neuroscienze e Psicoanalisi*, www.scuolalacanianiana.it, p. 2).

³⁵⁶ Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 123

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 122

³⁵⁸ Lacan, en créant une rupture dans l'analogie avec les traces neuronales, lui donne le nom de *signifiant* : « Freud [...] nous désigne alors un temps où ces

Ansermet et Magistretti proposent d'ajouter la métaphore de la plasticité et à ce sujet ils affirment : « L'expérience, c'est-à-dire aussi l'acte du sujet, donne... forme au réseau neuronal ; elle le sculpte d'une certaine façon³⁵⁹».

À partir de ces réflexions, leur conclusion est la suivante :

Pour la psychanalyse, la trace est comme une empreinte, comme celle laissée dans le sable par Vendredi dans Robinson Crusoé. Avec la trace, le signe se sépare de son objet. Comme le dit Lacan à propos de la trace de ce pas laissé dans le sable, trace aussitôt identifiée par Robinson comme telle, « la distinction du signe et de l'objet est ici très claire, puisque la trace est justement ce que laisse l'objet, parti ailleurs³⁶⁰ »... Le sujet ne résulte pas passivement des traces laissées par l'expérience ; au contraire il participe à les produire. Tout se joue entre la contingence et l'acte du sujet : la plasticité implique la possibilité de recevoir leurs impacts³⁶¹.

Alors comment le sujet peut-il participer à la production de ces traces ? Et quelles sont les conditions par lesquelles une trace peut s'inscrire ?

En ce qui concerne l'inscription d'une trace, les hypothèses du père de la psychanalyse et celles des neurosciences semblent concorder :

Wahrnehmungszeichen [les traces de la perception] doivent être constituées dans la simultanéité. Qu'est-ce que c'est ? –si ce n'est la synchronie signifiante ? [...] Mais nous, nous pouvons tout de suite leur donner à ces *Wahrnehmungszeichen*, leur vrai nom de *signifiants*.» (Lacan J. (1964), séance du 5 février 1964, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 55).

³⁵⁹ Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 122

³⁶⁰ Lacan J. (1955-1956), séance du 14 mars 1956, *Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 188

³⁶¹ Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 123

à travers le « jugement ³⁶² » d'attribution pour Freud et à travers l'anticipation du circuit du « comme si » pour Damasio³⁶³, « l'attribution de plaisir ou de déplaisir est une condition pour accéder à la reconnaissance, voire à l'inscription de l'expérience³⁶⁴ ».

Il s'établit ainsi un lien entre représentation de l'expérience et états somatiques : l'inscription de l'expérience se réaliserait alors dans l'interface entre le somatique et le psychique³⁶⁵.

Précisons également que l'importance de ce lien serait liée à son effet équilibrant et homéostatique entre représentations et états somatiques :

... des associations signifiantes de traces, des représentations s'organisent pour constituer un scénario fantasmatique qui devient une solution de choix pour traiter l'excès du vivant³⁶⁶.

³⁶²Freud S. (1925), La négation, *Œuvres complètes*, vol. XVII, Paris, P.U.F., 1992, pp. 165-171

³⁶³La thèse de Damasio est que les traces sont accompagnées par une trace parallèle qui peut également être un signal implicite lié à l'émotion dont le sujet est inconscient. À chaque trace est ainsi associé ce que l'auteur appelle un « marqueur somatique » qui effectue une sélection d'images sur la base de leur valeur pour le sujet. (Damasio A. (2010), *Il sé viene alla mente*, op. cit., pp. 223-224) : « ... De ma perspective, ces sentiments opèrent comme des *marqueurs* : ils sont des signaux, fondés sur les émotions, que j'ai désignés comme « marqueurs somatiques ». Lorsque les contenus pertinents au soi se présentent dans le flux mental, ils provoquent l'apparition d'un marqueur qui s'unie à ce flux comme image juxtaposée à celle qui l'a stimulé. Ces sentiments... sont, en bref, des *sentiments de connaissance* ». (*Ibidem*, pp. 20-21. Traduction personnelle).

³⁶⁴Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 126

³⁶⁵ Nous avons déjà vu comment Freud avait posé cette problématique à travers la théorie de la pulsion, *concept-frontière entre la conception psychologique et la conception biologique*.

³⁶⁶Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op.cit., p. 70

Dans *Malaise dans la culture*, Freud nous rappelait que : « Dans la vie psychique, rien de ce qui fut une fois formé ne peut disparaître, tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre et peut être ramené au jour³⁶⁷ ». Pourtant, même si la trace initiale devient inaccessible³⁶⁸, nous avons aussi vu comment ces traces mnésiques peuvent s'associer les unes avec les autres pour constituer des chemins inédits.

Le destin de la trace en vient ainsi à être double : « en continuité, parce qu'il y eu inscription ; en discontinuité, parce qu'il y a eu réassociations ultérieures des traces entre elles, pour en former des nouvelles. ». C'est bien cette discontinuité qui peut ouvrir « à un degré de liberté fondamental pour l'avènement de la singularité³⁶⁹ ».

Pour progresser dans ce sujet, notons un résultat particulièrement significatif qui a été établi par des recherches travaillant sur la réactivation des traces : la trace mnésique, une fois réactivée, devient momentanément « disponible » pour des réassociation nouvelles, au-delà de ce qui avait présidé à son inscription : ce phénomène a été désigné sous le terme de *reconsolidation*³⁷⁰.

La labilité³⁷¹ de la trace rend celle-ci disponible pour « deux destins différents : soit sa consolidation, son renforcement ; soit son association à d'autres traces³⁷² ».

³⁶⁷ Freud S. (1929), *Le malaise dans la culture*, *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, PUF, 1994, p. 254

³⁶⁸ « Tout l'essentiel est conservé, même ce qui paraît complètement oublié subsiste encore de quelque façon et en quelque lieu, mais enseveli, rendu inaccessible à l'individu. » (Freud S. (1937), *Construction dans l'analyse*, *Œuvres complètes*, vol. XX, Paris, P.U.F., 2010, p. 64).

³⁶⁹ Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., 2010, p. 156

³⁷⁰ À ce propos, Ansemert et Magistretti citent les travaux de Cristina Alberini à New York, de Yadin Dudai à Tel-Aviv et de Susan Sara à Paris. (*Ibidem*, p. 147).

³⁷¹ La notion de la labilité de la trace est aussi suggérée par J. Lacan (1968-1969), *D'un Autre à l'autre*, *Livre XVI*, Paris, Seuil, 2006, pp. 313-314.

³⁷² Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, op. cit., p. 147

C'est sur cette possibilité de discontinuité qu'Ansermet et Magistretti attirent notre attention :

La trace peut s'affaiblir, se déconsolider, s'associer avec d'autres traces, en introduisant une discontinuité dans le processus mnésique, qui ouvre au changement : une liberté rendue possible grâce à la réactivation de la trace inscrite. Ce qui rejoint d'une manière surprenante l'enjeu de l'impact de la parole dans la cure analytique, à travers la coupure qui introduit, qui permet de s'inventer au-delà de ce qui nous détermine.

La reconsolidation, voilà une découverte biologique qui, avec celle de la plasticité, donne un appui à ce qui fait la portée de l'acte analytique, à partir de la discontinuité dont procèdent l'inconscient mais aussi le sujet³⁷³.

Les chemins inédits des traces du « comme si »

Nous considérons que ce dialogue tissé par Ansermet et Magistretti entre psychanalyse et neurosciences sur les traces, visant à interroger l'unicité du sujet appelé dans son devenir, interpelle aussi le champ de l'art théâtral.

Pour expliquer ce point de vue, nous allons approfondir un aspect de la création théâtrale qui fait partie de la formation de l'acteur et que nous considérons comme central pour tous ceux qui participent au jeu dramatique.

³⁷³ Ansermet F., Magistretti P., *Neuroscienze e Psicoanalisi*, op. cit., p. 6

Il s'agit d'un niveau théorique et méthodologique qui précède à la fois le spectacle et l'expression scénique et que F. Ruffini définit comme étant l'une des grandes acquisitions de la science de l'acteur³⁷⁴ du théâtre du XX^e siècle.

Ce niveau, qui concerne la personne de l'acteur et précède la construction d'un personnage, c'est avant tout une recherche visant à comprendre comment « habiter la scène » en réveillant une *présence vivante* et en créant les conditions de sens pour une création artistique.

Nous avons déjà vu que c'est à Stanislavski que l'on doit le commencement de cette recherche que nous avons définie comme une investigation portant sur la *phénoménologie de l'y être* pour créer.

Mais dans cette voie, où pulse le cœur vivant de l'illusion théâtrale, d'autres penseurs ont également apporté leur contribution comme V. Meyerhold, E. Vakhtangov, S. Eisenstein, A. Artaud, J. Grotowski et plus récemment des artistes comme E. Barba, P. Brook et A. Mnouchkine.

Nous considérons que ce travail d'enquête et de formation permanente de l'acteur peut être envisagé comme un véritable *laboratoire d'activation* « en présence » sur les traces « comme si ».

C'est pour cette raison que nous pensons pouvoir y retrouver des pistes de recherche pour la médiation théâtrale.

³⁷⁴ Ruffini F. (2003), *Stanislavskij*, Roma, Laterza, 2007, p.107.

Le metteur en scène E. Barba a approfondi la recherche dans ce champ qu'il définit comme étant celui de la «pre-expressivité». Selon l'auteur ce nouveau champ d'étude appartient à l'Anthropologie théâtrale, conçue comme « une science de l'être humain en situation de représentation ». (Barba E., Savarese N. (sous la direction de) (2008), *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, p.13).

Dans ce cadre nous signalons également les travaux du neurologue N. Modugno³⁷⁵ qu'utilise le théâtre comme possibilité de « stimulation de la plasticité neuronale » dans un modèle de réhabilitation qui concerne la maladie de Parkinson.

En effet, si *les traces comme si* peuvent laisser un signe, en contribuant à créer une *discontinuité*³⁷⁶, nous considérons qu'une des conditions de la formation de nouvelles traces est leur possibilité de *traverser le sentir*. Ce même « sentir » que nous avons déjà rencontré dans les travaux de Straus et Maldiney, mais également dans les recherches de Stanislavski et Eisenstein, défini comme l'une des voies de la création.

Dans cette mise en mouvement du sentir conçu comme *ouverture*, l'on sollicite l'activation d'un *savoir du corps* qui prend appui sur des sensations corporelles³⁷⁷.

Pour en donner un exemple, nous allons reprendre les mots du petit danseur Billy dans le film *Billy Elliot*³⁷⁸ :

Examinatrice : « Une dernière question si je puis me permettre. Qu'est-ce que ça te fait au juste lorsque tu dances ? »

Billy : « J'sais pas... Ça me fait plutôt du bien... Je me sens un peu raide, mais quand je suis lancé alors j'oublie tout le reste. Et... c'est comme si je disparaissais. J'éprouve comme un

³⁷⁵ Pour approfondir le travail de N. Modugno nous renvoyons à : Modugno N. et Kush (2012), *Quando l'arte incontra la neurologia: simbiosi e modelli di relazione, Prospettive su teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni editore, pp. 243-246).

³⁷⁶ F. Magistretti, F. Ansermet (2010) (sous la direction de), *Neurosciences et psychanalyse*, op. cit., p. 7

³⁷⁷ Vives J.-M. (2008), Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur, *Cahiers de psychologie clinique*, n. 30, 2008/1, p. 76

³⁷⁸ *Billy Elliot* est un film britannique réalisé par Stephen Daldry en 2000 sur le scénario de Lee Hall.

*changement dans mon corps et une sorte de feu dans tout mon corps. J'suis simplement là, je vole juste comme un oiseau, comme de l'électricité, oui de l'électricité*³⁷⁹.

Le petit Billy fait référence à l'électricité : « J'suis simplement là, comme de l'électricité, oui de l'électricité ».

À ce propos il est intéressant pour nous de remarquer cette analogie : M. Recalcati souligne comment Winnicott fait référence à l'électricité comme figure métaphorique pour exprimer une jouissance « sans acmé » référée à la capacité de créer de liens : « c'est l'électricité qui caractérise la rencontre d'amour. C'est l'électricité qui ne peut pas localiser la jouissance dans un point déterminé du corps car elle le traverse entièrement », en donnant lieu à des phénomènes d'une « variabilité infinie ». Ces phénomènes, qui appartiennent à l'expérience de constituer des liens entre les objets, semblent avoir la capacité d'ouvrir « à l'infini de la pulsion de vie³⁸⁰ ».

Au sujet d'un *savoir du corps*, conçu comme une modalité de relation et de connaissance du monde³⁸¹, Freud fait référence dans un court texte de 1932, *Sur la prise de possession du feu*, en le présentant comme une forme de « cognition corporelle³⁸² » pour les hommes des origines.

³⁷⁹ *Billy Elliot*, op. cit.

³⁸⁰ Recalcati M. (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 569-570

³⁸¹ « Et il se pourrait que l'homme originaire, qui en était réduit à concevoir le monde extérieur à l'aide de ses propres sensations corporelles et de ses propres états corporels, n'ait pas manqué de remarquer et d'utiliser les analogies que lui indiquait le comportement du feu. » (Freud S. (1932), *Sur la prise de possession du feu*, *Œuvres Complètes*, Vol. XIX, Paris, P.U.F., 1995, p. 37).

³⁸² Vives J.-M. (2008), Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur, *Cahiers de psychologie clinique*, op. cit., pp.75-89

Or, selon nous, dans le travail de l'acteur il y a une *réactivation* de cette cognition corporelle. Cette réactivation possède des caractéristiques particulières :

- D'une part, l'on travaille sur le lien entre représentations et états somatiques pour pouvoir « donner forme » à un *sentir* ;
- D'autre part, cette « mise en forme » n'implique pas seulement des actions « visibles », mais surtout une action intérieure d'ouverture à la possibilité de faire résonner d'autres signifiants, des résonances nouvelles capables de *sculpter* à leur tour d'autres traces. Nous pensons à cette mise en forme comme à une *mise en-tension* qui concerne l'Autre.

Nous verrons dans le chapitre suivant comment cette possibilité d'évoquer l'altérité au cœur du projet en devenir qu'est l'« homme » a été également explorée par les neurosciences à travers les recherches de G. Rizzolatti et de V. Gallese.

CHAPITRE VIII

L'ALTÉRITÉ
AU CŒUR DU « COMME SI »

Dans la deuxième partie de notre thèse nous avons essayé de développer une ligne de recherche qui s'est référée aux travaux de Freud dans lesquels apparaît son intuition quant à la capacité de l'art de créer de « véritables affects³⁸³ ».

En outre nous avons vu comment les recherches de A. Damasio ont permis de démontrer qu'il existe une « activité émotionnelle » effective, prenant forme également dans les cas d'expériences fictives, et que cette activité semble créer des *effets véritables en laissant des traces*.

C'est à ce propos que les recherches d'Ansermet et Magistretti nous ont permis d'établir un point de rencontre entre psychanalyse, neurosciences et théâtre sur la relation entre trace psychique et trace synaptique. Ce qui, enfin, nous conduit à envisager la possibilité d'une utilisation du théâtre dans la médiation thérapeutique comme un *travail effectué en présence sur la stimulation et l'activation des dites traces*.

Dans cette ligne de recherche, nous considérons que la découverte des neurones miroirs et les investigations de V. Gallese sur le modèle fonctionnel de la « simulation incarnée » nous permettent de continuer à approfondir les aspects suivants :

- découvrir une autre dimension du « comme si » qui se joue « en présence » à travers une opération de *déconstruction* qui doit être comprise comme une opération aboutissant à un enrichissement de notre objet d'étude ;
- mettre en lumière une problématique devenue commune aux disciplines considérées, qui nous amène à considérer en acte un véritable changement de paradigme épistémologique qui concerne *la relation constitutive du sujet avec l'Altérité* ;

³⁸³ Freud S. (1913), L'intérêt que présente la psychanalyse, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2005, pp. 122-123

- à partir de l'importance cruciale donnée par les neurosciences et la psychanalyse à cette relation, signaler un autre point de rencontre pour nouer notre dialogue transdisciplinaire sur le « comme si en présence »³⁸⁴ ;
- approfondir des aspects de cette Altérité dans les différents visages proposés par la psychanalyse et les neurosciences qui, nous le pensons, se rencontrent et s'entrelacent dans le « comme si en présence » du théâtre.
- À ce propos, nous nous demandons si la médiation thérapeutique à travers le théâtre peut être envisagée comme une « traversée protégée » dans les registres de l'expérience de l'Imaginaire au Symbolique, de l'intersubjectivité à l'Altérité, du geste à la parole, pour aboutir à une dimension de contact du Réel.

Pour approfondir notre discours, nous allons d'abord interroger la problématique de l'autre à travers la « résonance » des neurones miroirs, le « stade du miroir » de Lacan et la « peste » d'Artaud.

Par la suite, dans le chapitre suivant, nous allons essayer d'approfondir certains facteurs thérapeutiques qui, selon nous, vont dans la direction signalée par J.-M. Vives qui propose de repenser la médiation théâtrale dans la cure comme à une possible « recharge d'altérité³⁸⁵ ».

³⁸⁴ À partir de ce mouvement Je-Autre et de ce dialogue transdisciplinaire nous approfondirons dans la troisième partie de notre travail deux modalités opposées du « comme si en présence » à partir de cette même problématique : le « comme si » qui se présente dans la pathologie et le « comme si » dans la médiation thérapeutique du théâtre envisagée comme « écriture symbolique d'une *partition* ».

³⁸⁵ Vives J.-M. (2011), Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents « désarrimés de la loi », *L'art et le soin*, sous la direction de P. Attigui, Bruxelles, De Boeck, p. 127

*Les neurones « comme si »*³⁸⁶

Il est intéressant de remarquer que G. Rizzolatti, directeur du département des Neurosciences de l'Université de Parme (Italie), ouvre son livre intitulé *Les neurones miroirs* avec une affirmation du metteur en scène P. Brook :

*Il y a quelque temps, Peter Brook a déclaré dans une interview qu'avec la découverte des neurones miroirs, les neurosciences commençaient à comprendre ce que le théâtre savait depuis toujours. Pour le célèbre dramaturge et metteur en scène britannique, le travail de l'acteur n'aurait aucun sens si, par-delà toute barrière linguistique ou culturelle, il ne pouvait partager les bruits et les mouvements de son propre corps avec les spectateurs, en les faisant participer à un événement qu'ils doivent eux-mêmes contribuer à créer. Cette participation immédiate, sur laquelle le théâtre fonde sa réalité et sa légitimité, trouverait ainsi une base biologique dans les neurones miroirs, capables de s'activer aussi bien durant la réalisation d'une action que lors de l'observation de cette même action par d'autres individus*³⁸⁷.

Si pour G. Rizzolatti l'investigation des neurones miroirs peut donner un cadre théorique permettant de déchiffrer l'expérience de « co-participation » que le théâtre réalise, nous relevons également de sa part la reconnaissance importante que cette dimension que l'art théâtral met

³⁸⁶L'affirmation selon laquelle les neurones miroirs peuvent être considérés comme un dispositif « comme si » a été confirmée par le même G. Rizzolatti à la conférence intitulée « Les neurones miroirs et la compréhension des intentions d'autrui », qui s'est tenue à Imperia (Italie) le 10 octobre 2012.

³⁸⁷ Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2008), *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, p.7

en scène « constitue de fait la condition de chaque expérience intersubjective³⁸⁸ ».

C'est au début des années quatre-vingt-dix³⁸⁹ qu'une série d'expériences menées par l'équipe de G. Rizzolatti a conduit à l'importante découverte des neurones miroirs, qui peuvent être considérés comme le dispositif corporel « comme si » par excellence.

Après la découverte des neurones miroirs dans la zone F5 du cerveau du singe macaque, plusieurs études ont montré aussi que dans le cerveau humain³⁹⁰ « les circuits neurales à la base de l'exécution d'une action cartographient directement sa perception lorsqu'elle est effectuée par d'autres. Cette double modalité d'activation des circuits corticaux pariéto-prémoteurs est définie comme « Mécanisme Miroir » (Mirror mechanism, MM)³⁹¹ :

Lorsque nous assistons à l'action effectuée par une autre personne, notre cerveau utilise la même configuration qu'il prendrait si nous devions nous-mêmes l'effectuer, et selon toute vraisemblance, il n'utilise pas de configurations sensorielles

³⁸⁸ Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 4

³⁸⁹ V. Gallese, P. Migone, M. Eagle (2006), La simulazione incarnata : i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, XL, 3, 2006, p. 543, accessible en ligne sous l'URL : <http://www.psicoterapiaescienzeumane.it> .

³⁹⁰ La localisation anatomique de mécanisme neural dans l'homme a été obtenue avec la technique de la résonance magnétique fonctionnelle (IRMf), qui permet de relever la distribution différentielle du flux sanguin cérébral. Les zones impliquées dans une tâche spécifique ont un métabolisme plus élevé, en demandant une plus grande quantité de sang. (Gallese V. (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica, Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi Editore, Torino, pp. 247-248).

³⁹¹ « I circuiti neurali alla base dell'esecuzione dell'azione mappano direttamente la sua percezione quando eseguita da altri. Questa duplice modalità di attivazione dei circuiti corticali parieto-motori può essere definita Meccanismo di Rispecchiamento ». (Gallese V. (2009), *Le due facce della mimesi. La teoria mimetica di Girard, la simulazione incarnata e l'identificazione sociale, Psicobiattivo*, Roma, Franco Angeli, p.83 . Traduction personnelle).

*passives, mais une pré-activation des structures motrices (prêtes à l'action, mais auxquelles il n'est pas encore permis d'agir) et, dans certains cas, une réelle activation motrice*³⁹².

Notre système moteur semblerait donc fonctionner pour nous permettre non seulement d'agir, mais aussi de « simuler » ce que font les autres³⁹³.

Un élément important à remarquer est le fait que ce n'est pas seulement le mouvement qui est codé, mais également « l'acte » et sa qualité intentionnelle. Percevoir une action finalisée vers un but et non de simples mouvements équivaut à la « simuler » intérieurement à travers un processus pré-linguistique de simulation motrice qui utilise la corporalité.

Auparavant, si le système moteur était considéré comme exclusivement dévolu au simple contrôle des mouvements, les résultats neurophysiologiques récents suggèrent que le contrôle est lié à des « actes moteurs » qui ont « à la base de leur propre organisation fonctionnelle, la « notion téléologique de but³⁹⁴ » qui, à un niveau plus abstrait de la description du mouvement, se révèle comme étant en corrélation avec la finalité de l'acte en question :

Avant la conceptualisation de la notion de but, il y a un corrélat pragmatique, un élément porteur de la façon dont notre

³⁹² *Ibidem*

³⁹³ Gallese V. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*. Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, p. 3. (<http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>).

³⁹⁴ Gallese V. (2009), *Neuroscienze e fenomenologia, Enciclopedia Treccani Terzo Millennio*, en cours de cours d'édition, p. 7. (www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm).

*structure du système cerveau-corps structure et organise notre interaction avec le monde*³⁹⁵.

Nous allons revenir sur cette prédisposition préreflexive d'ouverture à la « mise en sens » potentielle d'un « acte », que nous considérons comme l'un des points possibles de confrontation et d'investigation entre les neurosciences, le théâtre et la psychanalyse. Nous considérons également qu'il s'agit là d'un facteur thérapeutique pouvant émerger dans l'utilisation du théâtre comme médiation.

Les neurones miroirs ne « déchargent » pas seulement quand on effectue une action finalisée, orientée vers un but, ou quand on la voit exécutée par autrui. Ils « déchargent » également dans le cas où l'on se limite à *l'imaginer*.

Une autre série d'expériences a mis en évidence l'activation d'une autre partie des neurones prémoteurs, définis « neurones canoniques », qui s'activent non seulement en manipulant des objets, mais aussi en absence d'un mouvement actif : en d'autres termes, les objets seraient différenciés également par rapport aux effets d'une interaction potentielle, mettant ainsi en évidence leur valence intentionnelle-relationnelle³⁹⁶. Ce serait donc « la relation agent-objet » qui en susciterait l'activation, indépendamment de son auteur.

Ce mécanisme de simulation à la base des neurones miroirs semble également être impliqué dans les émotions. En effet, « des expériences récentes suggèrent que les mêmes structures nerveuses impliquées dans l'analyse des sensations et des émotions éprouvées sont

³⁹⁵ «Prima della concettualizzazione della nozione di scopo vi è un correlato pragmatico, un elemento portante del modo con cui il nostro sistema cervello-corpo struttura e organizza la nostra interazione con il mondo» (*Ibidem*, p. 8. Traduction personnelle).

³⁹⁶*Ibidem*, pp. 9-10

actives même lorsque ces émotions ou lorsque ces sentiments sont reconnus chez les autres³⁹⁷ ».

La compréhension pré-réfléchie des actions des autres déterminerait ainsi « le surgissement d'un espace d'action potentiellement partagé, ... à l'origine des formes d'interaction de plus en plus élaborées, lesquelles à leur tour seraient fondées sur des systèmes de neurones miroirs de plus en plus articulés et différenciés³⁹⁸ ». Ce qui fait dire à G. Rizzolatti :

Le mécanisme des neurones miroirs incarne sur le plan neuronal cette modalité du comprendre qui, avant chaque médiation conceptuelle et linguistique, donne forme à notre expérience des autres³⁹⁹.

À partir de ces considérations, il semblerait donc que le « comme si » utilisé dans le jeu et dans la production artistique trouve ses racines dans cette « résonance sans médiation⁴⁰⁰ » - une « résonance qui résonne sans voix ».

Le lieu de la création artistique mettrait ainsi *en œuvre* le « comme si » préréflexif à travers la créativité, en donnant « corps » à ces

³⁹⁷ « Recenti evidenze empiriche suggeriscono che le stesse strutture nervose che sono coinvolte nell'analisi delle sensazioni ed emozioni esperite in prima persona sono attive anche quando tali emozioni e sensazioni vengono riconosciute negli altri. (Gallese V. (2007), Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività, *Rivista di Psicoanalisi*, LIII, 1, pp.197-208. Traduction personnelle).

³⁹⁸ « ... determina l'insorgere di uno spazio di azione potenzialmente condiviso, ...all'origine di forme di interazione sempre più elaborate, le quali a loro volta poggiano su sistemi di neuroni specchio sempre più articolati e differenziati. » (Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai*, op. cit., p. 182. Traduction personnelle).

³⁹⁹ « Il meccanismo dei neuroni specchio incarna sul piano neurale quella modalità di comprendere che, prima di ogni mediazione concettuale e linguistica, dà forma alla nostra esperienza degli altri. » (*Ibidem*, p. 183. Traduction personnelle).

⁴⁰⁰ V. Gallese, P. Migone, M. Eagle (2006), La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, op. cit., p. 557

mêmes résonances. Si l'énigme de l'expérience tient en ce qu'elle peut être *prononcée*, cela semblerait possible parce que l'expérience résonne en nous et que nous résonnons en elle : « si elle ne résonnait pas au niveau pré-linguistique peut-être nous ne pourrions pas l'exprimer⁴⁰¹ ».

Nous retrouvons un écho de cette intuition devenue réalité dans la pensée de M. Merleau-Ponty :

La communication ou la compréhension des gestes se produit à travers la réciprocité de mes intentions et de gestes des autres, de mes gestes et de mes intentions compréhensibles dans le contexte d'autres personnes.

C'est comme si l'intention de l'autre habitait dans mon corps et la mienne dans le sien⁴⁰².

Artaud

Nous pensons retrouver l'intuition de cette « résonance intersubjective » dans la vision du théâtre d'Artaud (1896-1948), résonance conçue comme « acte de vie » qui affecte l'esprit et les sens du spectateur⁴⁰³.

On a oublié que le théâtre est un acte sacré qui engage aussi bien celui qui le voit que celui qui l'exécute et que l'idée psychologique fondamentale du théâtre est celle-ci : un geste que

⁴⁰¹ U. Morelli (2010), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi Editore, p. 163

⁴⁰² Merleau-Ponty M. (1945), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, p. 185

⁴⁰³ Artioli U. (2004), *Il teatro di regia*, Roma, Carrocci, p. 162

l'on voit et que l'esprit reconstruit en images a autant de valeur qu'un geste que l'on fait.

*C'est pour cela qu'il n'y a pas de meilleur instrument de révolution que le théâtre ...*⁴⁰⁴ .

Cette révolution demeure pour l'auteur dans la capacité du théâtre à « contaminer » réellement en produisant des changements soit dans l'acteur que dans le spectateur, sans qu'aucune action réelle ne soit réalisée⁴⁰⁵ .

Mais comment un tel événement se produit-il ? Selon Artaud nous avons à faire à un « comme si » qui nous touche véritablement, à une « opération médicale » dans laquelle il est impliqué non seulement l'esprit mais la chair :

Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. A la leur et à la nôtre. Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée là-dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience.

*Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. [...] avec la pensée ...qu'il ne sortira pas intact*⁴⁰⁶ .

⁴⁰⁴Artaud A. (1936), La fausse supériorité des élites, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.725

⁴⁰⁵Dumenil L. (2012), *Il teatro e la scienza*. Qualche riflessione sul meccanismo di efficacia teatrale in Antonin Artaud, *Prospettive su teatro e neuroscienze* sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni Editore, pp.196-197

⁴⁰⁶Artaud A. (1926), Le Théâtre Alfred Jarry, *Œuvres*, op. cit., p.228

Le théâtre se montre donc comme une véritable « science » qui combine « à la fois l'efficacité magique d'un contact à distance et la précision scientifique d'une maladie qui infecte le corps directement » : à ce propos Artaud évoque l'image de « la peste » en reprenant, dans le sens opposé, l'accusation que Saint Augustin avait soutenue contre le théâtre dans *la Cité de Dieu*⁴⁰⁷.

Le théâtre se révèle non pas comme le *Double*⁴⁰⁸ de « cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie », mais comme « la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame⁴⁰⁹ ».

J.-L. Nancy envisage dans ce drame l'acte qui répond à une attente, l'attente du sens, du « dicible », l'action de « l'être qui donne signe de soi-même...comme densité et tension » dans un corps qui est « un sens en acte⁴¹⁰ ».

Nous considérons que cette intuition puissante du théâtre, que Artaud laisse comme héritage à l'histoire du XX^e siècle, pose également et en même temps l'énigme d'un autre visage de l'altérité qui semble résister à sa « mise en sens ».

Les écrits d'Artaud des dernières années témoignent le destin tragique de l'impossibilité d'un « rencontre possible avec l'autre⁴¹¹ », le vécu d'un corps qui « a un souffle et un cri par lesquels il peut se perdre

⁴⁰⁷ « Saint Augustin dans la *Cité de Dieu* accuse cette similitude d'action entre la peste qui tue sans détruire d'organes et le théâtre [le poison du théâtre] qui, sans tuer, provoque dans l'esprit non seulement d'un individu, mais d'un peuple, les plus mystérieuses altération ». (Artaud A. (1934), *Le théâtre et la peste, Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 21-47).

⁴⁰⁸ Dans une lettre du 1936, Artaud explique ainsi le titre de son livre, *Le théâtre et son double* : « Si le théâtre est le double de la vie, la vie est le double du vrai théâtre ». (Carlson M. (1984), *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 429).

⁴⁰⁹ Artaud A. (1934), *Le théâtre alchimique, Le théâtre et son double*, op. cit., p.74

⁴¹⁰ Nancy J.-L. (2010), *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2011, pp. 22-29-33

⁴¹¹ Artaud A. (1947), *Entre le corps et le corps il n'y a rien...*, *Œuvres*, op. cit., p. 1384

dans les bas-fonds décomposés de l'organisme⁴¹² », dans un « bruit sensoriel » assourdissant.

La figure d'Artaud soulève des questions dans notre recherche : les visages de l'altérité que nous avons rencontrés appartiennent-ils à des registres différents de l'expérience ? Et encore comment ses registres s'entrelacent-ils entre eux ?

Le stade du miroir

Nous considérons que la notion du « stade du miroir », élaborée par Lacan à partir du 1936 et qui au cours des années a été objet des reformulations successives⁴¹³, peut nous permettre de continuer à approfondir notre discours.

P.-L. Assoun relève justement que le stade du miroir de Lacan définit beaucoup plus qu'un moment essentiel dans le développement psychique de l'enfant entre les six et les dix-huit mois : en effet nous trouvons là décrit « une sorte de carrefour structural⁴¹⁴ » dans la constitution de la subjectivité humaine à travers « la cristallisation

⁴¹² Artaud A. (1947), *Le théâtre et la science*, *Œuvres*, op. cit., p.1545

⁴¹³ Lacan présente pour la première fois le « stade du miroir » en 1936 au Congrès de Marieband dans une communication dont le texte est perdu. En 1949 il reprend cette communication réélaborée au Congrès international de la psychanalyse à Zurich avec le titre : « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». (*Écrits I* (1966), Paris, Édition du Seuil, 1999, pp. 92-99). P.-L. Assoun souligne que « si le stade du miroir embraye sur la notion d'imaginaire, il faudra attendre les années 1953-1954, notamment le « schéma optique », pour le théoriser. (Assoun P.-L. (2003), *Lacan*, Paris, PUF, 2011, pp. 31-34). En 1962-1963, dans le *Séminaire X, L'angoisse*, nous allons retrouver encore le stade du miroir dans lequel s'entrelacent les registres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel.

⁴¹⁴ Lacan J. (1948), *L'agressivité en psychanalyse*, *Écrits 1*, Paris, Édition du Seuil, 1999, p.112

originnaire de l' « image spéculaire », « forme intuitive par laquelle le sujet accomplit la recherche de son unité⁴¹⁵ ».

L'expérience du miroir cerne « l'aventure originnaire dans laquelle l'homme fait pour la première fois l'expérience d'être homme », à travers le rencontre avec son altérité constitutive, représentée par le dédoublement produit par l'image du miroir et par l'autre représenté par la mère : l'identité du moi se constitue ainsi dans l'altérité de son image au miroir et dans le regard de l'autre⁴¹⁶».

Dans cette expérience pré-réfléchie de structuration interne et d'identification spéculaire, dont émerge la possibilité de s'identifier au niveau emphatique avec l'autre, nous considérons qu'on peut envisager le système des « neurones miroirs » comme substrat neurobiologique.

En outre, nous remarquons ainsi un autre point de rencontre entre la perspective psychanalytique et celle récente des neurosciences, relevé aussi par N. Termino : « Les surprenantes propriétés des neurones miroirs impliquent un passage vers la question de la compréhension de l'Autre. Il s'ouvre ici l'espace pour un dialogue fécond entre les neurosciences et la psychanalyse⁴¹⁷ ».

Tout en soulignant le caractère « essentiel » de cette relation spéculaire, sans vouloir « s'y refuser aux références biologiques⁴¹⁸ », on doit ajouter qu'elle représente seulement une des « stratifications » de

⁴¹⁵ Assoun P.-L. (2003), *Lacan*, Paris, P.U.F., 2011, p. 32

⁴¹⁶ Chemama R., Vandermersch B. (1998) (sous la direction de), *Dizionario di psicanalisi*, Roma, Gremese Editore, 2004, pp. 321-322

⁴¹⁷ Dans le livre *La generatività del desiderio. Legami familiari e metodo clinico*, N. Termino nous propose cette réflexion sur les neurones miroir et le stade du miroir de Lacan en essayant d'en montrer les analogies mais également les différences qu'il développe en fonction de la problématique du « témoignage ». (Milano, Franco Angeli Edizioni, 2011, p.112).

⁴¹⁸ À ce propos J. Lacan affirme : « Les références biologiques, les références au besoin, c'est essentiel, bien sûr, il ne s'agit pas de s'y refuser, mais à condition de s'apercevoir que la toute primitive différence structurelle y introduit de fait des ruptures, des coupures, y introduit tout de suite la dialectique signifiante. » (Séance du 19 décembre 1962, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 82).

l'expérience subjective comme le relève également V. Gallese : « la découverte des neurones miroir n'est pas la découverte d'un nouveau phénomène clinique, mais seulement de possibles mécanismes neuronaux qui peuvent faire la lumière sur des phénomènes cliniques déjà connus⁴¹⁹ ».

Dans ce « phénomène unique qu'est le rapport interhumain » Lacan relève de dimensions différentes de l'expérience qui s'entrelacent :

Or, s'il y a quelque chose d'évident, c'est qu'il y a deux dimensions différentes, encore qu'elles s'accolent sans cesse – l'une est celle de l'imaginaire, l'autre celle du symbolique. Elles s'entrecroisent en quelque sorte, et il nous faut toujours savoir quelle fonction nous occupons, dans quelle dimension nous nous situons par rapport au sujet...⁴²⁰.

Mais « dans le miroir de l'Autre⁴²¹ » il y a également et malgré tout un point opaque, un « reste » qui semble demeurer *hors du miroir* :

Dans les intervalles du discours de l'Autre, surgit dans l'expérience de l'enfant ceci, qui y est radicalement repérable - il me dit ça, mais qu'est-ce qu'il veut ? [...] Le désir de l'Autre est appréhendé par le sujet dans ce qui ne colle pas, dans les manques du discours de l'Autre, et tous les pourquoi ? de l'enfant témoignent moins d'une avidité de la raison des choses, qu'ils ne constituent une mise à l'épreuve de

⁴¹⁹ Gallese V., Migone P., Eagle M. (2006), La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, op. cit., p. 548

⁴²⁰ Lacan J. (1954-1955), *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, pp. 130-131

⁴²¹ Lacan J. (1962-1963), Séance du 16 janvier 1963, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p.132

*l'adulte, un pourquoi est-ce que tu me dis ça ? toujours ré-suscité de son fonds, qui est l'énigme du désir de l'adulte*⁴²².

Nous allons essayer de faire « dialoguer » ces registres avec la « simulation incarnée » de V. Gallese dans le cadre du « comme si en présence » du théâtre pour relever les facteurs thérapeutiques possibles de cette médiation artistique dans la cure.

⁴²²Lacan J. (1964), Séance du 27 mai, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 239

CHAPITRE IX

STRATIFICATIONS À L'ŒUVRE DANS LA RÉSONANCE

La « simulation incarnée »

Le neuroscientifique cognitiviste V. Gallese⁴²³ propose un modèle fonctionnel qui vise à fournir un cadre unitaire à la multiplicité des mécanismes de reflet et de résonance ayant été identifiés dans notre système cerveau-corps⁴²⁴. Ce modèle est celui de la « simulation incarnée » (*embodied simulation*), grâce à laquelle :

*Nous n'assistons pas seulement à une action, une émotion ou une sensation, mais en parallèle, dans l'observateur sont générées des représentations internes, des états corporels associés à ces mêmes actions, émotions et sensations, « comme si » tous ensemble étaient en train de réaliser une action similaire ou d'éprouver une émotion ou une sensation similaire*⁴²⁵.

À travers l'*embodied simulation*, se produit une « syntonie intentionnelle » interpersonnelle dans laquelle il n'y a ni inférence ni introspection, mais simplement une reproduction inconsciente et pré-réfléchie des états mentaux de l'autre⁴²⁶ :

⁴²³ V. Gallese, qui a été l'un des collaborateurs de Rizzolatti dans la découverte des neurones miroirs, travaille actuellement au département des Neurosciences, section de Physiologie à l'Université de Parme (Italie). Pour ses travaux on peut consulter : <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>

⁴²⁴ Gallese V., Morelli U. (2011), Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata. Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, p. 4. (<http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>)

⁴²⁵ « Grazie alla simulazione incarnata non assistiamo solo a una azione, emozione o sensazione, ma parallelamente nell'osservatore vengono generate delle rappresentazioni interne degli stati corporei associati a quelle stesse azioni, emozioni e sensazioni, « come se » stesse compiendo un'azione simile o provando una simile emozione o sensazione ». (Gallese V., Migone P., Eagle M. (2006), La simulazione incarnata : i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, XL, 3, p. 558. Traduction personnelle. <http://www.psicoterapiaescienzeumane.it>).

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 556

*Grâce à la simulation incarnée, j'ai la capacité de reconnaître dans ce que je vois, quelque chose avec lequel je « résonne », dont je m'approprie à travers l'expérience, que je peux faire mien*⁴²⁷.

« C'est l'observation du comportement de l'autre qui permet l'activation des neurones miroirs, qui à son tour, permet l'activation de l'empathie » : ces activations multiples génèrent ce que V. Gallese appelle une « multiplicité partagée » (*shared manifold*)⁴²⁸.

L'auteur définit cette « multiplicité partagée » comme « une modalité de *cartographie* l'autre qui, vraisemblablement, engendre une correspondance intentionnelle, à la base de cette qualité phénoménique typique que nous-mêmes expérimentons plus ou moins en sentant avec l'autre une relation d'identité et de réciprocité » : V. Gallese souligne comment « cette relation avec l'autre se joue à un niveau *corporel* de base, c'est-à-dire à un niveau d'*intercorporéité* »⁴²⁹.

À ce sujet, nous remarquons qu'une intuition de Freud datant de 1921 semble aller dans la même direction que ces recherches puisque, dans *Psychologie des masses et analyse du moi*, à la fin du chapitre « l'identification », l'on trouve l'idée selon laquelle :

⁴²⁷ « Grazie alla simulazione incarnata ho la capacità di riconoscere in quello che vedo qualcosa con cui « risuono », di cui mi approprio esperienzialmente, che posso fare mio ». (Gallese V. (2007), Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività, *Rivista di Psicoanalisi*, LIII, 1, pp.197-208. Traduction personnelle).

⁴²⁸ Gallese V., Migone P., Eagle M. (2006), La simulazione incarnata : i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, op. cit., p. 562

⁴²⁹ Gallese V., Morelli U. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, op. cit., p. 4

*Partant de l'identification, une voie mène, par l'imitation, à l'empathie, c'est-à-dire à la compréhension du mécanisme qui nous rend possible toute prise de position à l'égard d'une autre vie d'âme*⁴³⁰.

Il est envisagé dans ce court mais significatif passage, la possibilité d'entrer en contact avec la vie psychique d'une autre personne à travers l'imitation de son état corporel, en considérant une « voie » corporelle à l'intersubjectivité⁴³¹.

À partir de cette réflexion, éclairée à la lumière des recherches contemporaines de A. Damasio, G. Rizzolatti et V. Gallese, J. Sletvold remarque à quel point, le père de la psychanalyse peut être considéré comme un « visionnaire » y compris pour ce que concerne l'origine corporelle de la subjectivité. En effet, dans le livre *le Moi et le Ça*, nous retrouvons l'affirmation de la nature corporelle du Moi et comment le Moi conscient peut être avant tout considéré comme un Moi-corps⁴³².

Dans un dialogue entre psychanalyse et neurosciences cognitives que V. Gallese considère comme fondamental⁴³³, cet aspect génialement pressenti par Freud de la nature corporelle du Moi est considéré par le neuroscientifique comme l'une des thématiques

⁴³⁰ Freud S. (1921), Psychologie des masses et analyse du moi, *Œuvres complètes*, vol. XVI, Paris, P.U.F., 1991, p. 48

⁴³¹ Sletvold J. (2013), *The ego and the id revisited Freud and Damasio on the body ego/self*, *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, pp. 1019-1032

⁴³² Freud S. (1923), *Le Moi et le Ça*, *Œuvres complètes*, vol. XVI, Paris, P.U.F., p. 271

⁴³³ Au sujet de ce dialogue, nous voulons citer le livre que V. Gallese a écrit avec M. Ammaniti, psychanalyste et professeur de Psychopathologie du développement à l'Université « Sapienza » de Rome intitulé : *La nascita dell'intersoggettività*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.

pouvant permettre aujourd'hui une confrontation et un enrichissement réciproque entre ces deux disciplines⁴³⁴.

La « simulation libérée »

En ce qui concerne notre propre recherche, il convient de souligner l'importance des travaux de V. Gallese dont l'œuvre met à jour une volonté de faire dialoguer l'art et la science pour chercher un terrain commun à partir duquel interroger la condition humaine.

D'ailleurs, selon ce même auteur, interroger le théâtre et la performance de l'acteur reviendrait à « s'interroger sur nous-mêmes et sur notre nature⁴³⁵ » :

Voir l'invisible, caractéristique qui... réunit art et science, signifie combler un vide, tendre à ce qui n'est pas mais qui peut être, ce qui, en un mot, est le désir[...] Un désir, avant sa réalisation, est un oxymore, rien d'autre que la présence d'une absence de la réalité [...] Nous pouvons voir dans l'expression créative et, de façon spéculaire dans sa réception, le signe distinctif d'une forme médiate du processus d'identification sociale dans lequel l'objet artistique, la matière fait symbole permet une triangulation désirante [...] À travers l'écart produit par la création artistique [...], l'homme est forcé de suspendre sa prise sur le monde, en libérant des énergies jusqu'à ce moment

⁴³⁴ « *Speciale neuroscienze* » : Vittorio Gallese « Premio Musatti » tra psicoanalisi e neuroscienze ». Interview à V. Gallese publié le 9 juin 2014 en occasion de l'assignation du Prix Musatti 2014 de la part de la Società Psicoanalitica Italiana à Torino. Site web *Psychiatry On Line Italia*.

⁴³⁵ V. Gallese (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica, Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione* (U. Morelli), Torino, Allemandi Editore, p. 250

*indisponibili, en les mettant au service d'une nouvelle ontologie qui, finalement, peut, peut-être, lui révéler ce qu'il est*⁴³⁶.

De là, une question se pose : cette résonance mutuelle et interindividuelle peut-elle devenir donc l'une des clés de lecture pour interpréter l'art et la créativité ?

Il est très significatif pour notre recherche de remarquer que le même V. Gallese affirme que l'un des domaines d'application de la simulation incarnée est un premier niveau de lecture de la performance théâtrale, considérée au niveau de gestualité corporelle⁴³⁷.

À propos du théâtre le même auteur remarque :

L'art distille et condense cette expérience (de syntonisation mentale) en la rendant universelle et en même temps, en affirmant une nouvelle façon possible de regarder la réalité en la mettant en scène.

L'objet artistique, qui n'est jamais objet en soi, mais pôle d'une relation intersubjective, donc sociale, é-meut car elle évoque des résonances de nature sensorielle-motrice et affective dans celui qui s'y met en relation.

⁴³⁶ « Vedere l'invisibile, caratteristica che ... accomuna arte e scienza, significa riempire un vuoto, tendere a ciò che non è ma può essere, ciò che, in una parola, è desiderio. [...] Un desiderio, prima della sua realizzazione, è un ossimoro, nient'altro che la presenza di un'assenza di realtà. [...] Possiamo vedere nell'espressione creativa e, specularmente, nella sua fruizione, il segno distintivo di una forma mediata del processo di identificazione sociale in cui l'oggetto artistico, la materia fatta simbolo consente una triangolazione desiderante. [...] Attraverso lo scarto prodotto dalla creazione artistica [...] l'uomo è costretto a sospendere la sua presa sul mondo, liberando energie fino a quel momento indisponibili, mettendole al servizio di una nuova ontologia che finalmente, forse, può rivelargli chi è ». (*Ibidem*, p. 260. Traduction personnelle.)

⁴³⁷ Gallese V., Morelli U. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, op. cit., p. 4

*Dans l'expression artistique théâtrale-performative, le corps de l'acteur devient l'épiphanie publique de la capacité de représentation mimétique de l'agent*⁴³⁸.

Pouvons-nous considérer que, dans un cadre de soin, l'un des facteurs thérapeutiques du théâtre consiste à travailler sur ce premier niveau de *syntonisation intentionnelle*⁴³⁹, dans le sens de sa mise en tension. Une mise en tension qui trouverait sa racine du *corps en action* ?

Incidentement, V. Gallese affirme être convaincu du fait que l'intensité des mécanismes de résonance et de simulation soit supérieure quand l'expérience de *syntonisation intentionnelle* a des connotations artistiques : faire de l'art ou participer à une action artistique pourrait signifier alors « se débarrasser du monde pour le retrouver plus entièrement » : le neuroscientifique appelle cette expérience, « simulation libérée ».⁴⁴⁰

Essayons de mieux comprendre cette affirmation qui semble à première vue contradictoire. Dans la fiction artistique, nous serions libres de *résonner* « à une distance de sécurité » qui serait représentée par le cadre du « comme si ». Or, ce serait cette distance qui nous permettrait

⁴³⁸ « L'arte distilla e condensa quest'esperienza [di sintonizzazione mentale] universalizzandola e allo stesso tempo affermando un nuovo modo possibile di guardare alla realtà mettendola in scena. L'oggetto artistico, che non è mai oggetto in sé stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale, e-moziona in quanto evoca risonanze di natura sensori-motoria e affettiva in chi vi si mette in relazione. Nell'espressione artistica teatrale-performativa, il corpo attoriale diviene l'epifania pubblica della capacità di rappresentazione mimetica dell'agente ». (Gallese V. (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, op. cit., pp. 249-250. Traduction personnelle).

⁴³⁹ Gallese V., *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*, op. cit., p. 6

⁴⁴⁰ Gallese V. (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, op. cit., p. 249

de mettre en jeu « d'une façon plus totalisante notre naturelle ouverture au monde⁴⁴¹ ».

Toutefois, il convient d'approfondir encore un autre point : l'emploi par V. Gallese de l'adjectif très significatif de « libérée » en ce qui concerne la résonance dans l'art.

Pour le moment, nous proposons de mettre l'emploi de ce terme en relation avec l'expression utilisé par U. Morelli qui, pour rendre compte de cette résonance mutuelle interindividuelle, nous parle d'une « tension renvoyante » qu'il définit comme l'une des clés de lecture de l'art et de la créativité. En effet, selon cet auteur :

Refléter en nous-mêmes les autres et le monde active un excédent qui renvoie à d'autres, à l'ailleurs et à l'au-delà, en éveillant une « tension à se dépasser⁴⁴² ».

Mais avant d'approfondir cette thématique, nous allons interroger l'art et la psychanalyse sur la question de la résonance, afin d'approfondir le sens et la portée de cette notion.

La question de la résonance

La lecture des théoriciens du théâtre que nous avons cités jusqu'ici, nous montre que la question-pivot de la résonance est régulièrement évoquée. En effet, la résonance est définie comme un « contact » et un « courant frémissant⁴⁴³ » par K. Stanislavski, alors qu'elle est présentée par S. Eisenstein, comme « pathos » ou un

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.261

⁴⁴² Morelli U. (2010), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi Editore, p. 182

⁴⁴³ Stanislavski K. (1936), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1986, p. 71

sentiment de participation⁴⁴⁴ au cœur même des choses. Pour Artaud, il s'agit d'un « acte de contamination » qui affecte l'esprit et la chair sans qu'aucune action réelle ne soit réalisée.⁴⁴⁵

Ces affirmations que nous avons citées ne sont que de petites notations face à l'importance de cette thématique que nous retrouvons dans les écrits de théorie théâtrale. Mais comment expliquer cet intérêt et, surtout, quelle part a la résonance non pas seulement dans l'art et le théâtre, mais également dans la psychanalyse ? Une question qui en appelle une autre : quel type de relation peut se rencontrer entre les différentes significations que la résonance prend selon les disciplines en jeu, avec la résonance dont parlent les neurosciences ?

Dans l'œuvre *La non-indifférente nature*⁴⁴⁶ de S. Eisenstein, l'expression « résonance » revient avec insistance⁴⁴⁷. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre V que nous lui avons dédié, sa conviction est que l'art « touche » par son pouvoir de donner ensemble deux mouvements de connaissance : un mouvement « régressif » fondé sur le « contact » et un mouvement « progressif » fondé sur la « mise en forme » de ce contact, conçu comme sa « mise en sens ».

Selon S. Eisenstein, l'homme peut éprouver un sentiment de participation, de « communion » avec la matière parce qu'il y a un

⁴⁴⁴ Eisenstein S.M. (1963), *Il Pathos, La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio Editori, 1981, p. 174

⁴⁴⁵ Dumenil L. (2012), *Il teatro e la scienza*. Qualche riflessione sul meccanismo di efficacia teatrale in Antonin Artaud, *Prospettive su teatro e neuroscienze* sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni Editore, pp.196-197

⁴⁴⁶ Eisenstein S. M. (1963), *La non-indifferente nature/2. Œuvres Tome 4*, Paris, Union Général d'Éditions, 1978

⁴⁴⁷ C'est n'est pas un hasard si pour approfondir une relation possible entre neurosciences cognitives et cinéma, V. Gallese prend appui aussi sur la théorie d'Eisenstein. (Gallese V. et Guerra M. (2013), *Film, corpo, cervello : prospettive naturalistiche per una teoria del film*, *Fata Morgana*, n. 20-Cinema, pp. 77-90).

« accord »⁴⁴⁸ originaire avec la nature qui n'est *jamais* indifférente : l'art re-produit cet accord, cette « disponibilité de la matière à accueillir le projet de l'homme que l'art « met en forme⁴⁴⁹ ».

À ce propos, nous citerons un extrait de P. Montani :

Dans un passage de son traité dédié à la « méthode de l'art » (dans l'ouvrage inédit Metod), Eisenstein note : « La première œuvre d'art est la véritable empreinte physique de la paume d'une main dans l'argile molle qui détermina la première forme concave » [...] La « forme concave » sera susceptible d'exécutions infinies..., mais dans chaque opération avec la « concavité », sera représentée, selon Eisenstein, la mémoire de cet acte originel, opérationnel et cognitif en même temps, à partir duquel s'est constitué le sens de l'être-concave⁴⁵⁰.

Dans ces exécutions infinies, nous pouvons voir à l'œuvre ce qu'A. Didier-Weill appelle « une histoire d'amour impossible entre le symbolique et le réel⁴⁵¹ ».

Mais pourquoi la qualifier d'impossible ? Parce que dans le réel de la matière, il y a un « reste » qui résiste.

Est-ce que c'est cette résistance toujours en acte qui éveille ce que U. Morelli appelle « une tension à se dépasser » ?

⁴⁴⁸ Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XXXIII

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. XXX

⁴⁵⁰ «In un passo del suo trattato dedicato al « metodo dell'arte » (l'inédito *Metod*) Eisenstein annota: « La prima opera d'arte è l'impronta fisica reale del palmo di una mano nell'argilla molle che determinò la prima forma concava » [...] La « forma concava » sarà suscettibile di infinite esecuzioni..., ma in ogni operare con la «concavità» sarà rappresentata, secondo Eizenstejn, la memoria di quell'atto originario, operativo e conoscitivo insieme, in cui si è costituito il senso dell'esser-concavo.» (*Ibidem*, p. XXXI. Traduction personnelle.)

⁴⁵¹ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 41

En ce qui concerne l'art vu « comme espace potentiel de résonance⁴⁵² », A. Didier-Weill relate un épisode de la vie de Rainer Maria Rilke alors qu'il était secrétaire de Rodin.

À cette époque, le poète qui souffrait d'un profond état mélancolique, fit une expérience qui le « toucha » profondément : « en entrant dans l'atelier de son maître, il posa sa main sur le visage d'une statue sur laquelle Rodin venait de travailler. D'après son témoignage, Rilke sentit alors revenir à lui toutes les forces de vie qui l'avaient déserté. Ainsi, là où les mots s'étaient révélés impuissants, le contact silencieux de sa main sur la statue avait manifesté une efficacité symbolisante⁴⁵³. »

Partant de ce récit, A. Didier-Weill s'interroge sur la manière dont se produit ce contact silencieux et sur son efficacité, pour arriver à cette conclusion :

Nous pourrions dire qu'elle est cette « main-de-la-main-de-la main » qui commence à agir de façon continue et

⁴⁵² Vives J.-M. (2014), La question du tact en psychanalyse. Intervention au IV Colóquio Internacional Do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise : Psicanálise Leiga e seus destinos. Entre a arte e a política, tenu à Rio de Janeiro du 14 au 16 avril 2014, p. 9

⁴⁵³ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p.27. « Que la main du sculpteur puisse agir au-delà du temps » est quelque chose dont semblent également témoigner les neurosciences. Nous faisons référence en particulier aux conclusions d'une recherche conduite par V. Gallese en collaboration avec D. Freedberg, professeur d'Histoire de l'Art à la Columbia University de New York : les gestes de l'artiste dans la production d'une œuvre peuvent provoquer la participation empathique de l'observateur en activant une « simulation » référée à ce qui est implicite dans le geste de l'artiste : « Les signes sur une peinture ou dans une sculpture sont les traces visibles des mouvements directs vers un objectif », raison pour laquelle ils sont en mesure d'activer un processus de « simulation incarnée » qui permet une compréhension et une expérience directe des contenus intentionnels et émotifs : notre analyse des réactions empathiques à des gestes et des mouvements implicites derrière les signes de la peinture et de la sculpture suggère l'importance des neurones miroirs pour comprendre les réactions esthétiques aux aspects formels du travail. » (Freedberg D., Gallese V. (2008), *Movimento, Emozione, Empatia, Prometeo*, Anno 26, n. 103, pp. 52-59).

*perpétuelle depuis que le langage et le réel sont entrés dans une résonance qui a ceci de particulier qu'elle n'est causée ni par le signifiant ni par le réel, mais par les deux en même temps, comme si en ce point d'origine, se rencontraient deux éléments dont aucun n'a d'ascendant sur l'autre [...] c'est dans une seule et même action que la note fait résonner le cristal et que le cristal fait résonner la note*⁴⁵⁴.

Pourrions-nous alors affirmer que l'art a la capacité de faire « résonner » un accord originaire d'un réel qui dit « oui » à l'inscription d'un signifiant⁴⁵⁵, en mettant à l'œuvre une « scansion » entre un réel vibratoire qui « résonne » et le réel du corps qui répond⁴⁵⁶ à l'appel « en résonnant » ?

*Ce dire, pour qu'il résonne, qu'il consonne... Il faut que le corps y soit sensible. Qu'il l'est, c'est un fait*⁴⁵⁷.

Si l'œuvre artistique est « expérience d'un signifiant ouvrant à un réel vibratoire dont l'art nous donne le soupçon » et si « un tel réel est l'inouï auquel renvoie une note musicale, il est l'invisible auquel renvoie une touche picturale⁴⁵⁸ », nous nous demandons si l'un des facteurs thérapeutiques de l'utilisation de l'art comme médiation, ne pourrait pas se retrouver dans une rencontre inattendue avec la « résonance ».

⁴⁵⁴ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, op. cit., p. 28

⁴⁵⁵ Vinot F. (2010), « La pulsion, entre incarnation et annonce », *Oxymoron*, n. 0, URL: <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>, p. 3

⁴⁵⁶ Pour approfondir au niveau de la clinique les implications d'une « réponse qui résonne », nous renvoyons à Vives J.-M. (2014), *La question du tact en psychanalyse*, op. cit., pp.1-13.

⁴⁵⁷ Lacan J. (1975-1976), Séance du 18 novembre 1975, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p.17

⁴⁵⁸ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, op. cit., p.16

Lacan utilise le terme de *réson*, emprunté au poète Francis Ponge, dans le séminaire *Le savoir du psychanalyste* :

... La raison [...] a à faire avec quelque chose qui s'imposerait - je ne veux pas dire d'intuitif, car ce serait retomber sur la pente de l'intuition, c'est-à-dire de quelque chose de visuel - mais avec quelque chose de résonnant. [...] Il y a quelque chose au-delà, auquel après tout ne font que rendre hommage toutes les références intuitives dont on a cru pouvoir, cette mathématique, la purifier et qui cherche au-delà à quelle réson, R.E.S.O.N, recourir pour ce dont il s'agit, à savoir du Réel ⁴⁵⁹.

Au vu de ce qui précède, quelles pourraient être nos propres conclusions, en articulant la question de la résonance entre neurosciences, art et psychanalyse à travers les recherches de V. Gallese, S. Eisenstein et A. Didier-Weill ?

Nous pensons que ces auteurs dessinent différentes stratifications qui s'entrelacent et se renvoient l'une l'autre. Nous supposons également que ce dialogue entre différentes dimensions peut rendre compte de la résonance vue comme un des facteurs thérapeutiques pouvant être utilisés dans le cadre d'une médiation artistique. Une thématique que nous allons approfondir dans la troisième partie de notre recherche.

⁴⁵⁹Lacan J. (1972), Séance du 6 janvier 1972, *Le Séminaire Le savoir du psychanalyste*, séminaire inédit., URL : www.valas.fr

TROISIÈME PARTIE

LA « MISE À L'ŒUVRE »
D'UNE RENCONTRE

CHAPITRE X

***LE « COMME SI »
DANS UNE CLINIQUE
DES PRÉLIMINAIRES***

Avant de développer la dernière partie de notre travail, nous allons à présent parcourir en synthèse certaines articulations de notre recherche. Nous avons vu que le « comme si » en jeu dans le théâtre se présente à différents niveaux comme un dispositif mais aussi comme un outil de connaissance, que ce soit dans le champ de la psychanalyse ou dans celui des neurosciences. Le domaine de recherche du « comme si » qui s'est dessiné et que nous pouvons définir comme « transdisciplinaire » pose comme terrain d'investigation la *relation* avec l'altérité considérée comme constitutive du sujet, dans la complexité de ses stratifications qui vont de la simulation incarnée jusqu'à l'illusion de la création.

Dans ce contexte, l'*illusion* de l'art montre « à l'œuvre » de véritables processus de *construction de la réalité*, des *transformations* capables de produire de « véritables affects » comme cela avait été pressenti par Freud, mais aussi de créer des « effets réels » comme cela a été démontré par les neurosciences.

Nous considérons que l'utilisation dans la médiation thérapeutique du « comme si en présence » concerne des transformations conçues comme des « traversées protégées », permettant d'aller à la rencontre de l'autre, là où la clinique contemporaine nous montre comment l'autre semble exister différemment, voire comment il semble s'absenter... À ce sujet nous allons évoquer le *comme si* cristallisé et le « masque » pétrifié du vide de la clinique contemporaine.

Le « comme si » cristallisé de la pathologie

En 1934, la psychanalyste américaine d'origine autrichienne Hélène Deutsch (1884-1982) exposa pour la première fois à l'Association Psychanalytique de Vienne les cas cliniques à l'origine de sa

conceptualisation des personnalités *comme si*. Ces cas portant sur des sujets qui présentaient « des troubles essentiellement affectifs qu'elle qualifia de « pseudo » en raison de leur manque d'authenticité, du « quelque chose d'insaisissable et d'indéfinissable » rendant souvent le clinicien perplexe devant ces patients⁴⁶⁰ ».

Ces « personnalités comme si », étudiées par cette psychanalyste dans son livre *Les « comme si » et autres textes*⁴⁶¹, sont également évoquées par Lacan dans le *Séminaire VII, L'Éthique de la psychanalyse*⁴⁶² ainsi que dans le *Séminaire III, Les Psychoses*⁴⁶³. Dans ces textes, Lacan affirme que ces sujets n'ont pas accès au *jeu du signifiant*, si ce n'est par la voie fictive d'une imitation extérieure⁴⁶⁴, cependant il remarque dans le même temps comment se présente ici un registre pas bien défini et néanmoins déterminant⁴⁶⁵.

Le portrait synthétique de la « personnalité comme si » réalisé par H. Deutsch témoigne d'un manque de créativité qui rend le sujet

⁴⁶⁰Nous trouvons très intéressant de citer cette notation d'É. Galiana-Mingot : « Dès 1932, Freud a pourtant recommandé à son élève, disciple et amie, de choisir un autre terme que le *comme si* en raison de l'affinité idéologique avec Vaïhinger que cela supposerait sinon. Hélène Deutsch n'a pourtant pas suivi ce conseil et a clos le chapitre en se réappropriant le concept de *comme si*, tout en écartant dès 1942, toute filiation conceptuelle avec Vaïhinger et en en justifiant cliniquement l'emploi : « leur relation à la vie a quelque chose qui manque d'authenticité - encore que, de l'extérieur, tout se passe « comme si » il n'y avait pas de manque. » (Galiana-Mingot É. (2010), Quelques préalables théorico-cliniques à la conceptualisation lacanienne des suppléances. Du « comme si » d'Hélène Deutsch à la « prépsychose » de Moritz Katan, *Recherches en psychanalyse*, 2010/1, n. 9, pp. 132-156).

⁴⁶¹ Le livre *Les « comme si » et autres textes* présente un recueil d'articles sur les « personnalités comme si » écrits entre 1933 et 1970. (Deutsch H., *Les « comme si » et autres textes*, Paris, Le Seuil, 2007).

⁴⁶² Lacan J. (1959-1960), *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986

⁴⁶³ Lacan J. (1954-1955), *Le Séminaire III. Les Psychoses*, Paris, Éd. Du Seuil, 1981

⁴⁶⁴ Recalcati M. (2010), *L'uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 178

⁴⁶⁵ Lacan J. (1959-1960), Séance du 18 novembre 1959, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986. (Éd. it, 2008, p.13)

semblable à un « acteur préparé techniquement mais à qui manquerait l'étincelle nécessaire pour rendre son interprétation réaliste ⁴⁶⁶ ».

Cela s'expliquant par le fait que, derrière le masque, il n'y a littéralement rien : le sujet « comme si » est un sujet vide.

À ce propos, M. Recalcati remarque comment « la pauvreté de vitalité et de créativité subjective, que H. Deutsch signale comme élément de base des « personnalités comme si », ressort d'une identification massive à des masques sociaux qui empêchent une relation authentique du sujet avec son propre désir ⁴⁶⁷ ».

La clinique du « masque »

Nous pouvons retrouver dans la clinique contemporaine ces « masques » que l'on pourrait définir comme une sorte de « cristallisation de l'identification, une annulation de la marge du jeu qui maintient l'être séparé du semblant ⁴⁶⁸ », jusqu'à se proposer comme masque d'un « comme si » qui devient *pure imitation extérieure*. Dans ce sens, les nouvelles formes symptomatiques de la clinique contemporaine (l'anorexie, la boulimie, les toxicomanies, les attaques de panique, la dépression... ⁴⁶⁹) semblent montrer que ce n'est plus le désir qui est en jeu, mais au contraire son « annulation nihiliste ⁴⁷⁰ ».

⁴⁶⁶ Recalcati M. (2010), *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 184

⁴⁶⁷ *Ibidem*

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 182

⁴⁶⁹ Recalcati signale en particulier que la clinique des formes « nouvelles » du symptôme met en évidence la fréquence des psychoses « fermées », pas déchaînés, compensées. En particulier, l'auteur fait référence à la psychose comme à « une position du sujet caractérisée par un déficit structurel de l'action symbolique ». (*Ibidem*, p.142).

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. XII

Dans la conférence tenue à l'Université Statale de Milan, le 12 mai 1972, J. Lacan a dessiné le fond social de ce nouveau visage de la civilisation hypermoderne, à travers la figure conceptuelle du discours du capitaliste (Lacan J. (1972), *Du discours psychanalytique dans Lacan en Italie*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 32-55).

En effet, si la clinique de la névrose a été pensée par Freud à partir du conflit structurel entre le programme de la civilisation et le désir singulier du sujet⁴⁷¹, aujourd'hui c'est précisément le désir qui semble faire défaut.

En partant de la réflexion que « l'expérience de l'inconscient est une expérience du désir⁴⁷² », M. Recalcati parvient alors à cette conclusion :

L'homme sans inconscient est devenu le personnage inquiétant qui habite la scène du malaise contemporain de la Civilisation⁴⁷³.

Cette annulation semble apporter avec elle l'apparition d'une *clinique du vide* caractérisée par une crise de la « vertu symbolique du mot⁴⁷⁴ », dans laquelle on met l'accent sur la nécessité primaire « d'endiguer l'angoisse⁴⁷⁵ » qui tend à se révéler selon deux lignes fondamentales : d'une part le renforcement narcissique du « Je » qui donne lieu à ce que Recalcati appelle des *identifications solides* qui semblent « plâtrer » l'identité subjective ; de l'autre nous retrouvons « un besoin pressant de jouissance qui franchit tous les principes de médiation symbolique pour s'imposer comme un commandement aussi absolu que mortifère⁴⁷⁶ ».

⁴⁷¹ Nous faisons ici référence au texte *Le malaise dans la culture*, écrit par Freud en 1929, dans un moment de crise et de changement radical. Ce texte « essentiel à la compréhension de la pensée freudienne », comme l'indique Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse*, contient « une théorie de la civilisation qui est à la fois une théorie de la même maladie considérée comme expression de ce malaise ». (Mistura S. (2009), *Genealogia del "Disagio"*. Préface à : *Il disagio della civiltà* de S. Freud, Torino, Einaudi, 2009, p. 12).

⁴⁷² Recalcati M. (2010), *L'uomo senza inconscio*, op. cit., p. 5

⁴⁷³ *Ibidem*, p. XIV

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p.142

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p.12

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. X

Les *identifications solides* en particulier signalent la tendance du sujet à un repli sur soi-même qui peut arriver jusqu'à la « pétrification ». Cette dernière venant comme une réponse extrême à la « liquéfaction généralisée des liens sociaux⁴⁷⁷ ».

Ainsi la particularité subjective du sujet est sacrifiée à l'identification indifférenciée de ce dernier à sa propre communauté d'appartenance. Ce faisant, la valeur que l'on peut attribuer à la dénomination identitaire des symptômes contemporains rentre dans cette logique, en montrant l'adhésion à un masque, à un rôle social qui devient la garantie d'une identité.⁴⁷⁸

La conséquence est que nous sommes ainsi confrontés à la tendance du sujet à réaliser des identifications presque mimétiques : le masque en cela ne représente plus « le voile sur la vérité, mais il est littéralement un nom du sujet⁴⁷⁹ ».

L'errance d'une étincelle de désir

Pour donner une réponse à ces nouvelles formes du symptôme qui semblent mettre au coin toute thérapie de la parole en se présentant comme expression de l'échec de l'opération symbolique du mot⁴⁸⁰, les activités qui utilisent des médiations thérapeutiques passant par le biais

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. XIV

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 23

⁴⁷⁹ Nous reprenons cette image très significative de M. Recalcati par S. Pozzoli dans « La nuova questione preliminare nelle tossicomanie (e non solo) : da Winnicott a Lacan e ritorno », *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, sous la direction de F. Lolli, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 88.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 275

de l'art se sont multipliées surtout dans le milieu psychiatrique et institutionnel.

Mais comme le relève bien A. Brun :

[Cette clinique] reste en effet peu théorisée et l'on a trop souvent tendance à se borner au constat empirique des progrès effectués par les patients engagés dans ces activités thérapeutiques à médiation, sans vraiment définir la dynamique des processus de transformation mise en jeu par ces modalités spécifiques de soin psychique. De façon générale, les psychanalystes ne s'intéressent pas suffisamment à ce type de pratiques thérapeutiques, souvent groupales, qui s'avèrent la plupart du temps, assurées par des infirmiers, par des éducateurs, ou encore par des intervenants extérieurs, praticiens spécialistes de telle ou telle médiation, voire par des « art-thérapeutes ». [...] Dans le contexte actuel d'une prolifération des thérapies à médiation, il paraît donc indispensable d'interroger les présupposés théoriques de ces pratiques pour pouvoir en dégager les fondements épistémologiques⁴⁸¹.

À ces problématiques cruciales, F. Petrella ajoute la nécessité de « tenir compte de l'économie particulière mise en place par les limites spécifiques du jeu théâtral et par ses règles⁴⁸² », ce qui en d'autres termes signifie apprendre à mieux connaître le « savoir » du théâtre pour mieux l'utiliser à des fins thérapeutiques.

Précisons également qu'il existe un risque : celui d'utiliser l'art **seulement comme un « semblant vide » et non comme un espace de symbolisation**, en employant paradoxalement les mêmes éléments

⁴⁸¹ Brun A. (2011), Introduction, *Les médiations thérapeutiques*, Toulouse, Érès, pp. 7-8

⁴⁸² Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes, p. 14

« pseudo » du « comme si », que la pathologie propose, à savoir : une scène, des personnages, des dialogues et en oubliant que :

Le « fictif » n'est pas par essence ce qui est trompeur, mais qu'il est à proprement parler ce que nous appelons le Symbolique⁴⁸³.

Pour pouvoir comprendre cette différence essentielle, H. Deutsch nous donne une piste à explorer en mettant en lumière le manque d'authenticité, ce « quelque chose d'insaisissable et d'indéfinissable » comme le manque d'une *étincelle* : cette étincelle c'est le désir.

Mais alors, comment parvenir à le convoquer ?

Aujourd'hui, si nous sommes confrontés à l'annulation nihiliste de l'expérience de l'inconscient, à l'annulation de l'expérience du désir, le jeu de la *présence* de l'art théâtral dans un cadre thérapeutique pourrait apporter la possibilité d'une *errance* tout à fait particulière, capable de générer la résonance d'un « sens » :

Le masque du jeu rendrait possible la destitution du masque moïque et permettrait le pressentiment d'une dimension radicalement Autre qui ne s'exprimerait plus seulement dans une temporalité répétitive, pulsionnelle, mais dans une errance orientée qui caractérise le temps de la course désirante du sujet. Ainsi l'acte théâtral, dans le meilleur des cas, réveille celui qui l'effectue en libérant la place du sujet par rapport à un désir dont l'objet est à jamais perdu⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Lacan J. (1959-1960), Séance du 18 novembre 1959, *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, (éd. it, 2008, p.16).

⁴⁸⁴ Vives J-M. (2011), Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents "désarrimés de la loi", *L'art et le soin*, sous la direction de P. Attigui, Bruxelles, De Boeck, p. 128

Cette errance orientée permettrait alors de convoquer cette étincelle du désir pour permettre au sujet de reprendre sa *course désirante* vers *une dimension radicalement Autre* qu'il pourrait enfin habiter.

Le dispositif du « comme si » comme facteur thérapeutique dans la médiation

En faisant référence à Bion, P. Attigui propose de penser, dans le cadre de la médiation thérapeutique, le dispositif du « comme si » en tant qu'« appareil pour penser les pensées impensables du patient, un appareil pour réanimer ce qui demeurerait immobile », en donnant au corps et aux émotions, un lieu privilégié⁴⁸⁵.

La fiction offrirait ainsi un cadre permettant « l'exploration d'expériences qui demeureraient inaccessibles » jusque-là :

*Comme le travail du rêve, le travail scénique permet d'élaborer un vaste répertoire d'images, de représentations et de métaphores, dont le pouvoir mobilise fortement l'inconscient. [...] De fait, le scénario, comme il constitue un espace de traduction et de métamorphose, permet de visualiser l'essence même de quelque chose qui ne peut pas être formulé*⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Attigui-Pinaud P. (2013), « El juego teatral : un instrumento para pensar lo imposible », « Realidad y ficción del amor » en *Psicoanálisis*, vol. XXXV n. 3-2013, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, pp. 485-486

⁴⁸⁶ « Al igual que el trabajo del sueño, el trabajo escénico permite elaborar un inmenso repertorio de imágenes, representaciones y metáforas, cuyo poder moviliza poderosamente el inconsciente. [...] De hecho, el escenario, por cuanto constituye espacio de traducción y de metamorfosis, permite visualizar la esencia misma de algo que no se puede formular». (*Ibidem*, pp. 486-487. Traducción personnelle).

Et encore

Et encore

Ce type de dispositif thérapeutique permet l'accès au travail de figuration et en même temps, la réactivation de traces sensorielles qui avaient été abandonnées⁴⁸⁷.

Dans cette affirmation sur *la réactivation de traces sensorielles*, nous retrouvons une piste de recherche que nous avons tenté d'explorer à partir du travail d'Ansermet et Magistretti.

À ce sujet, nous avons affirmé que le travail créatif de préparation de l'acteur en particulier, qui précède et rend possible la création dramatique, pouvait être envisagé comme un véritable *laboratoire de travail en présence sur les traces*.

Cette « mobilisation psychique⁴⁸⁸ » à partir des traces est rendue possible par le cadre « comme si » car ce dernier est capable de créer une « aire de jeu » en permettant des « processus de subjectivation » ; autrement dit, il met en place une expérience qui s'enracine dans l'altérité à travers un temps et un espace qui peuvent ainsi être vécus et explorés comme *potentiels* dans le sens de « qui ne sont pas encore dits ».

Nous avons déjà souligné comment nous considérons que c'est à partir de cette « distance de sécurité » créée par le cadre du « comme si » que prenait forme le *jeu de la présence* propre au théâtre. Cela signifie que cette distance permet une traversée entre l'être et l'apparaître, entre identification et désidentification.

Pour approfondir l'expression « aire de jeu », nous souhaitons citer les réflexions de S. Hustvedt.

⁴⁸⁷ « Este tipo de dispositivo terapéutico permite un acceso al trabajo de figurabilidad y, al mismo tiempo, la reactivación de huellas sensoriales que habían sido abandonadas. » (*Ibidem*, pp. 489-490. Traduction personnelle).

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 466

En faisant référence au texte freudien de 1914 intitulé *Remémoration, répétition et perlaboration*, elle reprend en particulier un passage sur le transfert :

*Le transfert crée de la sorte un domaine intermédiaire entre la maladie et la vie réelle, domaine à travers lequel s'effectue le passage de l'une à l'autre*⁴⁸⁹.

Ce faisant, S. Hustvedt souligne que cette expression *playground* (« aire de jeu ») utilisée par J. Strachey pour traduire le terme freudien *Tummelplatz* ne parvient pas à relever cette autre connotation contenue dans le terme allemand, et qu'elle traduit par l'expression très significative de « foyer d'action ». Pour cette motivation, l'auteure affirme : « Le *Tummelplatz* de Freud, l'aire de jeu de Strachey est devenu, chez D. W. Winnicott, le catalyseur de son « espace potentiel ou transitionnel » - son arène de jeu, de créativité et de culture, assurément l'une de ses contributions les plus importantes à la théorie psychanalytique⁴⁹⁰ ».

Nous considérons que c'est dans cette direction, dans cette proximité que nous devons aller pour relever le défi consistant à conceptualiser l'utilisation du théâtre comme médiation thérapeutique, soutenue par le transfert, « mise de fonds commune du patient et de son thérapeute, liaison essentielle à la mobilisation du processus⁴⁹¹ ».

Soulignons enfin l'idée de S. Pozzoli pour qui, dans la clinique actuelle où l'autre semble ne plus exister, le lieu privilégié dans le travail

⁴⁸⁹ Freud S. (1914), *Remémoration, répétition et perlaboration*, *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2004/1, n. 9, p. 21

⁴⁹⁰ Hustvedt S. (2012), *Vivre, penser, regarder*, Paris, Actes Sud, 2013, pp. 273-277

⁴⁹¹ Attigui-Pinaud P. (2004), *De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée*, *Clinique méditerranéennes*, 2004/1, n. 69, p. 142

analytique ne peut que devenir la *relation*, et le transfert son principal outil d'intervention⁴⁹².

Pour une clinique des préliminaires

Nous nous demandons si la médiation thérapeutique à travers l'art ne pourrait pas être envisagée comme un « avant le seuil » d'un premier traitement qui ouvrirait à une dialectique avec l'Autre, comme « préliminaire » ouvrant une scansion effective vers la cure analytique.

En suivant son étymologie *prae-limen*, nous voyons que la réflexion théorique et clinique de la *clinique du préliminaire*⁴⁹³ à laquelle nous faisons référence s'occupe de ce qui se trouve avant le seuil, en *deçà* de ce qui peut être considéré comme le commencement d'une cure analytique⁴⁹⁴.

⁴⁹² Pozzoli S. (2004), « La nuova question preliminare nelle tossicomanie (e non solo) : da Winnicott a Lacan e ritorno », *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, op. cit., pp.86 et 92

⁴⁹³ Nous reprenons ce terme en faisant référence au projet italien intitulé *Jonas* qui a eu comme finalité celle de développer « l'application de la psychanalyse dans des lieux sociaux et constellations symptomatiques inhabituelles pour la psychanalyse ». (Lolli F. (2004), Introduzione, *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, op. cit., p. 9).

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p.10

La nécessité d'envisager un *préliminaire aux préliminaires* a pris ses racines à partir de la clinique contemporaine et de ses nouvelles problématiques. En ce qui concerne la question de ces préliminaires, nous citerons un passage M. Recalcati, pour qui : « Le traitement préliminaire dans la clinique classique de la névrose consiste à réaliser une double transformation de la demande. Cette double transformation reçoit dans l'enseignement de Lacan deux noms distincts. La première transformation est définie dans la célèbre formule du “*rectification subjective des rapports du sujet avec le réel*”, la deuxième dans celle de *l'isteritation du discours*. La première met en valeur une transformation éthique de la demande [qui consiste à indiquer au sujet la partie qu'il a fabriquée à partir de cette même demande, et à préserver les conditions de sa souffrance], tandis que la deuxième met en valeur une transformation heuristique [qui met en avant la dimension dynamique de la vérité]. (Recalcati M. (2004), La questione preliminare nell'epoca dell'Altro che non esiste, *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, sous la direction de F. Lolli, op. cit., p. 13).

Dans ce contexte, nous nous demandons si la médiation thérapeutique à travers le théâtre pourrait être envisagée comme une « traversée protégée » de l'intersubjectivité à l'Altérité, du geste à la parole, de l'Imaginaire au Symbolique pour toucher le Réel.

Une traversée qui pourrait se dévoiler, nous le pensons, en résonnant comme Appel.

CHAPITRE XI

***LE RYTHME
ET LE DEVENIR D'UNE
RÉSONANCE***

Dans le présent chapitre, nous allons interroger la problématique du *rythme* que nous avons retrouvé à la fois dans le champ de la création mais aussi dans la mise en échec dans la pathologie.

Si dans la création le rythme se révèle comme « poussée à la participation ⁴⁹⁵ », présence en contact avec le monde, changement incessant qui se produit sous nos yeux et qui se dévoile dans une rencontre, comme nous l'avons remarqué à travers les réflexions des « maîtres » de l'art théâtral contemporain, dans la pathologie ce rythme intérieur est réduit à une répétition sans fin et se montre « pétrifié » face à une rencontre sans cesse manquée.

À partir de ces considérations, nous allons mettre à l'épreuve le concept de rythme comme *la mise en œuvre d'une résonance*, que nous allons approfondir comme *devenir d'une résonance de sens*, capable dans son ouverture, de nous faire ressentir un manque. En précisant que ce mouvement se produisant au cœur de ce manque, jaillit comme recherche de l'Autre, « Appel » capable de générer des liens nouveaux qui deviennent pensables et possibles. Ce en quoi le sens dont nous parlons est proche de celui décrit par J.-L. Nancy :

Le sens a toujours le sens du non-achevé, du non-fini, de l'encore-à-venir, et en général de l'à.

Il n'a pas la signification d'une réponse, et pas même celle d'une question : en ce sens, il n'a pas de sens. Mais c'est l'événement d'une ouverture.

Il n'apporte pas un salut, mais il salue (il appelle) l'à-venir et le sans-fin. Le sens a besoin d'une épaisseur, d'une

⁴⁹⁵ Maldiney H. (1975), *La rencontre et le lieu, Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, sous la direction de C. Younès, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 171

*densité, d'une masse, et donc d'une opacité, d'une obscurité par lesquelles il donne prise, il se laisse toucher comme sens précisément là où il s'absente comme discours*⁴⁹⁶.

C'est donc au devenir de cette résonance et à ses implications quant à la question du *sens*, que nous allons dédier la troisième partie de notre recherche.

Dans cette acception et sous cet angle, nous supposons que travailler sur ces dynamiques peut représenter un important facteur thérapeutique dans le cadre d'une médiation passant par le biais de l'art théâtral.

Pour le démontrer, nous allons une fois encore partir des écrits de S. Freud pour développer nos propres réflexions. Nous avons déjà trouvé dans sa correspondance un passage impliquant le rythme, en particulier en ce qui concerne l'art d'Yvette Guilbert. L'enchantement *magique* d'un court voyage dans le temps, « hors du temps » produit par les chansons de l'actrice, la sensation décrite de « redevenir jeune⁴⁹⁷ » comme son « oui » avec tous ses sens⁴⁹⁸ » en entendant la chanson de *La Soularde...*, nous ont conduit à mettre ses affirmations en relation avec un mouvement intérieur, avec un devenir dont « la vocation radicale est d'être en rapport transférentiel avec une altérité extérieure⁴⁹⁹ ».

Pour continuer à approfondir notre problématique nous allons examiner un autre moment proposé par Freud : le jeu du *Fort-Da*.

⁴⁹⁶ Jean-Luc Nancy (2008), *Le poids d'une pensée, L'approche*, Strasbourg, éditions de La Phocide, 2008, pp.13 et 15

⁴⁹⁷ Freud S. (1938), *Correspondance (1873-1939)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 494

⁴⁹⁸ *Ibidem*, pp. 441-442

⁴⁹⁹ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 263

Le Fort - Da

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud nous montre cette scène :

... L'enfant avait une bobine en bois avec une ficelle attachée autour... Il jetait avec une grande adresse la bobine, que retenait la ficelle, par-dessus le rebord de son petit lit à rideaux où elle disparaissait, tandis qu'il prononçait son o-o-o-o riche de sens ; il retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux « voilà » (en allemand: da). Tel était donc le jeu complet : disparition et retour ; on n'en voyait en général que le premier acte qui était inlassablement répété pour lui seul comme jeu, bien qu'il ne fût pas douteux que le plus grand plaisir s'attachât au deuxième acte.

L'interprétation du jeu ne présentait plus alors de difficulté. Le jeu était en rapport avec les importants résultats d'ordre culturel obtenus par l'enfant, avec le renoncement pulsionnel qu'il avait accompli (renoncement à la satisfaction de la pulsion) pour permettre le départ de sa mère sans manifester d'opposition. Il se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même « disparition-retour »⁵⁰⁰.

À partir de ce moment Freud nous propose deux pistes de recherche : une voie qui ratifie la vérité du chemin infantile, et l'autre qui ouvre à une interprétation sur le pourquoi de ce repliement que notre

⁵⁰⁰ S. Freud (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions Payot, 2010, pp. 53-54. L'expression "o-o-o-o" utilisée par l'enfant est reprise dans une note et à cette vocalisation Freud donne le sens du mot Fort (parti). (*Ibidem*, p. 30).

pensée reproduit sans arrêt et sous plusieurs formes : ce dernier chemin étant celui-là que Freud suivra dans son œuvre.

Supposons que l'on parcourt l'autre voie⁵⁰¹ et que l'exemple de la bobine nous apprenne surtout l'importance du jeu et le fait que le *fort-da* puisse être *ouvert* aussi d'une autre manière⁵⁰².

Lacan a parlé à plusieurs reprises de ce passage en développant dans le temps quelques replis cachés. Dans le *Séminaire I*, il perçoit dans l'opposition *fort-da* une première manifestation du langage dans lequel l'enfant dépasse le phénomène de la présence et de l'absence qui est transféré sur un plan symbolique.

⁵⁰¹ À la fin du même chapitre où Freud présente le *Fort-Da*, il fait référence à la représentation artistique en affirmant aussi que sous le domaine du principe du plaisir ils existent des moyens et des chemins pour transformer ce qui est en soi même déplaisant dans un objet susceptible d'être psychiquement élaboré et que ces cas et situations que à la fin se concluent avec la réalisation d'un plaisir ils pourraient être étudiés par une esthétique orientée *selon le point de vue économique*. (*Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 58).

À ce propos P. Ricœur met en évidence comment si l'exacte collocation de cette esthétique, dans le grand projet freudien, n'apparaît pas immédiatement, juste à cause de son caractère fragmentaire, en échange elle serait représentée par l'unité systématique du point de vue constitué par le lien entre la technique de l'œuvre d'art et la production d'un effet de plaisir qui contribuerait à garder ensemble ces fragments. (Ricœur P. (1965), *Della Interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 186-191).

De sa part A. Bellavita signale comment *Au-delà du principe de plaisir* (1920) mais également *Das Unheimliche* (1919), écrits dans la même période, présentent un point de rupture dans la conception freudienne et précisément un passage d'une idée *hédonistique* ou *eudémoniste* de l'œuvre d'art à une autre dans laquelle éros et mort cohabitent pleinement : une esthétique freudien qui part du *Witz*, du mot d'esprit, qui amplifie la valeur créatif et poétique du langage à une esthétique de l'*Unheimliche*, de l'inquiétante étrangeté, où en premier plan il y a un renversement imprévu, un changement de signe qui, à l'intérieur de la maison, du *Heim*, nous permet d'entrer en contact avec son côté plus caché. (Bellavita A. (2005), *Schermi perturbanti*, Milano, Vita e Pensiero, pp.10-11).

⁵⁰² Rovatti A. (1994), «Fort-da», *Il futuro dell'uomo*, Actes du colloque *Il vertice e l'abisso*, XXI n.2, Firenze, 1994, p. 4

Avec l'introduction du symbole, Lacan nous fait observer que, dans le jeu, les positions se trouvent renversées : quand l'enfant dit *fort*, l'objet est présent et quand il dit *da*, l'objet est absent : *l'absence est ainsi évoquée dans la présence et la présence dans l'absence*⁵⁰³.

Essayons maintenant d'*entrer* pour un instant dans la *scène* et cherchons à saisir certains détails se trouvant dans la succession proposée par Freud :

Voici un geste ... *Il jetait la bobine...*

Après une vocalisation ... *Il prononçait son o-o-o-o...*

Et encore un geste... deux gestes... *Il retirait ensuite la bobine et saluait sa réapparition*

Et encore une vocalisation ... *Par un joyeux da (voilà !).*

La simplicité de l'enfant dans sa création est étonnante, comme l'est le génie de Freud qui, en observant et en "découpant" un moment de la réalité de tous les jours, en saisit le sens.

Si le moment d'inscription dans le langage a lieu à travers ce prisme aux mille facettes qui est le jeu, celui-ci semble présenter deux moments, composés par un « geste-mot »⁵⁰⁴, qui évoquent tous les deux l'absence dans la présence de l'objet et l'appel à sa présence quand celui-ci est absent.

[...] La présence-absence est, pour le sujet, articulée dans le registre de l'appel... Bien entendu, cette scansion de l'appel est loin de nous donner dès l'abord tout l'ordre symbolique, mais

⁵⁰³ Lacan J. (1953-1954), Séance du 12 mai 1954, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 271

⁵⁰⁴ Nous choisissons d'utiliser l'expression "mot" parce que ces vocalisations produites par l'enfant prennent une fonction communicative spécifique. (Camaioni L. (1999) (sous la direction de), *Manuale di Psicologia dello Sviluppo*, Milano, Il Mulino, p. 265).

*elle nous en montre l'amorce... Dans l'opposition entre plus et moins, présence et absence, il y a déjà virtuellement l'origine, la naissance, la possibilité, la condition fondamentale, d'un ordre symbolique [...]*⁵⁰⁵.

À partir de ce type d'écriture dans laquelle sont investis soit le geste soit la vocalisation, semble prendre naissance une première racine commune d'inscription symbolique dans un *rythme*.

En effet, le couple geste/vocalisation *fort* et le geste/vocalisation *da* ne se donnent pas seuls : c'est dans leur oscillation qui se répète⁵⁰⁶ qu'ils acquièrent un pouvoir de transformation dans lequel nous retrouvons la création de quelque chose *d'autre*, d'une réalité *autre* qui se produit.

A. Didier-Weill signale la différence de commentaire de Freud et de Lacan sur le *Fort-Da* : « Alors que, pour Freud, ce jeu est une

⁵⁰⁵ Lacan J. (1956-1957), Séance du 12 décembre 1956, *Le Séminaire. Livre IV. La Relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994, p. 67-68

⁵⁰⁶ Nous citons ce passage de Lacan : « L'ensemble de l'activité [le soulignage est de notre fait] symbolise la répétition, mais non pas du tout celle d'un besoin qui en appellerait au retour de la mère, et qui se manifesterait tout simplement dans le cri. C'est la répétition du départ de la mère comme cause d'une *Spaltung* dans le sujet – surmontée par le jeu alternatif, fort-da, qui est un *ici* ou *là*, et qui ne vise, en son alternance, que d'être *fort* d'un *da*, et *da* d'un *fort*. Ce qu'il vise, c'est ce qui, essentiellement, n'est pas là, en tant que représenté - car c'est le jeu même qui est le *Repräsentanz* de la *Vorstellung*. Que deviendra la *Vorstellung* quand, à nouveau, ce *Repräsentanz* de la mère – dans son dessin marqué des touches, des gouaches du désir – viendra à manquer ? ». (Lacan J. (1964), Séance du 12 février 1964, *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.61).

Pour approfondir la notion de *Repräsentanz de la Vorstellung*, nous nous référons à S. Achache-Wiznitzer qui nous en propose une image très efficace : « Un avion à réaction trace une ligne dans le ciel qui perdure longtemps après son passage. D'ailleurs nous n'aurions pas pu voir l'avion, il était trop haut, inaccessible au regard. La trace qu'il laisse est tout ce que nous voyons. Ce n'est pas une représentation de l'avion, c'est l'instance qui nous permet de nous en faire une représentation : l'instance représentante de la représentation, *Die Vorstellungsrepräsentanz*. (Achache-Wiznitzer S. (2004), *Vorstellung, Le Coq Héron*, passage repris sur www.oedipe.org/fr/actualites/encore).

tentative visant à amadouer la disparition traumatique de la mère, pour Lacan, il est la célébration par l'enfant de sa façon d'entrer dans le langage : acte d'invocation se trouvant être, en même temps, acte de chant s'appuyant sur les voyelles « o-a »⁵⁰⁷.

Cette naissance à l'ordre symbolique, qui comprend *l'ensemble de l'activité*, semble créer une *vibration de la réalité*⁵⁰⁸, une résonance, un écho, à travers lesquels l'enfant *crée le premier jeu symbolique, mais en même temps aussi le rythme*⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 117

⁵⁰⁸ Nous reprenons le terme qu'Hélène Cixous a utilisé à propos de la fiction dans « La fiction et les fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud », *Poétique*, n.10-1972, p. 215.

⁵⁰⁹ Barthes R. (1982), *Ascolto, L'ovvio e l'ottuso*, Saggi Critici III, Torino, Einaudi, 1985, pp. 240-241.

J. Derrida nous propose de lire les deux mouvements *composites* Fort et Da comme non pas séparés par la rigidité d'une barre, mais comme divisés et en même temps reliés par deux points, *Fort : Da*. Ce changement de signe permettrait un passage continu de l'un à l'autre, passage qui ne conduit pas à l'idée que les deux termes sont équivalents, et qui ne met donc pas fin à l'oscillation. Puisqu'au contraire, il en produit la répétition incessante. (Derrida J. (1980), *Speculare – su "Freud"*, Milano Raffaello Cortina Editore, 2000, p.173).

Mais qu'est-ce qui représente cette répétition ? Peut-être, comme l'affirme Nietzsche : « Seul en ce monde, le jeu de l'artiste et de l'enfant connaît un devenir et une mort, bâtit et détruit, sans aucune imputation morale, au sein d'une innocence éternellement intacte. Ainsi, comme l'enfant et l'artiste, joue le feu éternellement vivant, ainsi construit-il et détruit-il, en toute innocence. [...] Ce n'est pas l'orgueil impie mais l'instinct de jeu sans cesse réveillé qui appelle à la vie des mondes nouveaux. L'enfant jette un instant son jouet, mais il le reprend bientôt obéissant à son caprice innocent. Mais dès qu'il bâtit, il assemble, emboîte et structure avec logique, selon des articulations internes. » (Nietzsche F. (1870-1873), *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard, 1975, p. 36)

Le jeu de l'artiste et de l'enfant deviendrait alors un outil puissant de signification, un lieu et un temps où l'on expérimente confins et habiletés dans un contexte donné et reconnu - un espace de représentation symbolique de la réalité dans lequel est possible se mettre à l'épreuve, de vaincre, perdre, se réjouir et souffrir avec intensité, mais sans les sentences définitives que la vie présente.

Freud montre cette coïncidence constructive et génératrice de sens entre le jeu et l'art en affirmant que : « Peut-être sommes-nous en droit de dire : tout enfant qui joue se comporte comme un poète en tant qu'il se crée son propre monde ou, pour parler plus exactement, transporte les choses de son monde dans un ordre nouveau à sa

Un rythme qui se jouerait comme une sorte *d'écriture sur l'eau*, un équilibrisme dans les environs du vide, un essai à travers lequel la fiction jouée pourrait nous accrocher au monde et non pas l'éviter en construisant des faux univers. Allant dans ce sens, P. A. Rovatti affirme : « Non pas malgré la fiction, mais juste grâce à elle, nous procurons une possibilité d'écrire sur l'eau et de nous raccrocher au monde⁵¹⁰ ».

La dynamique rythmique du jeu dans la médiation

Dans l'oscillation entre le « geste-mot » *fort* et le « geste-mot » *da*, qui se poursuivent et se complètent, générant une réalité *autre*, une autre scène, nous pensons retrouver l'une des dimensions du jeu de l'art de l'acteur, dans lequel mot et geste coexistent ensemble dans une relance continue.

Dans ce jeu, il peut se donner un passage, *un mouvement* entre mot et geste qui permettrait au mot d'ouvrir une faille, de nous faire « signe » et, en même temps, qui donnerait au geste la possibilité de se faire langage, en *écrivant* un chemin, une fissure qui nous permettrait d'ouvrir des visions et des perspectives nouvelles sur nous-mêmes et les autres.

Dans ce « battement », cette oscillation presque imperceptible et pourtant visible de par ses résultats, nous n'avons pas seulement un mot ou un geste. Nous sommes convoqués par un mot qui se fait geste et nous

convenance. » (Freud S. (1907), Le poète et l'activité de fantaisie, *Œuvres complètes*, vol. VIII, 2007, P. U. F., p. 161).

⁵¹⁰ Dal Lago A. et Rovatti P. A. (1993), *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 35.

Dans ses écrits, Rovatti est revenu à plusieurs reprises sur ce passage freudien. À ce propos, nous citons aussi *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1994.

sommes transformés par un geste qui se fait mot : dans cette possibilité nous retrouvons l'un des secrets du théâtre. Sa magie consiste alors à « présentifier » cette possibilité qui a la capacité de nous surprendre en nous permettant de jeter un regard « au-delà ».

Nous considérons que cette frontière mot-geste et sa traversée en devenant *autre* permet un balancement et une ouverture pouvant s'avérer importante également dans la médiation : en effet, même si imperceptibles et presque invisibles quand ils se produisent, ces moments sont en mesure de produire des « changements » :

Celui qui joue assure, par l'action qu'il exerce sur un environnement, une transition entre ce qui est dehors et ce qui est dedans. Ce continuum, forme fondamentale de la vie, peut être considéré comme un état permettant de surmonter les mécanismes de clivage entre psyché et soma afin que l'esprit ne fonctionne pas comme organe séparé du corps et que, grâce au jeu, le « je » ait enfin droit de cité⁵¹¹.

Du jeu au je : tel serait le mouvement sans cesse repris, réinventé, qui n'a rien de linéaire dans son parcours.⁵¹²

À partir de ce mouvement, J.-M. Vives signale qu'il est possible d'envisager une possibilité consistant à *insister, pour que de la répétition naisse, dans l'étonnement, la différence d'un temps potentiel* : le temps du jeu, de la création, du plaisir esthétique qui trouverait sa matrice au moment du *Fort-Da*⁵¹³.

⁵¹¹ Attigui P. (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Denoël, Paris, p. 64

⁵¹² Pontalis J.-B. (1983), Préface, *Jeu et réalité* de D. W. Winnicott, Paris, Gallimard, p. XV

⁵¹³ Vives J.-M. (1998), L'art en thérapie : de la suture symptomatique à l'ouverture sublimatoire, *Art et thérapie*, n. 64-65, Paris, INECAT, pp. 50-63

Dans le champ thérapeutique, la médiation convoquée par l'utilisation de l'art pourrait ainsi nous permettre de travailler sur la restitution de ce jeu de l'entre-deux, du non encore fixé :

Les patients que nous rencontrons ont souvent perdu cette possibilité de jouer avec le temps. Coincés dans le "Da" ou dans le "Fort", ils sont incapables de jouir de la syncope, du saut par-delà l'ouvert qui les sépare et les relie à la fois. Obnubilés par la bobine bouche trou - il faut avoir une bonne bobine...-, ils en oublient la ficelle. Ils en oublient les jeux d'enfant... L'art est une des façons de les retrouver⁵¹⁴.

Sur les dimensions du rythme : « du continu au discontinu »

La dynamique du jeu nous donne une clé de lecture portant sur un moment fondamental de rencontre et d'exploration, mais en même temps nous considérons qu'il représente seulement une des dimensions possibles de l'univers rythmique que nous retrouvons dans l'art.

En outre, la dynamique rythmique que nous retrouvons dans le jeu nous semble une condition nécessaire, mais pas suffisante pour approfondir une question que nous considérons comme cruciale pour notre recherche : *comment une résonance incarnée peut-elle se transformer en scansion, « pas-vers-le-sens-du-désir⁵¹⁵ » à travers la médiation du « comme si en présence » du théâtre ?*

Pour cette motivation, nous allons vérifier le « savoir » de l'art scénique touchant à la question du rythme, son *héritage vivant* fait des

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 61

⁵¹⁵ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, op. cit., p. 107

réflexions tissées à travers ses pratiques et ses découvertes effectuées sur les différents liens existant entre illusion-vérité-fiction. Ce faisant, nous tenterons de voir s'il est possible d'apporter d'autres éléments pour approfondir ce jeu avec le temps de « l'entre-deux ».

À ce propos, nous allons développer les différents éléments que nous avons déjà mentionnés tout au long de notre travail, portant sur la question rythmique.

La découverte de la centralité de la « question rythmique » est au cœur des recherches dans l'histoire du théâtre contemporaine et dans les écrits de K. Stanislavski, V. Meyerhold, A. Artaud, S. Eisenstein, J. Grotowski, jusqu'à E. Barba, P. Brook et A. Mnouchkine.⁵¹⁶

Avec des accents différents, leurs réflexions semblent tourner autour de deux dimensions de la dynamique rythmique :

- Le rythme vu comme pulsation à travers laquelle je résonne dans l'autre, tout comme l'autre résonne en moi. En précisant que c'est ce *contact* qui permet « d'entrer dans les choses » comme l'affirmait L. Jouvet :

*Je me mets en contact, je participe au rythme du train. Je fais partie peu à peu de son mouvement ; je m'y insère, je fais corps avec lui*⁵¹⁷.

- Le rythme vu comme coupure, torsion du temps visant à faire jaillir la présence d'une forme. À ce propos, E. Barba définit l'acteur comme celui qui « sculpte » le temps, « en dilatant ou en syncopant ses actions », **en le faisant devenir un « temps-en-vie »** ;

⁵¹⁶ Pour approfondir la centralité du rythme dans l'histoire du théâtre contemporaine on renvoie au livre *Il ritmo come principio scenico* sous la direction de R. Ciancarelli, Roma, Dino Audino Editore, 2006.

⁵¹⁷ Jouvet L. (1954), *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, p. 197

*Le secret d'un rythme-en-vie, comme les vagues de la mer, les feuilles dans le vent, les flammes du feu, se trouve dans les pauses. Ce ne sont pas des arrêts statiques mais des transitions, des transformations d'une action à l'autre. L'une se termine et s'arrête une fraction de seconde créant un élan qui entraîne l'action suivante*⁵¹⁸.

L'élément commun à ces deux dimensions de recherche est de penser le « pouvoir du rythme comme un fondement du théâtre⁵¹⁹ » et la dynamique rythmique d'une création comme constitutive d'un *processus de connaissance*, tissé à travers les passages, les pauses, le « souffle imperceptible⁵²⁰ » du silence.

Nous retrouvons également dans ces deux dimensions une référence à une même source : le *rhuthmos* des origines vu comme « forme du mouvement⁵²¹ », la conception présocratique du rythme, pris

⁵¹⁸ Barba E., « Rythme », *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, sous la direction de E. Barba, N. Savarese, Montpellier, L'Entretemps, 2008, pp. 223-224

⁵¹⁹ Nous retrouvons une affirmation analogue chez H. Maldiney, pour qui « ce pouvoir du rythme est le fondement de tous les arts ». (Maldiney H. (1993), *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, 2003, p. 111).

⁵²⁰ Nous reprenons cette expression de V. Meyerhold de R. Ciancarelli, « Le tecniche del ritmo nella scena del Novecento. Dalle « più piccole oscillazioni del pendolo » a « una serie infinita di sfumature », *Il ritmo come principio scenico*, op. cit., p. 7.

⁵²¹ Dans son essai intitulé *La notion de « rythme » dans son expression linguistique*, (publié pour la première fois en 1951 dans *Journal de Psychologie* et repris après dans le livre *Problèmes de linguistique générale*), E. Benveniste reparcourt l'histoire liée au mot rythme en cherchant à en approfondir les origines. Depuis le VII^e siècle av. J.-C., les poètes lyriques et tragiques utilisent le terme *ῥυθμός* (*rhuthmos*) pour définir la « forme » individuelle et distinctive du caractère humain. Le philosophe Démocrite donne aussi au mot *rhuthmos* le sens de forme comme disposition caractéristique des parties dans un tout. Mais qu'est-ce qui distingue *ῥυθμός* des autres expressions qui se rapportent également à l'idée de « forme » ?

Le terme *σχημα* définit une forme fixe, tandis qu'à l'inverse, *ῥυθμός* désigne la forme à l'instant où elle est assumée pour ce qu'elle a de fluide. Il s'agit donc de la forme de ce qui n'a pas de consistance, la forme improvisée, momentanée, modifiable. Benveniste

dans son sens originare de production de forme. En cela, l'indissociabilité du *rhuthmos* et du surgissement d'une forme permet de concevoir la « mise en rythme » et la « mise en sens » comme faisant partie d'un même mouvement⁵²² qui jaillirait dans *l'unité dynamique des opposés*⁵²³.

Cette « forme du mouvement » a été explorée par P. Hadot⁵²⁴ à partir d'un aphorisme d'Héraclite : « La Nature aime se cacher ». En précisant qu'à l'époque des philosophes présocratiques, la nature (*phusis*) avait deux sens principaux. Elle désignait « d'une part, la constitution, la

montre le lien profond entre le sens plus ancien du terme *ῥυθμός* et la doctrine des philosophes présocratiques qui ont révélé une des notions les plus originelles : l'unité dynamique des opposés.

Rhuthmos, qui signifie à la lettre : « manière particulière de couler », a ainsi été le terme le plus indiqué pour décrire des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité, ni nécessité naturelle résultant d'une disposition susceptible de changer.

Le sens moderne de « rythme », qui existe aussi dans la langue grecque, semble prendre position seulement à partir du V^e siècle av. J.-C. : c'est Platon qui a précisé le concept de « rythme » en délimitant dans une nouvelle acception, la valeur traditionnelle de *ῥυθμός*, comme forme distinctive, disposition, proportion. Et en l'appliquant à la forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse et à la disposition des figures dans lesquelles ce mouvement se résout.

La circonstance décisive, selon Benveniste, est là, dans la notion de *ῥυθμός* corporel, déterminé par une mesure et soumis à un ordre. Voilà le sens nouveau de *ῥυθμός* : la disposition est constituée pour Platon d'une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, comme l'harmonie résulte de l'alternance entre le grave et l'aigu. C'est l'ordre dans le mouvement, le processus entier de l'accord harmonieux des attitudes corporelles combinées avec un mètre qui, à partir de maintenant, sera désigné par le terme *ῥυθμός*. La notion de rythme est établie. (Benveniste É. (1966), La notion de « rythme » dans son expression linguistique, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, pp. 327-335).

⁵²² Bourassa L. (1992), La Forme Du Mouvement (sur La Notion De Rythme), *Horizons Philosophiques* 3, n. 1, pp. 111-112

⁵²³ Benveniste É. (1966), La notion de « rythme » dans son expression linguistique, op. cit., p. 333

⁵²⁴ Hadot P. (2004), *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard

nature propre à chaque chose, et, d'autre part, le processus de réalisation, de genèse, d'apparition, de croissance d'une chose⁵²⁵ ».

P. Hadot explore la nature dynamique de la *phusis* à travers l'action consistant à *aimer* (*philein*), conçue non pas comme « sentiment » mais comme « processus », « métamorphose » :

*Cet aphorisme exprimerait donc l'étonnement devant le mystère de la métamorphose, de l'identité profonde de la vie et de la mort. Comment se fait-il que les choses se forment pour disparaître ? Comment se fait-il que ce soit à l'intérieur de chaque chose que le processus de production soit indissolublement processus de destruction, que le mouvement même de la vie soit le mouvement même de la mort, la disparition apparaissant ainsi comme une nécessité inscrite dans l'apparition, dans le processus même de production des choses*⁵²⁶ ?

Dans l'art, la question ne serait alors pas d'imiter la Nature, « mais de travailler comme elle », comme l'affirmait P. Picasso⁵²⁷.

C'est d'ailleurs dans cette direction visant la « métamorphose » de la *phusis* qui *aime*, que se tournent les recherches actuelles sur la création. Création conçue comme par H. Maldiney : « champ de tensions », « *gestaltung* : une forme en formation⁵²⁸ ».

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 25

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 29

⁵²⁷ Nous reprenons l'affirmation de P. Picasso « il ne s'agit pas d'imiter la Nature, mais de travailler comme elle », citée par P. Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 226.

⁵²⁸ Maldiney H. (1993), *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, 2003, pp. 15 et 23

De la simulation incarnée à la résonance symbolique

G. Ceriani nous invite à repenser le rythme comme à « une dynamique de forces » apte à structurer un « microcosme conceptuel de nature tensive⁵²⁹ ».

Le rythme est ainsi envisagé comme « une forme d'émergence » qui aurait un statut double, « reliant l'organique au discursif, le physique au sens ». Il s'agit donc d'une sorte d'« architecture de médiation » intersubjective, dont la structure dynamique viserait « la construction de nouvelles structures⁵³⁰ ».

Si « le rythme est assimilable à une *structure conceptuelle*, relais mental entre le monde naturel, le monde perçu et le monde mis en discours⁵³¹ », on pourrait alors penser au rythme comme à une *grille* capable de permettre des connexions inédites entre la simulation incarnée et la résonance symbolique.

Nous retrouvons ici une analogie avec les réflexions déjà mentionnées de S. Eisenstein, portant sur deux moments de la *configuration rythmique* qui se donnent ensemble dans la création : un moment du procès lié au *rythme organique*, au « sentir intensément » qui, dans un deuxième moment, « sors de soi-même » pour se donner comme mouvement toujours en train de se modeler et de se configurer.

L'art théâtral semblerait ainsi pouvoir mettre en tension, « en vibration », cette résonance intersubjective vers une recherche de sens qui ne serait pas « le lieu cartésien de l'évidence, mais un sens incarné en

⁵²⁹ Ceriani G. (2000), *Du Dispositif Rythmique. Arguments pour une Sémio-Physique*, Paris, L'Harmattan, p.153

⁵³⁰ *Ibidem*, pp. 26 et 35

⁵³¹ *Ibidem*, p. 16

tension avec son bord insensé⁵³² ». Ce même processus ferait jaillir alors « des discontinuités qui autrement, resteraient au état latent et comme noyées dans la durée⁵³³ ».

Au vu de ce qui précède, deux questions se posent : travailler sur une configuration rythmique à travers une *composition* peut-il représenter un chemin permettant d'ouvrir une brèche dans le mur de silence en utilisant le *savoir-faire* de l'art, « son langage à la deuxième puissance⁵³⁴ » comme le définit J. Lacan ?

Et cette « écriture sur l'eau » pourrait-elle aider dans un parcours thérapeutique de subjectivation ?

Deux questions en appellent une autre : le lieu du « comme si » théâtral, dont le cœur pulse à travers des résonances, permettrait-il d'aboutir davantage à une *errance orientée* plutôt que seulement à des identifications ?

Dans le prochain chapitre, nous allons tenter d'approfondir ces questions en travaillant la notion d'improvisation dans le théâtre et dans la clinique.

⁵³² Borutti S. (2012), Il disagio del pensare, *L'inconscio dopo Lacan*, sous la direction de Cosenza D. et D'Alessandro P., Milano, LED, p. 29

⁵³³ Nous reprenons cette citation de C. Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, 1964, p.24) de G. Ceriani (2000), *Du Dispositif Rythmique. Arguments pour une Sémio-Physique*, op. cit., p. 13.

⁵³⁴ À la fin de la séance du 18 janvier 1977 du Séminaire *L'insu qui sait de l'une bévée s'aile a mourre* (1976-1977), J. Lacan affirme : « J'essaye de dire que l'art dans l'occasion est au-delà du symbolisme. L'art est un savoir-faire et le Symbolique est au principe de faire. Je crois qu'il y a plus de vérité dans le dire de l'art que dans n'importe quel bla-bla. Mais ça ne veut pas dire que ça passe par n'importe quelle voie. [...] Ce n'est pas un pré-verbal. C'est un verbal à la seconde puissance. Voilà ». Et quelques lignes plus haut, il précise : « Je dirais presque que c'est un hyper-verbal ». (Séminaire inédit. URL : <http://www.valas.fr/>, p. 79).

CHAPITRE XII

L'IMPROVISATION ET SA DYNAMIQUE INVOCANTE

I. « TENDRE L'OREILLE »

A. Didier-Weill remarque comment dans sa pratique quotidienne l'analyste demeure en quelque sorte un « pionnier » en partageant à cet égard le même destin que l'artiste. À ce propos il affirme : « la théorie analytique, si consistante soit-elle, est trouée par un non savoir qui laisse radicalement seul l'analyste quand il vient à le rencontrer ⁵³⁵ ».

Nous considérons qu'un des déclinaisons de ce « non savoir » concerne la rencontre avec « l'imprévu ». À cet « évènement » dans la pratique clinique F. Vinot dédie ce passage :

...L'imprévu, c'est avec cela que nous travaillons au quotidien. Recevoir un patient et tenter de s'ouvrir à ce qui n'était pas prévu, c'est recevoir l'invité surprise : l'inconscient. S'ouvrir à l'imprévu, à la surprise, soit. Mais en quoi réside cette ouverture, cet accueil de la surprise ? C'est là qu'il me semble qu'à l'imprévu doit répondre l'improvisation.

On voit bien, tout de même, que parler d'imprévu, c'est déjà indiquer que, d'une certaine façon, la pente de l'écoute est de prévoir, d'anticiper, de guetter le déjà-commu, la reconnaissance. Parler d'imprévu c'est bien marquer que quelque chose était prévue. Et l'on peut déjà supposer qu'aller contre cette pente ne va pas de soi. L'improvisation serait donc l'acte

⁵³⁵ Didier Weill A. (1997), *Le Mouvement Insistance*, URL : <http://www.insistance.org>

*qui prend en compte le surgissement de l'imprévu, qui irait à rebours du prévu.*⁵³⁶

Dans cet extrait très significatif F. Vinot mentionne différents moments qui passent parfois comme inaperçues, des interrogations et des choix qui précèdent et créent la « qualité » de cette rencontre.

Ces actions nous montrent que dans l'improvisation, l'« acte qui prend en compte le surgissement de l'imprévu », il y a une dynamique complexe à explorer.

Nous allons essayer d'approfondir certains aspects concernant cette dynamique de l'improvisation qui nous semblent « traverser » aussi bien la *pratique* de l'art théâtral que celle de l'art psychanalytique et que nous retrouvons également présents aussi dans la *transmission* respective de leur « savoir-faire ».

Notre choix est motivé par une constatation : l'imprévu semble demander d'être introduit et accompagné par un savoir « autre », un « savoir-faire » qui se décline différemment du savoir strictement codifié. Et c'est précisément à ce savoir mis à l'œuvre dans l'improvisation que nous allons examiner dans ce chapitre.

En particulier, dans sa première partie, nous voulons essayer de :

- approfondir *l'être à l'écoute* comme une des conditions qui prépare et rend possible « l'éclat imprévu d'une rencontre »;

⁵³⁶ Vinot F. (2012), Métapsychologie de la barre de mesure, *Oxymoron*, n. 3, URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>, p. 2

À propos de « l'improvisation », F. Vinot trace des analogies entre la clinique et la pratique musicale. Nous considérons que ses réflexions concernent également la pratique de l'improvisation de l'acteur. D'ailleurs cette pratique montre des similarités importantes entre musique, théâtre et danse qui nous semble souligner un même savoir à l'œuvre concernant l'émergence d'une dynamique rythmique intersubjective. À ce propos nous citons le livre *Il danzatore attore* sous la direction de C. Lo Iacono (2007), Roma, Dino Audino.

- dessiner des éléments de la structure de l'improvisation qui se déplie comme le devenir d'une expérience inédite, encore à écrire.

Nous considérons que ces aspects font partie d'une même problématique qui concerne l'Appel et la convocation de l'Autre. C'est l'émergence de cette dynamique entre *entendre*⁵³⁷ et *se faire entendre* et sa possibilité de relancer un parcours de subjectivation que nous voulons mettre en lumière.

À ce propos nous reprenons cette réflexion de J.-L. Nancy :

*Il n'y a de « sujet » (ce qui toujours veut dire, « sujet d'un sens ») que résonnant, répondant à une lancée, à un appel, à une convocation de sens*⁵³⁸.

Être à l'écoute

Nous retrouvons une même constatation soulignée dans le « savoir-faire » qui concerne soit la création artistique que la pratique analytique : il n'y a aucune possibilité de *jouer le présent* d'une rencontre sans « écoute ».

Nous pourrions même affirmer que ce passage est une partie essentielle dans le tissu de l'improvisation.

⁵³⁷ M. Poizat souligne l'importance de noter « qu'au sens strict et étymologique, « entendre » n'implique pas que l'on soit dans le registre de l'ouïe. « Entendre » vient en effet du verbe latin *intendere* qui signifie « tendre vers », d'où « porter son attention vers ». » (Poizat M. (1996), *La voix sourde*, Paris, Métailié, p. 33).

⁵³⁸ Nancy J.-L. (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée, p. 5

La question est alors de comprendre mieux les enjeux de cet *être à l'écoute* :

Si « entendre », c'est comprendre le sens, écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible. [...]

*Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure de sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, [...] sens dont le sensé est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle.*⁵³⁹

Dans cette affirmation de J.-L. Nancy nous voyons déjà posée la thématique que nous allons approfondir : être à l'écoute est une action qui, même si elle est invisible, implique un déplacement, un aller « vers » un sens possible, sens qui semble se retrouver dans la résonance.

À ce propos les écrits du psychanalyste Theodor Reik (1888-1969) nous permettront de mieux cerner notre problématique.

Ce psychanalyste donne à cet *être à l'écoute* une importance primordiale.⁵⁴⁰ Selon T. Reik, dans la rencontre avec le patient,

⁵³⁹ *Ibidem*, pp.19-21

⁵⁴⁰ À propos de l'importance de se former à cette « écoute intérieure » T. Reik affirme : « [Freud] forma notre oreille intérieure à entendre tous les demi-tons quasi imperceptibles, à évaluer l'impact des nuances et des ombres psychiques fuyantes. Ceux qui, comme nous-même, ont eu le privilège de suivre Freud pendant trente ans, n'oublieront jamais les moments où il esquissait les grandes lignes d'un cas, décrivait un type psychologique ou laissait une destinée humaine se déployer devant eux. En plus de ces insights incomparables, que nous gagnions ces mercredis soirs d'abord à l'Association Psychanalytique de Vienne, et plus tard, au domicile de Freud, il nous donna le goût des valeurs psychologiques, des demi-tons presque impénétrables, insaisissables, quoique chargés d'allusions, et un peu de sa sensibilité et de la finesse de sa réaction aux moindres indications émotionnelles. On ne saurait oublier comment, de petits détails apparemment insignifiants, l'image de la destinée humaine s'élevait lentement avec toutes ses joies et toutes ses peines, comment les signes les plus ténus amenaient la reconstitution d'une personnalité, et l'écho le plus assourdi des processus inconscients permettait la découverte de la mélodie de la vie ». (Reik T. (1948), *Écouter avec la troisième Oreille*, Paris, EPI S.A., 1976, p. 289).

À propos de l'utilisation des métaphores musicales de la part de Freud nous signalons les travaux de A. Di Benedetto et de N. M. Cheshire : Di Benedetto A. (2000), *Prima della parola. L'ascolto del non detto attraverso le forme dell'arte*, Franco Angeli, 2002,

l'analyste est appelé à ne pas entendre seulement ce qui se trouve dans les mots mais aussi ce que les mots ne disent pas, à « se mettre en situation d'entendre les harmonies et les dissonances de l'inconscient⁵⁴¹» :

Ce que disent les analysés dont la part pulsionnelle inconsciente est pour nous claire, obéit, dans sa multiplicité, à cette secrète domination du rythme⁵⁴².

Ce sera « le rythme des processus pulsionnels du patient, rythme inconsciemment ressenti » qui va déterminer le moment favorable à l'interprétation.⁵⁴³

Pour approfondir la question du meilleur moment à choisir pour communiquer au patient l'une de ses interprétations, T. Reik reprend le mot « takt » utilisé par Freud en remarquant que en allemand on peut retrouver une double signification : « il ne signifie pas seulement le « sens social », mais est également synonyme de « mesure, mouvement, cadence musicale », et de « barre ». ⁵⁴⁴

Nous retrouvons une reprise analogue du mot « tact » et de la dynamique rythmique que lui concerne également de la part de Lacan en 1936 :

Nous ne décrivons pas ici comment procède l'analyste dans son intervention. Il opère sur les deux registres de

Milano. Cheshire N. M. (1996), *The Empire Of The Ear : Freud's Problem With Music*, *The International Journal of Psycho-Analysis*, n. 77, pp. 1127-1168.

⁵⁴¹ Roudinesco É. (2001), Theodor Reik : pour l'amour de Freud, Préface à *Le psychologue surpris* de T. Reik, op. cit., p. 25

⁵⁴² Reik T. (1935), *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001, p.162

⁵⁴³ *Ibidem*

⁵⁴⁴ Reik T. (1948), *Écouter avec la troisième Oreille*, op. cit., p. 291. (T. Reik signale avoir repris cette expression de F. Nietzsche (*Ibidem*, p. 295) : Nietzsche F. (1886), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1982, p. 160).

*l'élucidation intellectuelle par l'interprétation, de la manœuvre affective par le transfert ; mais en fixer les temps est affaire de la technique qui les définit en fonction des réactions du sujet ; en régler la vitesse est affaire du tact, par quoi l'analyste est averti du rythme de ces réactions*⁵⁴⁵.

À propos du « tact » T. Reik évoque en particulier deux aspects :

- la capacité demandée au psychanalyste d'entendre « avec une troisième oreille ⁵⁴⁶ » ;
- la connaissance qui « vient de notre vibration inconsciente qui épouse le rythme instinctif de l'autre ⁵⁴⁷ » et qui lui permet de réagir « comme un sismographe réagit à une légère vibration souterraine ⁵⁴⁸ ».

À partir de ces considérations il affirme :

En recherchant une réponse, j'ai touché aux limites de la psychologie ; nous avons été entraînés à discuter d'un phénomène universel à tous les êtres humains. Il arrive la même chose à l'étudiant de la théorie et de la pratique musicale qui essaie de saisir l'action de la force fondamentale, vibrante, dans la musique.

Lorsqu'il a réduit à ses éléments la faculté de comprendre la mélodie et l'harmonie il ne lui reste qu'à adopter un point de

⁵⁴⁵ Lacan J. (1936), Au-delà du principe de réalité, *Écrits*, Paris, Seuil, p. 85. Nous reprenons cette citation de F. Vinot (2012), Métapsychologie de la barre de mesure, *Oxymoron*, n. 3, URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328> .

⁵⁴⁶ Reik T. (1948), *Écouter avec la troisième Oreille*, op. cit., p. 295

⁵⁴⁷ Reik T. (1935), *Le psychologue surpris*, op. cit., pp.163-164

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pp. 300-301

*vue qui rejoint à nouveau les processus biologiques fondamentaux : au commencement était le rythme.*⁵⁴⁹

Nous voyons là des réflexions très proches de celles que nous avons déjà rencontrées chez J. Oury et H. Maldiney qui, en soulignant l'importance primordiale du rythme, arrivent à la même conclusion : « au commencement était le rythme »⁵⁵⁰.

Mais il y a une autre analogie pour nous très importante que nous voulons souligner et qui concerne la conclusion à laquelle parvient T. Reik : « nous avons également déjà noté qu'il serait impossible de saisir les processus de l'inconscient d'autrui si ces processus ne touchaient pas notre propre psychisme, si l'expérience d'autrui lui était propre et n'avait aucun point de contact avec le nôtre⁵⁵¹ ».

Sans vouloir « forcer » une correspondance, le *contact* dont parle T. Reik, cet « écho inconscient⁵⁵² » nous rappelle les considérations de M. Merleau-Ponty et de V. Gallese sur la résonance incarnée⁵⁵³.

Nous retrouvons ces résonances qui se renvoient les unes aux autres et nous nous demandons si cette dynamique rythmique qui est pour nous une dynamique de sens non intentionné, mais « en tension » vers l'autre, ne permettrait pas de faire « résonner entre eux le registre sensibles et le registre intelligible⁵⁵⁴ ».

⁵⁴⁹ Reik T. (1935), *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001, pp. 163-164

⁵⁵⁰ Oury J. (1989), *Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée, p.178

⁵⁵¹ Reik T. (1935), *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001, p. 250

⁵⁵² *Ibidem*, p.287

⁵⁵³ À ce propos, nous trouvons intéressant de signaler la question que se pose T. Reik sur la possibilité qu' « il existe entre les hommes quelque chose qui rassemble à une compréhension instinctive ». (Reik T. (1935), *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001, p. 299). Dans notre contexte nous soulignons seulement cette correspondance qui mériterait d'être plus approfondie.

⁵⁵⁴ Nancy J.-L. (2002), *À l'écoute*, op. cit., p. 50

Une dynamique qui serait elle-même « ouverture de sens ...ou sens qui passe outre la signification »⁵⁵⁵ et qui pourrait alors être envisagée comme « la possibilité de mettre en résonance le réel humain pour le faire échoir au symbolique⁵⁵⁶ » *vers* la rencontre avec une « réson » qui « au-delà de toute raison puisse advenir⁵⁵⁷ ».

L'improvisation théâtrale comme exploration en vue d'une rencontre

À travers des chemins différents, nous retrouvons dans l'art théâtral⁵⁵⁸ cette même interrogation concernant une ouverture au-delà de la signification et des intuitions que nous considérons très proches de celles que nous venons de délinéer.

Cette proximité est rendue possible par la centralité que la *rencontre* assume dans le théâtre :

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 59

⁵⁵⁶ Vives J.-M. (2014), La question du tact en psychanalyse, Intervention au IV Colóquio Internacional Do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise : *Psicanálise Leiga e seus destinos. Entre a arte e a política*, tenu Rio de Janeiro du 14 au 16 avril 2014, p.6

⁵⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁵⁸ Pour ce qui concerne le théâtre, nous avons vu dans le chapitre dédié à K. Stanislavski que l'improvisation naît à partir d'une nécessité : comment passer de la « fiction » à une « illusion-vraie », à la création d'une réalité sur scène. Et encore par quelles voies entrer dans le « jeu de la présence » du théâtre ? L'improvisation à travers le « comme si » a été une de ces voies. Elle a représenté la possibilité d'affirmer la centralité de l'homme-acteur et de son travail d'écriture et de composition « entre précision et spontanéité » dans la dramaturgie scénique, en arrivant ainsi à changer la direction même de l'art théâtral. Pour cette motivation nous pouvons affirmer avec F. Cruciani que : « l'improvisation est au fond de la grande ligne pédagogique du théâtre du '900, là où le besoin de faire théâtre ne se projette pas sur le spectacle mais sur le travail de théâtre, sur le procès créatif de l'acteur. ». (Cruciani F. (1995), *Alla ricerca di un attore non progettato, Registi pedagoghi e comunità teatrali nel novecento*, Roma, E&A, pp. 93-94).

“Le théâtre” est une nécessité humaine fondamentale, tandis que “les théâtres” avec leurs formes et styles sont seulement des boîtes temporaires et remplaçables. [...] Quel est-il donc notre but ? C’est une rencontre...⁵⁵⁹.

Dans cette direction, une des fonctions de l'improvisation peut avoir alors le sens d'une *exploration en vue d'une rencontre*, exploration problématique et singulière car nous conduisant à *composer* le cadre « comme si » d'un monde de sens possible à inventer.

L'entrée de cette exploration peut se donner seulement à travers une *suspension temporaire et volontaire de l'incrédulité*, dont parle Samuel Taylor Coleridge⁵⁶⁰. Laisser tomber l'incrédulité pour *croire* à ce que nous allons retrouver d'inédit n'implique pas d'abandonner nos croyances. Comme l'enfant⁵⁶¹ dont parle Winnicott, quand nous nous immergeons dans un autre monde de sens tel que celui du jeu nous n'abandonnons pas la réalité de tous les jours, mais nous la percevons « du coin de l'œil ⁵⁶² ». Cette possibilité de regard différent permet

⁵⁵⁹ Brook P. (1993), *La porta aperta*, Milano, Einaudi, 2005, p. 67

⁵⁶⁰ Nous reprenons cette citation de A. Iacono (*L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, pp. 2 et 185). (Coleridge S. T. (1817), *Biographia Literaria, Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Jakson, 1985).

⁵⁶¹ La dynamique rythmique intersubjective qui caractérise l'improvisation a été mise en évidence dans les champs psychologique, psychanalytique et neuroscientifique par des nombreux et importants travaux sur l'« improvisation » mère-enfant. Nous soulignons ici une analogie avec les temps de l'improvisation délinéé par J.-M. Vives à ce propos, qui nous semblent concerner également la dynamique de l'improvisation théâtral : un temps dominé par « un acte de foi » qui concerne l'y-croire ; un autre temps qui concerne la co-construction d'une œuvre où le rythme joue un rôle essentiel ; enfin un **troisième temps qui permettrait à l'enfant d'entrer dans l'ordre symbolique et de s'inscrire dans le champ de la parole et du langage** ». (Vives J.-M. (2014), *De l'improvisation maternelle*, Inédit, p. 7).

⁵⁶² Iacono A. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, op. cit., p. 71. À ce propos l'auteur affirme que ce monde potentielle de l'illusion semble correspondre «aux procès d'organisation et d'auto-organisation métaphorique des mondes de sens qui déterminent la communication» (p.169).

d'expérimenter une condition de duplicité où identité et altérité coexistent, dans une position de « familiarité et d'étrangeté en même temps et de reconnaissance de soi comme un autre⁵⁶³ ».

À partir de cette condition de duplicité, explorer c'est *créer* en même temps *des contextes* différents où peuvent émerger *des relations nouvelles*.⁵⁶⁴

Pour expliquer la dynamique de ces relations G. Sofia fait référence au concept de « co-constitution du monde⁵⁶⁵ » :

La particularité de la relation théâtrale se trouve juste dans la mise à l'épreuve des dynamiques quotidiennes de co-constitution du monde, en cherchant à en défier les limites ou en en forçant les marges hypothétiques.

L'acteur crée une co-constitution nouvelle, crée un espace neuf parce que il crée une relation intersubjective différente⁵⁶⁶.

Le tissu de l'improvisation est constitué alors par des relations, comme l'a affirmé également le metteur en scène A. Vitez (1930-1990) :

⁵⁶³ *Ibidem*, p.117

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p.158

⁵⁶⁵ G. Sofia reprend la différenciation, proposée par A. Berthoz et J.-L. Petit Alain dans *Phénoménologie et physiologie de l'action* (Odile Jacob, 2006), entre *co-constitution* et *condivision* du monde proposé : « la première répond en effet à la logique qui soit moi qui l'autre nous sommes parti *constituants* du monde expérientielle, tandis que la deuxième se fonde sur le fait que moi et l'autre partageons un monde hypothétique *pré-constitué* ». (Sofia G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore*, Roma, Bulzoni, p.138).

Dans la co-construction d'une œuvre nous retrouvons une deuxième analogie avec les temps de l'improvisation mère-enfant délinées par J.-M. Vives où les deux « sont des partenaires à parts égales et co-construisent un œuvre aux dimensions musicales indéniables où rythme et mélodie jouent un rôle essentiel ». (Vives J.-M. (2014), *De l'improvisation maternelle*, op. cit., p. 7).

⁵⁶⁶ « La particolarità della relazione teatrale sta proprio nel *mettere* alla prova le dinamiche *quotidiane* di *co-costituzione* del mondo, cercando di sfidarne i limiti o forzandone gli ipotetici margini. [...] L'attore *crea* una nuova co-costituzione, *crea* uno spazio nuovo perché crea una diversa relazione intersoggettiva ». (Sofia G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore*, op. cit., pp. 142 et 144. Traduction personnelle).

ce sont les relations et les rencontres qui se produisent qui donnent une dynamique rythmique « qu'on ne connaissait pas avant et qu'on retrouve après »⁵⁶⁷.

Cette affirmation nous conduit à mettre au centre de la scène une dimension différente de celle qui est habituellement considérée : celle des relations qui s'entrelacent à des niveaux différents.⁵⁶⁸

À partir de ces considérations on peut comprendre l'importance que le metteur en scène J. Grotowski⁵⁶⁹ (1933-1999) donne à *l'être à l'écoute* pour explorer et créer dans l'improvisation.⁵⁷⁰

Cette « mise à l'œuvre » d'une *troisième oreille* signifie créer un *espace vide* d'ouverture pour une rencontre.

Mais quelle est-elle la rencontre qu'on vise ? Quels sont-ils les éléments qui tissent cette rencontre ?

À ces questions l'historien du théâtre L. Mariti répond ainsi :

⁵⁶⁷ Vitez A. (1982), À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic, *Langue française*, n. 56, p. 25

⁵⁶⁸ Falletti C. et Sofia G. (2011) (sous la direction de), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, p. 23

⁵⁶⁹ À propos de ce théoricien du théâtre et un pédagogue, P. Brook affirme : « Grotowski est unique. Pourquoi ? Parce que à ma connaissance personne d'autre au monde, personne depuis Stanislavski, n'a exploré la nature du jeu, le phénomène qu'il constitue, son sens, la science de ses processus tant psychiques que physiques ou émotionnels, aussi profondément et pleinement que Grotowski ». Son théâtre « est ce qui se rapproche le plus de l'idéal d'Artaud ». (Brook P. (2009), *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud, pp.17 et 22).

Dans sa recherche théâtrale, J. Grotowski a porté une attention particulière au rythme et à la voix, à l'âme du chant dont la qualité vibratoire a le pouvoir de nous parler « directement », *comme si* le chant était une personne. À ce propos nous citons cette affirmation : « quand on commence à capter les qualités vibratoires [du chant], celui trouve son enracinement dans les impulsions et les actions. Et alors, tout à coup, ce chant commence à nous chanter. Ce chant ancien me chante; je ne sais pas si je découvre ce chant ou si je suis ce chant. » (Thomas R. (1993), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles, 1998 ; éd. it. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, p.134).

⁵⁷⁰ Cavallo M., Ottaviani G. (2004), *Del sentire performativo: questioni novecentesche*, *Forme del sentire performativo*, Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni editore, n.71-72, p. 195

Aller au théâtre est comme participer à une excursion dans la vallée des échos, lieu de répétitions incomplètes, tournées vers un avenir inachevé. Chaque théâtre y pénètre et grâce à l'audace de son avant-poste recueille les échos inconnus ou oubliés, en déchiffrant les unes, en ravivant les autres. Chaque théâtre garde et répète un écho partiel de la grande vallée de tous les échos. Et le spectateur, qui est moi et n'est pas du tout moi, dans sa perception, dans son appel à la mémoire, devient l'écho de ces échos qui se répercutent dans son corps, l'excitent, le caressent, le disséminent des points douloureux ou des tremblements joyeux, et chaque fois le disposent aux attentes toujours éludées et toujours renouvelées⁵⁷¹.

⁵⁷¹ « Andare a teatro è come partecipare a un'escursione nella valle degli echi, luogo delle ripetizioni incomplete, rivolte verso un avvenire incompiuto. Ogni teatro vi penetra e grazie all'audacia del suo avamposto raccoglie echi sconosciuti o dimenticati, decifrando gli uni, ravvivando altri. Ogni teatro conserva e ripete un'eco parziale della grande vallata originaria di tutti gli echi. E lo spettatore, che sono io e non sono affatto io, nella sua percezione, nel suo appello al ricordo, diventa eco di questi di echi che si ripercuotono nel suo corpo, lo eccitano, lo accarezzano, lo disseminano di punti dolorosi o di fremiti gioiosi, e ogni volta lo dispongono a sempre eluse e rinnovate attese. (Mariti L. (2012), *La valle degli echi. Riflessioni sulla ripetizione creativa e sul ritmo a teatro, Prospettive su teatro e neuroscienze* sous la direction de C. Falletti e G. Sofia, Roma, Bulzoni editore, p. 28. Traduction personnelle).

II. LE TEMPS « POUR DIRE »

La pulsion invocante

La vallée des échos évoquée par L. Mariti nous amène à explorer le lieu d'une *répétition créative* chargée des résonances qui se font « tangibles », échos « dans le corps du fait qu'il y a un dire ⁵⁷²».

Selon E. Porge, l'écho comme « espace-temps de l'entre-deux, de l'écart, de la différence et de l'identique ⁵⁷³» ouvre à la problématique de la pulsion invocante en désignant l'Appel.

Et c'est sur ce chemin que nous allons approfondir l'improvisation comme écriture possible d'un appel à l'Autre.

Mais avant, nous allons introduire la pulsion invocante, que Lacan définit comme « l'expérience la plus proche de l'inconscient ⁵⁷⁴».

Pour expliquer l'instance de cette pulsion J.-M. Vives nous dit :

En conférant à l'invocation, comme au regard, le statut de pulsion, Lacan propose une nouvelle dialectique des pulsions. Aux côtés de l'objet oral et de l'objet anal, articulés à la demande (l'objet oral associé à la demande à l'Autre, l'objet anal à la demande de l'Autre), Lacan introduit le regard et la voie, qui,

⁵⁷² Lacan J. (1975-1976), *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 17

⁵⁷³ Porge E. (2014), Entre voix et silence : tourbillons de l'écho, *Essaim*, 2014/1, n. 32, p. 51

⁵⁷⁴ J. Lacan (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 96

*tous deux, concernant le désir – le regard est associé au désir à l'Autre, la voie au désir de l'Autre.*⁵⁷⁵

La pulsion invocante représente une pulsion plus primordiale par rapport aux autres pulsions.

À ce propos A. Didier-Weill affirme: « aux pulsions partielles organisatrices de phantasmes sexuels, nous opposons une pulsion invoquante plus primordiale, pour autant qu'elle met en scène un processus non sexuel par lequel une voix - celle de la mère – s'adressant à partir d'une extériorité absolue à un sujet supposé, cesse à un moment donné d'être cause extérieure pour devenir cause intime d'un sujet qui, créé ex nihilo, est amené à découvrir la finalité de sa vocation : faire entendre sa propre voix dans le concert du monde⁵⁷⁶ ».

La transmission la plus primaire du symbolique à l'enfant se ferait donc à travers la médiation de la musique de la voix maternelle⁵⁷⁷: en improvisant avec son rythme, la mère introduirait le futur sujet à la parole.

Pour cela, A. Didier Weill propose une réflexion théorique sur la musique comme l'une de voies possibles pour comprendre cette relation du sujet à l'Autre: « le pouvoir de la musique est pouvoir de commémoration du temps primordial où le sujet, avant de recevoir la parole, reçoit préalablement une souche, une racine sur laquelle pourra en second lieu germer la parole.⁵⁷⁸ »

Le sujet invoquant serait alors celui qui croit à l'hypothèse qu'il existe un Autre « non sourd » capable de pouvoir l'entendre. Mais pour pouvoir disposer d'une voix...

⁵⁷⁵ J.-M. Vives (2012), *La voix sur le divan*, Aubier, Paris, pp. 26-27

⁵⁷⁶ A. Didier-Weill (1998), *Invocations*, Calmann-Lévy, Paris, pp. 150-151

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 170

⁵⁷⁸ A. Didier-Weill (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, p. 249

*Il est nécessaire en effet de ne pas être totalement envahi par celle de l'Autre. Il convient donc que le sujet constitue un point intrapsychique qui, après avoir résonné, le mette à l'abri de la voix de l'autre. Point sourd que nous définissons comme le lieu où le sujet, après être entré en résonance avec le timbre originare, s'y est rendu sourd pour pouvoir disposer de sa propre voix.*⁵⁷⁹

Nous voyons là l'hypothèse que la constitution de ce point sourd est l'effet d'une opération langagière : la métaphore, qui se trouverait à l'origine même du sujet et qui vise à substituer sa voix en devenir à celle de l'Autre qui l'a appelé à advenir.⁵⁸⁰

À ce temps pour « advenir », à cet espace « pas encore là », Didier Weill assigne le but de la pulsion invocante⁵⁸¹, en le nommant « point bleu » :

*Invoquant, le sujet est guidé, orienté, vers un "point bleu" qui n'est pas encore présent, mais situé dans un avenir possible d'où il appelle le sujet comme pure possibilité.*⁵⁸²

Ce lieu où jaillit une *note bleue*⁵⁸³ orienterait la pulsion invocante à travers un temps et un espace qui ne possèdent pas nos coordonnées

⁵⁷⁹ J.-M. Vives, *La voix sur le divan*, Aubier, Paris, 2012, pp. 35-36

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p.38

⁵⁸¹ Didier-Weill A. (1998), *Invocations*, op. cit., p. 85

⁵⁸² *Ibidem*, p. 20

⁵⁸³ Didier Weill a dédié de nombreux passages à la « note bleue ». (*Les trois temps de la loi*, Éd. du Seuil, Paris, 1995 ; *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy, 1998 ; *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël, 2003)

L'auteur reprend cette « métaphore colorée » de Delacroix à propos de la musique de Chopin, mais c'est à George Sand que nous devons cette expression (Sand G. (1873), *Impressions et souvenirs*, Paris, Des Femmes – Antoinette Fouque, 2005, pp. 87-107).

quotidiennes et habituelles, mais dans un « qui e ora » qui est celui du sujet : quand la note bleue résonne, nous dit Didier Weill, *comme si* était la mienn⁵⁸⁴, elle est capable d'accorder « le plus beau des *présents* : le présent⁵⁸⁵ ».

Partition pour une Invocation

Nous considérons que dans la rencontre que l'improvisation théâtrale met en place peut se retrouver l'émergence d'une dynamique invocante entre entendre et se faire entendre.

Nous considérons que ce n'est pas un hasard si la « note bleue » est convoquée par une *rencontre* entre un peintre, un compositeur et une femme écrivain.

Ensemble ils cherchent à saisir le mystère des reflets : « de reflet du reflet qui nous lance dans l'infini ».

G. Sand relate cette rencontre à travers les mots de Delacroix : « Il y a dans la couleur des mystères insondables, des tons produits par relation, qui n'ont pas de nom et qui n'existent sur aucune palette. [...] Tout corps en contact avec un autre corps donne et reçoit l'éclair de la couleur. (*Ibidem*, p.100).

À cette affirmation, Chopin répond avec la musique en improvisant, à la recherche d'un « clair de lune ». C'est alors que l'inattendu résonne : « Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie ; ils remplissent le ciel ; ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. » (*Ibidem*, p. 103).

Ce que nous voulons souligner dans ce passage est le fait qui nous sommes face à une série de relations qui s'entrelacent l'une dans l'autre, comme dans le mouvement extatique d'Eisenstein : elles créent un contact pour réveiller quelque chose qui n'est pas là – ou qui peut-être est seulement endormie - mais qui apparaît grâce à ce tressage.

Dans la musique africaine, la « note bleue » aurait été introduite au début du blues par les esclaves noirs américains en donnant à cette musique sa couleur caractéristique. Elle représente dans le flux musical « cette note pas encore là, mais qui, par le croisement de la dimension diachronique de la mélodie et la structure synchronique de l'harmonie, appelle et met en tension. » (J.-M. Vives J.-M. (2012), *La voix sur le divan*, op. cit., p. 114).

⁵⁸⁴ Didier-Weill A. (2003), *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël, p. 160

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p.159

Dans la première partie de ce chapitre nous avons essayé de délinéer le moment d'entendre, de *tendre l'oreille à...* : « le à d'un envoi, d'un renvoi...le à d'un avenir, d'une attente, d'un appel »⁵⁸⁶ qui nous fait signe d'une différence, d'un écart de soi.

Nous voudrions conclure en essayant d'approfondir le deuxième moment, « le temps pour dire⁵⁸⁷ », qui est toujours un dire à Quelqu'un.

Mais comment parvenir à *écrire* dans l'espace⁵⁸⁸, le temps subjectif de l'invocation ?

Nous sommes confrontés là à un réseau complexe de procès qui s'entrelacent et interagissent entre eux, réseau que nous retrouvons à la fois dans un évènement théâtral, mais également dans une composition jusqu'à la micro partition d'un geste.

Pour rendre compte de la structure de ce réseau, nous allons reprendre une réflexion déjà citée de P. Brook qui la compare au filet d'un pêcheur et à sa préparation pour pouvoir pêcher.

Pour préparer son filet le pêcheur travaille avec attention et précision : « il tire le fil, lie des nœuds, en entoure le vide des formes exactes qui correspondent à des fonctions précises »⁵⁸⁹ : préparer le filet au théâtre prends alors le sens de « construire un pont » entre le visible de la vie quotidienne et un monde invisible « pas encore là ».

⁵⁸⁶ Nancy J.-L. (2008), *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide, p.12

⁵⁸⁷ Clavurier V. (2014), *Faire écho. La pulsion invocante dans la cure : incidence et réflexions*, *Essaim* 1, n. 32, p. 72

⁵⁸⁸ « C'est essentiellement à travers l'acteur que la musique traduit la dimensions du temps en terme d'espace ». Nous reprenons cette citation du metteur en scène V. Meyerhold de E. Barba et N. Savarese (2008), *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 228.

⁵⁸⁹ Brook P. (1993), *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 2005, p. 109

Pour construire ce pont, on compose une « trame », on donne *forme*⁵⁹⁰ à un imaginaire qui prend corps à travers des *actions*.

Ces formes d'ailleurs, tissés entre « nœuds et trous » ne se suffisent pas par elles-mêmes : leur fonction est de permettre de « voir le réel », d'en saisir le « noyau », comme le souligne P. Brook.⁵⁹¹

La possibilité d'*écrire* dans l'espace scénique ce temps subjectif de l'invocation peut signifier donc construire un pont, composé par la *trame* des actions, qui nous permet d'aller vers un espace-temps où pouvoir résonner.

C'est le *processus* de la *construction* d'un événement, d'une composition comme d'un geste, qui ouvre à une enquête, une vraie investigation à la fois personnelle et intersubjective, recherche qui se renouvelle chaque fois et qui « implique l'expérience et la reconnaissance de l'incomplétude au cœur même de sa propre subjectivité⁵⁹² ».

Nous considérons que c'est la recherche d'une résolution à ce problème-énigme qui permet la création d'un *champ dynamique et rythmique des résonances* qui nous donnent la possibilité de faire un *pas-vers-le-désir*.

Cette investigation nous amène à *croire* dans une hypothèse qui devient ainsi une certitude : « il existe un Autre « non sourd » capable de pouvoir nous entendre ».

⁵⁹⁰ Dans les actions qui visent à donner une forme à un dialogue, dialogue toujours présent en constituant l'essence même d'une improvisation, nous retrouvons une dernière analogie avec troisième temps de l'improvisation mère-enfant qui permettrait à ce dernier d'entrer dans l'ordre symbolique. (Vives J.-M. (2014), *De l'improvisation maternelle*, op. cit., p. 8).

⁵⁹¹ Banu G. (2009), Préface, *Avec Grotowski* de P. Brook, op. cit., p.10

⁵⁹² Vives J.-M. (2011), Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents "désarrimés de la loi", *L'art et le soin*, sous la direction de P. Attigui, Bruxelles, De Boeck, p.124

La dynamique invocante nous fait également réfléchir sur un point très important qui concerne le corps : « la décision d’aller vers » détient le pouvoir de changer le *mouvement* dans un *geste habité par l’adresse et la précision* où le corps entier produit du sens. Sens que ne se donne pas dans un signifié, mais qui est sens d’un passage.⁵⁹³

*La possibilité de croire en l’existence de ce point d’appel détient le pouvoir étrange de faire évoluer les gestes maladroits et imprécis du sujet vers un mouvement soudain habité par l’adresse et la précision, comme si avec la disparition du doute pouvait disparaître l’indécision qui parasitait les mouvements du sujet et apparaître une sorte de décision nouvelle : décision d’aller vers*⁵⁹⁴.

L’invocation s’inscrirait donc « non pas dans un corps simplement organique, mais d’un corps désirant, d’un corps pris dans un rapport de langage avec l’Autre »⁵⁹⁵, qu’on pourrait nommer avec Lacan un *langage hyperverbal à la seconde puissance*⁵⁹⁶, capable de donner « voix » à celle que nous pouvons appeler notre *ouverture constitutive à l’autre*.

À propos du leurre d’un « théâtre du corps », E. Barba, un des théoriciens et metteurs en scène qui a travaillé le plus sur « le corps », affirme : « On ne travaille pas sur le corps ou sur la voix : on travaille sur

⁵⁹³ Nancy J.-L. (2010), *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2011, p. 29

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 20

⁵⁹⁵ Poizat M. (1996), *La voix sourde*, Paris, Métailié, p. 198

⁵⁹⁶ Lacan J. (1977), Séance du 18 janvier 1977, *Le Séminaire XXIV. L’insu qui sait de l’une bevue s’aile a mourre*, séminaire inédit, URL : www.valas.fr, p. 79

les énergies [...] Il faut travailler sur le pont qui relie la rive physique et la rive mentale du processus créatif⁵⁹⁷».

La présence conçue une « courant vivant d'impulsions⁵⁹⁸ », peut alors se révéler, selon les mots de J. Grotowski, comme un « acte » d'invocation-prière⁵⁹⁹ envers *quelqu'un que vous cherchez* et « qui ne peut pas être défini⁶⁰⁰ ». Acte qui n'est pas *illustré*, mais seulement *incarné* comme *don de soi*⁶⁰¹ dans l'espoir que la *note bleue* sonne réellement pour nous, « pour faire résonner l'inespéré⁶⁰² ».

Nous voudrions conclure en affirmant que, dans un cadre/dispositif thérapeutique⁶⁰³, l'improvisation du « comme si en

⁵⁹⁷ Barba E. (1996), *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretiens, 2008, p. 41.

À propos du *travail sur le corps* qui se réalise dans le théâtre il affirme : « Si on interroge les maîtres des théâtres orientaux et occidentaux et si on compare leurs réponses, on constate qu'à la base des différentes techniques il y a quelques principes similaires. On peut les résumer selon trois directions : 1. l'altération de l'équilibre et la recherche d'un équilibre précaire ; 2. la dynamique des oppositions ; 3. l'usage d'une incohérence cohérente. Ces trois directions impliquent un travail constant de réduction ou au contraire d'amplification des actions qui caractérisent le quotidien. Tandis que ce dernier est basé sur le fonctionnel, sur l'économie des forces, sur l'équilibre entre les énergies utilisées et le résultat obtenu, le comportement extra-quotidien du théâtre et de la danse fonde toute action, même la plus imperceptible sur un excès. » (*Ibidem*, pp. 40-41).

Selon F. Ruffini ce travail sur « un corps dilaté » montre des correspondances avec « l'esprit dilaté » que recherchait Stanislavski. En particulier il souligne dans les deux cas trois modalités également utilisés : « -la péripétie ; -la désorientation ; -la précision ». (Ruffini F. (1996), *L'esprit dilaté, L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, sous la direction d'E. Barba et N. Savarese, op. cit., p. 51).

⁵⁹⁸ Richards T. (1993), *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, op. cit., p. 110

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 28

⁶⁰⁰ Grotowski J. (1968), *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'homme, Lausanne, 1971, p. 202

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 36

⁶⁰² Didier-Weill A. (1998), *Invocations*, op. cit., p. 176

⁶⁰³ Dans son essai *Pulsion et médiation : qu'est-ce qu'un dispositif*, F. Vinot nous propose une réflexion significative pour repenser l'articulation dispositif/cadre au sein

présence » du théâtre peut alors se révéler, dans sa dynamique invocante, comme une possibilité de produire un « potentiel de changement »⁶⁰⁴, une errance orientée pour convoquer une étincelle de désir dans un *nouage* inédit.

des pratiques à médiation. (Vinot F., Vives J.-M. (2014) (sous la direction de), *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu*, Toulouse, Érès, pp. 199-220).

⁶⁰⁴ Himes M. (2014), Un verbal à la seconde puissance. Une rencontre entre Lacan et la thérapie des arts d'expression, *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu*, op. cit., p. 117

CONCLUSION

Notre recherche a commencé à partir d'une première finalité : retrouver les liens entre la psychanalyse et le théâtre, à notre connaissance pas encore complètement mis en lumière⁶⁰⁵. Approfondir ces liens avait pour nous également le sens de pouvoir apporter des éléments théoriques concernant la recherche sur les médiations thérapeutiques par l'art avec une référence particulière au théâtre. Comment interroger l'art théâtral dans la médiation? Dans quelles coordonnées situer cette « relation » entre le but « thérapeutique » et le médium « artistique » sans tomber dans ce que justement J. Florence a défini comme une « liaison dangereuse ?⁶⁰⁶ »

Nous ne pouvons pas nier les difficultés que nous avons rencontrées dans notre démarche surtout pour en ce qui concerne la définition de notre objet d'étude.

Le déclic qui nous a permis d'entrer dans « le vif » de notre travail a été la rencontre avec la pensée du philosophe H. Vaihinger, son fameux « comme si » et la dispute sévère menée par S. Freud à ce sujet (Chapitre I).

Quels étaient la critique et le véritable enjeu pour Freud qui utilisait également cette dynamique du « comme si » ?

⁶⁰⁵ Nous avons commencé à suivre cette piste de recherche suggérée par les psychanalystes F. Petrella, J. Florence et J.-M. Vives qui ont essayé de développer cette problématique : Petrella F. (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes ; Florence J. (2006), Poétique théâtrale et esthétique freudienne, *Insistance* 1/2006 (n. 2), pp. 39-46 ; Vives J.-M. (2009), Personnages psychopathiques à la scène : un essai clinique freudien, *Cliniques Méditerranéennes*, n. 80, Toulouse, 2009/2, pp. 219-232.

⁶⁰⁶ Nous reprenons ici le titre d'un livre de J. Florence très significatif à ce propos : Florence J. (1997), *Art et Thérapie. Liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.

Et là nous devons ajouter un autre élément pour comprendre notre intérêt. En même temps que paraissait la publication de H. Vaihinger, à l'autre bout du monde, en Amérique, le pédagogue et théoricien russe du théâtre K. Stanislavski publiait son livre où apparaît l'expression « comme si » (Chapitre III) en relation avec le travail sur la présence et l'authenticité de l'acteur⁶⁰⁷.

Comment expliquer cet intérêt pour le « comme si » ? Et quelles étaient les différences ou les similarités entre un philosophe, un acteur et metteur en scène et le père de la psychanalyse ?

Pour H. Vaihinger le « comme si » ne peut appartenir qu'au seul monde de la fiction, même s'il joue « un rôle prépondérant dans tous les domaines du savoir humain⁶⁰⁸ ».

Au contraire S. Freud et K. Stanislavski utilisent le « comme si » différemment. Tous les deux posent, dans deux champs différents, des problématiques similaires et centrales :

- comment rendre visible le réel invisible à partir d'une représentation qui se révèle pour Freud **une des scènes possibles de la connaissance** (Chapitre I) ;

- comment une situation **d'illusion** peut-elle créer **une vraie rencontre** et des « **affects véritables** » (Chapitre VI) ?

⁶⁰⁷La première édition de *La philosophie du comme si*, parue chez Félix Meiner à Leipzig en 1911, comportait 803 pages. L'édition populaire, abrégée (pp. 364), fut publiée en 1923 avec le même titre : *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche* (*La philosophie du comme si. Système des fictions théoriques, pratiques et religieuses sur la base d'un positivisme idéaliste. Avec un annexe sur Kant et Nietzsche*), Volktausgabe, Leipzig, Felix Meiner. C'est à cette dernière édition que nous faisons référence.

La première édition en anglais du livre de K. Stanislavski *Ma vie dans l'art* parut en 1924.

⁶⁰⁸Schmutz J. (2006), *Épistémologie de la fiction* : Thomas Hobbes e Hans Vaihinger, *Les études philosophiques*, 2006/4 n. 79, p. 521

Pour ces raisons nous avons apporté une distinction entre les différents « comme si » et nous avons dénommé ce dernier, « **le comme si en présence**⁶⁰⁹ » qui est devenu **notre objet d'étude** et le pivot de notre recherche.

À partir de là nous avons posé notre premier lien pour approfondir la relation entre la psychanalyse et le théâtre et **notre champ de recherche : la relation entre la fiction et la vérité à travers l'utilisation d'une illusion qui se révèle paradoxalement vraie, porteuse d'une vérité particulière, celle du sujet, dans l'art psychanalytique comme dans l'art théâtral.**

Approfondir le « comme si en présence », son illusion particulière, en comprendre les implications à la lumière des réflexions de S. Freud et J. Lacan, réfléchir sur les « correspondances » possibles avec les théoriciens du théâtre ont été un des axes essentiels de notre recherche.

À quelles conclusions sommes-nous parvenues dans ce qui a été la première partie de notre recherche ? Quelles sont nos découvertes ? Avons-nous retrouvé des indications théoriques et pratiques utiles pour approfondir **comment** utiliser l'art théâtral dans la médiation thérapeutique ?

Avant de tenter d'apporter une réponse à ces interrogations, il nous semble nécessaire d'évoquer une brève considération d'ordre méthodologique. L'art théâtral s'inscrit dans un univers très complexe. À cause de cela, nous avons choisi d'en approfondir en particulier la structure et les dynamiques internes de l'écriture scénique. À partir de là

⁶⁰⁹Dans la rédaction de notre travail nous avons utilisé l'expression « comme si » et « comme si en présence » avec une valeur équivalente, après avoir éclairci la différence avec H. Vaihinger (Chapitre I).

nous avons investigué également comment se développe le travail de création de l'acteur.

À ce propos nous faisons référence à un niveau théorique et méthodologique qui précède l'expression scénique et qui conditionne l'apparition de cette dernière : c'est un niveau pré-scénique dans lequel l'acteur construit les conditions de sens pour la création dramatique.

Cette dimension de préparation, qui comprend l'improvisation, commence à être développée à partir de Stanislavski (Chapitre III) et continue à travers plusieurs et significatives transformations jusqu'à nos jours.

C'est surtout à ce travail considéré comme incontournable pour la création théâtrale, à cette écriture pré-scénique de l'acteur, qui permet d'*habiter* la scène grâce à un travail sur sa *présence vivante*, que nous avons fait référence tout au long de notre thèse.

Notre choix est lié également à une autre considération : nous pensons que cette dimension particulière de préparation et de création du travail de l'acteur est celle qui peut apporter le plus d'éléments en ce qui concerne les recherches théoriques et pratiques dans le champ de la médiation thérapeutique.

Pour revenir à nos questions, l'intérêt pour le « comme si » n'apparaît pas par hasard : il signale un changement de paradigme qui traversera tout le XX^e siècle : « de la *centralité de la séparation* entre représentation et réalité, entre original et copie, entre illusion et vérité, à la *centralité de la relation* entre ces opposés⁶¹⁰ ».

Il émerge ainsi une zone de frontière jusqu'alors restée presque invisible. Dans ce domaine « aux confins » - le mot confins signalant

⁶¹⁰ Iacono A. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, p. 65

simultanément l'idée de proximité et de distinction – nous retrouvons les recherches concernant l'art psychanalytique et l'art théâtral.

Nous faisons l'hypothèse que c'est le fait de travailler sur un terrain commun de recherche, où se joue également la relation entre « crise et création⁶¹¹», qui a permis à S. Freud et à J. Lacan de repérer ce qu'il y a au-delà du « spectacle » : c'est-à-dire les éléments structurels du « comme si en présence ».

À ce propos nous signalons des **convergences importantes au niveau théorique** entre S. Freud et K. Stanislavski d'une part et J. Lacan et S. Eisenstein, d'autre part.

Dans la correspondance de Freud, en particulier celle avec la *diseuse* Y. Guilbert, nous pensons avoir mis en lumière un aspect encore inédit de la pensée du père de la psychanalyse, c'est-à-dire ses réflexions qui posent « au centre de la scène » **non l'imitation d'une réalité, mais la présence vivante de l'homme-artiste et les multiples personnages qui émanent de l'inconscient.**

Nous retrouvons dans les intuitions freudiennes des problématiques qui seront développées dans le théâtre contemporain, en particulier par Stanislavski : le point commun qui nous importe de souligner concerne le regard porté sur l'acteur considéré comme un homme de chair et de sang, comme un artiste dans l'acte de sa création qui, dans une *fiction*, montre *le dévoilement d'une vérité* qui est celle de l'artiste.

J. Lacan reprend et approfondit les intuitions freudiennes en pénétrant la complexité de la structure de l'illusion théâtrale. Cette structure qui, grâce à lui, émerge permettant une exploration de l'énigme

⁶¹¹Younès C. (2007) (sous la direction de), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, p. 10

du désir, car « présentifie » l'altérité étrangère qui habite le cœur même du moi. (Chapitre IV).

Dans un champ différent, mais dans une direction de recherche que nous considérons proche de celle que nous avons vu proposée à partir de Lacan, se situe le théoricien russe S. Eisenstein (Chapitre V) : comment lire autrement son écriture scénique et filmique qui élabore une **dynamique structurelle fondée sur l'altérité**. Cette dynamique se joue entre le pathos, le sortir de soi pour *entrer en contact* avec « le cœur même des choses », et l'extase qui vise à rendre en quelque sorte tangible l'irreprésentable de l'altérité.

Dans sa dramaturgie scénique le statut même du *représenter*, qui renvoie toujours « à quelque chose d'autre que la représentation même⁶¹² », est toujours pris dans le mouvement d'un sortir en dehors de soi incessant et dans le désir de coïncider point par point avec son sens (c'est-à-dire le représenté). Un sens qui ne fait que se déplacer ailleurs.

En conclusion et pour ce qui concerne notre première étape de travail :

- Nous avons réalisé une sorte **d'état de la recherche** sur « le comme si » qui nous a permis de repérer des éléments théoriques à approfondir pour continuer notre investigation : c'est-à-dire les **éléments** et la **dynamique** qui tissent la rencontre dans une **illusion-vraie**, avec une référence particulière à la **résonance**.

- Nous avons vérifié l'existence d'un terrain commun de recherche entre l'art psychanalytique et l'art théâtral.

⁶¹²Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, Eisenstein S. M. (1963), Venezia, Marsilio Editori, 1981, pp. XVII et XXXVIII

Nous considérons que ce domaine frontalier concerne également la relation que la médiation thérapeutique met en place entre art et soin.

Avant de continuer, nous devons souligner un moment important dans notre parcours qui a produit dans notre travail un vrai tournant et qui nous a permis d'approfondir d'une manière inattendue le « comme si en présence ».

Dans un moment de difficulté à repérer d'autres recherches en relation avec notre objet d'étude, nous sommes littéralement tombés par hasard sur les expérimentations du neurophysiologiste A. Damasio à propos du circuit neuronal découvert par lui et appelé « comme si ».

Cela a été pour nous une réelle découverte. Comment et à travers quels chemins les neurosciences avaient-elles rencontré le « comme si » au niveau neuronal ? Existait-il un lien avec notre objet d'étude et notre champ de recherche ?

À partir de ce moment, le défi consistant à approfondir ces questions a représenté **un axe de recherche important qui nous a permis de repérer des liens entre psychanalyse, théâtre et neurosciences au sujet du « comme si en présence ».**

Le deuxième axe de notre recherche a cherché donc à mettre en lumière certaines « intersections » repérées entre la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences, dans l'hypothèse qu'elles pouvaient mettre en évidence des facteurs thérapeutiques en jeu dans la médiation théâtrale.

La découverte par A. Damasio du circuit neuronal « comme si » (Chapitre VII), les recherches de G. Rizzolatti sur les « neurones miroirs », les travaux de V. Gallese sur la « simulation incarnée »

(Chapitre VIII), montrent non seulement que le plan de la réalité et celui de la fiction sont beaucoup moins « ségrégués⁶¹³ » que ce que l'on pense habituellement, mais surtout qu'une des modalités fondamentales de notre relation avec nous-même et les autres porte précisément sur l'altérité à travers le « comme si ».

Ces recherches postulent un **changement de paradigme**, impliquant un passage par la question d'une compréhension de l'Autre, qui nous a permis la possibilité d'un dialogue fécond.

Pour ces raisons nous avons postulé l'existence d'un **champ transdisciplinaire de recherche concernant le « comme si »** dont nous avons seulement signalé certains points et problématiques.

Pour ce qui est de cet aspect de notre recherche, nous soulignons l'importance des travaux du neuroscientifique V. Gallese dont l'œuvre met à jour une volonté de faire dialoguer l'art, la science et la psychanalyse visant à délimiter un terrain commun à partir duquel on peut s'interroger sur la condition humaine.

Les nombreuses difficultés que nous avons rencontrées dans ce travail et les écueils que nous avons essayés d'éviter dans la mesure du possible ont concerné le risque d'un réductionnisme et d'une superposition « sans reste » ainsi que la confusion possible dans l'utilisation de concepts différents et propres à chaque discipline. Mais également à côté des difficultés nous devons souligner les découvertes que cette recherche nous a permis d'effectuer.

⁶¹³ V. Gallese, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*. Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, dans le cadre d'un Séminaire sur *Le théâtre comme métaphore du monde*, organisé par Ichnos, Laboratoire philosophique sur la complexité (Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université de Pise) dirigé par A. Iacono.

Paradoxalement ce sont précisément les neurosciences, grâce aux recherches d’A. Damasio, qui nous ont donné la confirmation de la vérité de l’intuition freudienne : l’art produit des « affects véritables » et des effets réels.

À partir de cette affirmation, quelles sont les répercussions possibles que nous avons relevées dans le champ thérapeutique ?

L’effet le plus important que nous avons mis en lumière est le suivant : **la possibilité de donner un appui scientifique qui rend beaucoup plus plausible l’hypothèse de l’efficacité réelle d’une action développée à travers la médiation thérapeutique par l’art.**

En outre, en nous référant aux investigations d’Ansermet et Magistretti, nous avons dessiné la possibilité d’approfondir un travail qui utiliserait le « comme si en présence » comme un *laboratoire d’activation de traces*.

Nous avons repéré une réflexion concernant la réactivation de traces également dans les travaux de P. Attigui⁶¹⁴ et à ce propos nous signalons aussi le travail du neurologue N. Modugno⁶¹⁵, qui utilise le « comme si en présence » du théâtre comme possibilité de « stimulation de la plasticité neuronale » (Chapitre VII).

Le dernier axe de recherche a exploré le « comme si » comme dispositif, sa dynamique capable de convoquer un « espace potentiel

⁶¹⁴ Attigui-Pinaud P. (2013), El juego teatral : un instrumento para pensar lo imposible, « Realidad y ficción del amor », *Psicoanálisis*, vol.XXXV n. 3, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, pp. 465-492

⁶¹⁵ Modugno N. et Kush (2012), Quando l’arte incontra la neurologia : simbiosi e modelli di relazione, *Prospettive su teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni, pp. 243-246

de résonance⁶¹⁶ » et sa fonction possible dans un cadre thérapeutique (Chapitre VI-X-XII).

À ce sujet nous avons approfondi les différentes dimensions et stratifications de la résonance que nous retrouvons soit dans l'art psychanalytique soit dans l'art théâtral, mais que nous avons également relevée au cœur de la notion d'intersubjectivité et du modèle de la « simulation incarnée » proposé par le neuroscientifique V. Gallese.

Cette attention et cet intérêt à la problématique de la résonance se révèlent tout au long de notre travail à partir de la lecture de la correspondance entre S. Freud et Yvette Guilbert (Chapitre II) : nous avons relevé l'enchantement *magique* d'un court voyage dans le temps, « hors du temps » produit sur Freud par les chansons de l'actrice, la sensation décrite par lui de « redevenir jeune⁶¹⁷ » comme son « *oui* » avec tous ses sens⁶¹⁸ » en entendant la chanson de *La Soularde*.... Tous ces éléments nous ont conduits à supposer qu'une *résonance* était à l'œuvre chez Freud à l'écoute de la chanson d'Yvette.

Nous avons mis en relation cette résonance, qui se donne dans un temps subjectif dessiné par Freud avec l'expression de « redevenir jeune », avec un mouvement intérieur, un devenir dont « la vocation radicale est d'être en rapport transférentiel avec une altérité extérieure⁶¹⁹ ».

⁶¹⁶ Vives J.-M. (2014), *La question du tact en psychanalyse*. Intervention au IV Colóquio Internacional Do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise : *Psicanálise Leiga e seus destinos. Entre a arte e a politica*, tenu à Rio de Janeiro du 14 au 16 avril 2014, p. 9

⁶¹⁷ Freud S., *Correspondance (1873-1939)*, Gallimard, Paris, 1979, p. 494

⁶¹⁸ *Ibidem*, pp. 441-442

⁶¹⁹ A. Didier-Weill (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier, p. 263

En outre la lecture des théoriciens du théâtre nous a montré que la question-pivot de la résonance est régulièrement évoquée⁶²⁰.

Selon S. Eisenstein, l'homme peut éprouver un sentiment de participation, de « communion » avec la matière parce qu'il y a un « accord⁶²¹ » originaire avec la nature qui n'est *jamais* indifférente : l'art *re-produit* cet accord, cette « disponibilité de la matière à accueillir le projet de l'homme que l'art « met en forme⁶²² ».

Pourrions-nous alors affirmer que l'art a la capacité de faire « résonner » un accord originaire d'un réel qui dit « oui » à l'inscription d'un signifiant⁶²³, en mettant à l'œuvre une « scansion » entre un réel vibratoire qui « réson » et le réel du corps qui répond⁶²⁴ à l'appel « en résonnant » ?

Nous pensons que l'un des facteurs thérapeutiques de l'utilisation de l'art théâtral comme médiation se retrouve dans la possibilité d'une rencontre inattendue avec la « réson⁶²⁵ » dont parle J. Lacan ; une rencontre où l'on cesserait de « raisonner pour *résonner*⁶²⁶ ».

⁶²⁰ Nous retrouvons la problématique de la résonance chez K. Stanislavski comme « contact » et « courant frémissant », alors que la résonance est présentée par S. Eisenstein comme « pathos » ou comme un sentiment de participation au cœur même des choses. Enfin, pour Artaud il s'agit d'un « acte de contamination » qui affecte l'esprit et la chair sans qu'aucune action réelle ne soit réalisée. (Stanislavski K. (1936), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1986, p. 71 ; Eisenstein S.M. (1963), *Il Pathos, La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio Editori, 1981, p. 174; Dumenil L. (2012), *Il teatro e la scienza. Qualche riflessione sul meccanismo di efficacia teatrale in Antonin Artaud, Prospettive su teatro e neuroscienze* sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni Editore, pp.196-197).

⁶²¹ Montani P. (1981), Prefazione, *La natura non indifferente*, op. cit., p. XXXIII

⁶²² *Ibidem*, p. XXX

⁶²³ Vinot F.(2010), «La pulsion, entre incarnation et annonce», *Oxymoron*, n. 0, URL: <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>, p. 3

⁶²⁴ Vives J.-M. (2014), *La question du tact en psychanalyse*, op. cit., pp. 1-13

⁶²⁵ Lacan J. (1972), Séance du 6 janvier 1972, *Le Séminaire Le savoir du psychanalyste*, séminaire inédit., URL : www.valas.fr

⁶²⁶ Didier-Weill A. (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, op. cit., p. 49

Pour sa part et dans une opération de déconstruction, V. Gallese nous propose une autre « stratification » de la résonance (Chapitre IX) qui s'entrelace et renvoie aux autres dimensions relevées.

À ce sujet, nous avons considéré également qu'un autre facteur thérapeutique du théâtre consiste à travailler sur ce premier niveau de *syntonisation intentionnelle*⁶²⁷ qui utilise la corporalité⁶²⁸.

Incidentement, V. Gallese affirme à ce propos être convaincu du fait que l'intensité des mécanismes de résonance et de simulation est supérieure quand l'expérience de *syntonisation intentionnelle* a des connotations artistiques : faire de l'art ou participer à une action artistique pourrait signifier alors « se débarrasser du monde pour le retrouver plus entièrement » : l'auteur appelle cette expérience « simulation libérée ».⁶²⁹

En reprenant notre réflexion depuis Freud, nous avons affirmé que cette résonance se donne dans un *temps subjectif*, « hors du temps ».

Et c'est la dynamique rythmique du temps (Chapitre XI) que nous avons privilégiée dans l'art théâtral, un aspect très important bien qu'encore insuffisamment investigué.

⁶²⁷ Gallese V. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata*. Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, op. cit., p. 6

⁶²⁸ Gallese V. (2009), Neuroscienze e fenomenologia, Enciclopedia Treccani Terzo Millennio, en cours d'édition. <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>

⁶²⁹ Gallese V. (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, de U. Morelli, Torino, Allemandi Editore, p. 249

Nous pouvons retrouver une des racines de cette dynamique dans le jeu du *Fort-Da*, où Lacan repère l'origine même de l'ordre symbolique⁶³⁰.

Cette naissance de l'ordre symbolique nous semble créer une *vibration de la réalité*⁶³¹, une résonance, un écho, à travers lesquels l'enfant *crée le premier jeu symbolique, mais également et en même temps le rythme*⁶³².

Le rythme dont nous avons parlé et auquel font référence les maîtres du théâtre contemporain trouve sa source dans la conception présocratique du *rhuthmos*, pris dans son sens originel de production de forme, qui permet de concevoir la « mise en rythme » et la « mise en sens » comme faisant partie d'un même mouvement⁶³³.

À ce propos dans le travail de l'acteur, la production d'une forme se réalise à travers des compositions, que l'historien du théâtre A. Attisani décrit ainsi, à partir d'une compréhension actualisée de la notion de la *mimèsis créatrice* d'Aristote (Chapitre VI): « Dans la composition des actions, s'exprime la recherche de sens..., une recherche qui est une tension inépuisable et réalise des conquêtes progressives sans arriver jamais à une destination finale. L'espace entre les conditions de départ et l'œuvre est donc celui d'une différence, qui ne se fixe jamais, mais plutôt « habite l'œuvre et en constitue l'activité »⁶³⁴».

⁶³⁰ Lacan J. (1956-1957), Séance du 12 décembre 1956, *Le Séminaire. Livre IV. La Relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994, pp. 67-68

⁶³¹ Nous reprenons le terme qu'Hélène Cixous a utilisé à propos de la fiction dans « La fiction et les fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud », *Poétique*, n.10-1972, p. 215.

⁶³² Barthes R. (1982), *Ascolto, L'ovvio e l'ottuso*, Saggi Critici III, Torino, Einaudi, 1985, pp. 240-241

⁶³³ Bourassa L. (1992), La Forme Du Mouvement (sur La Notion De Rythme), *Horizons Philosophiques* 3, n. 1, pp. 111-112

⁶³⁴ Attisani A. (2013), Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi, *Noema*, 4-2, Ricerche, <http://riviste.unimi.it/index.php/noema>, p. 20

À partir de ces réflexions sur la résonance et sur le *temps* que cette dernière permet d'habiter, nous avons proposé dans le cadre de la médiation thérapeutique une modalité d'utilisation du dispositif « comme si en présence » qui convoque l'altérité et dont la dynamique pulsionnelle concernée est celle de la pulsion invocante.

À ce propos nous considérons que l'utilisation dans la médiation thérapeutique du « comme si en présence » permet des « traversées protégées » (Chapitre VI) à la rencontre de l'autre, là où la clinique contemporaine nous montre comment l'autre semble exister différemment, voire comment il semble s'absenter...

Dans la *clinique du vide* signalée par M. Recalcati, « L'homme sans inconscient est devenu le personnage inquiétant qui habite la scène du malaise contemporain de la Civilisation⁶³⁵ ».

À ce sujet nous pouvons affirmer que la clinique est en train de nous proposer un autre « comme si » : **le « comme si » cristallisé et le masque vide de la pathologie.**

La conséquence est que nous sommes confrontés à la tendance d'un sujet *muet* à réaliser des identifications presque mimétiques : le masque en cela ne représente plus « le voile sur la vérité, mais il est littéralement un nom du sujet⁶³⁶ ».

Aujourd'hui, si nous sommes confrontés à l'annulation nihiliste de l'expérience de l'inconscient, à l'annulation de l'expérience du désir, le jeu de la *présence* de l'art théâtral dans un cadre thérapeutique pourrait apporter la possibilité d'une « errance » tout à fait particulière, capable de générer la résonance d'un « sens ».

⁶³⁵ Recalcati M. (2010), *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. XIV

⁶³⁶ Nous reprenons cette image très significative de M. Recalcati par S. Pozzoli dans « La nuova questione preliminare nelle tossicomanie (e non solo): da Winnicott a Lacan e ritorno », *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, sous la direction de F. Lolli, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 88.

Cette « errance orientée ⁶³⁷ » permettrait alors de convoquer cette étincelle du désir pour permettre au sujet de reprendre « sa course désirante vers une dimension radicalement Autre ⁶³⁸ » qu'il pourrait enfin habiter.

En laissant la question ouverte, pour l'approfondir dans une prochaine recherche, nous nous sommes demandé si la médiation thérapeutique à travers l'art ne pourrait pas être envisagée comme un « avant le seuil », le *prae-limen* d'un premier traitement qui ouvrirait à une dialectique avec l'Autre, comme *préliminaire* ouvrant une scansion effective vers la cure analytique. Nous nous sommes demandé également si dans ce cas la médiation thérapeutique pourrait être envisagée comme une « traversée protégée » de l'intersubjectivité à l'Altérité, du geste à la parole, de l'Imaginaire au Symbolique pour toucher le Réel.

Cette traversée peut se concrétiser dans la médiation à travers l'improvisation.

À propos de la pratique de l'improvisation théâtrale (Chapitre XII), souvent utilisée dans un cadre de soin, nous avons voulu apporter des nouveaux éléments théoriques à partir de notre recherche.

Pour cela, nous avons relevé les analogies d'une rencontre avec l'inattendu que nous retrouvons dans la *pratique* d'un « savoir-faire » aussi bien de la part de l'art théâtral que de l'art psychanalytique.

Ces analogies nous ont conduit à lire le *jeu de la présence* du « comme si en présence » dans le sens d'une exploration pour donner vie à une « **co-constitution d'un monde** ⁶³⁹ » où *créer des contextes*

⁶³⁷ Vives J-M. (2011), Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents "désarrimés de la loi", *L'art et le soin*, sous la direction de P. Attigui, Bruxelles, De Boeck, p. 128

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 128

⁶³⁹ Sofia G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore*, Roma, Bulzoni, p.138

*différents et des relations nouvelles dans la mise à l'épreuve des dynamiques quotidiennes*⁶⁴⁰.

La construction d'un monde de signification se révèle dans ce cas comme la création d'une « **gestaltung**⁶⁴¹ », la création d'une *forme de sens en formation*.

Le *processus* de *co-construction* d'un événement, la composition d'un geste ouvrirait alors la possibilité à une enquête, à une véritable investigation à la fois personnelle et intersubjective, à une recherche qui se renouvellerait chaque fois dans une *répétition créatrice*.

À partir de là nous avons approfondi l'émergence d'une dynamique invocante, entre *entendre* et *se faire entendre*, dans le travail que l'improvisation peut mettre en œuvre, dynamique que nous avons vu envisagée dans le théâtre par J. Grotowski.

C'est dans cette possibilité d'advenir à une *Invocation* que nous pensons pouvoir se faire rencontrer l'art théâtral et l'art psychanalytique sur les deux côtés d'une même frontière qui mène vers le cœur de l'homme.

Peut-être est-ce justement là, dans le lieu où jaillit la *note bleue* d'A. Didier Weill⁶⁴², que nous retrouvons la possibilité d'une rencontre et d'une liaison véritable entre le but « thérapeutique » et le médium « artistique » : ensemble, aussi si différents, pour faire résonner une note bleue « *comme si [elle] était la mienne*⁶⁴³ ».

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp.142 et 144

⁶⁴¹ Maldiney H. (1993), *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, 2003, pp. 15 et 23

⁶⁴² Didier Weill a dédié de nombreux passages à la « note bleue ». On voit : *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995 ; *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy, 1998 ; *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël, 2003.

⁶⁴³ Didier-Weill A. (2003), *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, op. cit., p.160

Pour finir, en regardant notre travail nous avons l'impression d'un chantier « en construction » dans lequel nous avons essayé de repérer les coordonnées d'un corpus théorique scientifique sur l'utilisation du « comme si en présence » de l'art théâtral dans la médiation.

Nous considérons que ce travail de recherche, essentiellement théorique, nécessiterait d'être mis à l'épreuve pour vérifier sa validité dans la pratique du soin.

Cette motivation nous conduit à vouloir continuer notre recherche à travers un passage ultérieur concernant son expérimentation clinique.

Mais également nous aimerions continuer à explorer ce corpus théorique seulement esquissé dans certains de ses aspects.

Nous pensons en particulier à la résonance et au dialogue avec les neurosciences, mais également au travail de recherche sur les textes de Lacan et Freud, et chez ce dernier en particulier sa correspondance inédite. Nous voudrions également approfondir une sorte de « dialogue virtuel » entre Eisenstein et Lacan à propos de l'art, dont nous pensons qu'il pourrait fournir beaucoup plus d'éléments sur le « comme si en présence », autres que ceux que nous avons apportés avec notre recherche, qui nous semble, à la fin, seulement commencer.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno** T. W. (1970), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974
- Agamben** G. (2006), *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot & Rivages, 2013
- Albera** F. (1973), *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Lyon, CERT
- Albera** F. (2001), Présentation. Pourquoi Eisenstein dans le texte?, *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 11, n. 2-3, pp. 11-24
- Alessandrini** M. (2001), *Tra teatro e follia*, Roma, Edizioni Scientifiche Ma. Gi
- Allouch** J. (2009), *Contre l'éternité. Ogawa, Mallarmé, Lacan*, Paris, EPEL
- Amati** U. (1994), *L'uomo e le sue pulsioni. Il lavoro esplorato alle sue radici*, Roma, Melusina Editrice
- Ammaniti** M., **Gallese** V. (2014), *La nascita dell'intersoggettività*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Ambrosiano** L., **Gaburri** E. (2013), *Pensare con Freud*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Ansermet** F. et **Magistretti** P. (2010), *Les énigmes du plaisir*, Paris, Odile Jacob
- Argenton** A. et **Messina** L. (2000), *L'enigma del mondo poetico*, Torino, Bollati Boringhieri
- Aristophane**, *Le nuées*, Tome 1, Paris, Les Belles Lettres, 1995
- Aristote**, *La Poétique*, (traduction et introduction par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Ed. du Seuil, Paris, 1980 ; éd. it. Aristotele, *Poetica*, (traduction et introduction de P. Donini), Torino, Einaudi, 2008
- Artaud** A. (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard
- Artaud** A. (2004), *Œuvres*, Paris, Gallimard

Assoun P.-L. (1976), *Freud, la philosophie et les philosophes*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1995

Assoun P.-L. (1981), *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Payot, Paris, 1981

Assoun P.-L. (1993), *Introduction à la métapsychologie freudienne*, Paris, Quadrige/P.U.F.

Assoun P.-L. (1996), *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses

Assoun P.-L. (1997), *Corps et symptômes*, Tome I - II, Paris, Anthropos

Assoun P.-L. (2000), *La métapsychologie*, Paris, P.U.F.

Assoun P.-L. (2003), *Lacan*, Paris, P.U.F., 2011

Assoun P.-L. (2005), Métaphore et métapsychologie, *Figures de la psychanalyse*, 1/2005 (n.11), pp. 19-31

Assoun P.-L. (2006), L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre, *Insistance*, n. 2, pp. 27-37

Attigui-Pinaud P. (1992), Mise en scène de l'inaccessible, *Psychanalyse et Théâtre*, coll. Esquisses psychanalytiques, n.2, septembre 1992, pp. 21-26

Attigui-Pinaud P. (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Paris, Denoël

Attigui-Pinaud P. (1996), Action, plaisir et cruauté. Pour une trilogie Théâtrale, *Plaisirs de théâtre*, coll. Études Théâtrales, n.10, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, pp. 40-45

Attigui-Pinaud P. (sous la direction de) (2011), *L'art et le soin*, Paris, De Boeck

Attigui-Pinaud P. (2004), De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée, *Cliniques méditerranéennes*, 2004/1 n. 69, pp.139-158

Attigui-Pinaud P. (2007), Entre illusion et réalité, le tracé théâtral d'une efficacité symbolique, *L'évolution psychiatrique*, n.72, pp. 503-514

Attigui P. (2009), Le sujet est-il sujet de sa scène corporelle ? 14-18, Une paternité traumatique, *Champ Psychosomatique*, n. 53, pp. 35-45

Attigui-Pinaud P. (2013), El juego teatral : un instrumento para pensar lo imposible, Realidad y ficción del amor, *Psicoanálisis*, vol. XXXV n. 3, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, pp. 465-492

Attisani A. (2013), Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi, *Noéma*, 4-2, Ricerche, <http://riviste.unimi.it/index.php/noema>, pp. 1-25

Aulagnier P. (1975), *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, Paris, P.U.F.

Aumont J. (1971), Eisenstein avec Freud. Notes sur *Le Mal Volterrien*, *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, Paris, éd. de L'Étoile, pp. 68-74

Autant-Mathieu M.-C. (2007), *La ligne des actions physiques*, Montpellier, L'Entretemps

Avron O. (1996), *La pensée scénique*, Toulouse, Érès

Babonneau M. (2005), La lettre et la mort d'André Green, *Revue française de psychanalyse*, 2005/1 Vol. 69, pp. 243-252

Badiou A. (2013), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion

Baldassarro A. (2009), Metapsicologia senza confini, *Metapsicologia : quali confini ? Atti del convegno di Pisa, 17 aprile 2009*, Pisa, PLUS-Pisa University Press, 2010, pp. 81-91

Balthasar H.U. (1973), *TeoDrammatica*, Milano, Jaca Book, 1980

Barba E., Savarese N. (sous la direction de) (1996), *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo ; éd. fr. *L'énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008

Barthes R. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil

Beckett S. (1952), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 2007

- Bellavita A.** (2005), *Schermi perturbanti*, Milano, Vita e Pensiero, 2005
- Ben Mrad R.** (2004), *La mimésis créatrice dans la Poétique et la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Harmattan
- Bentata H.** (2013), Pulsion invocante, voix, rythme et *baby blues*, *Rhuthmos*, 12 février 2013 [en ligne].
<http://rhuthmos.eu/spip.php?article813>
- Benveniste É.** (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard
- Bertero C.** (2004), *La messa in scena della follia*, Tesi di laurea in Psicologia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
- Boissière A. et Kintzler C.** (sous la direction de) (2006), *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion
- Boissière A.** (2011), Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse, *Insistance. L'inconscient et ses musiques*, 5/2011, pp. 55-68
- Bolzinger A.** (2012), *Portrait de Sigmund Freud. Trésors d'une correspondance*, Paris, Campagne Première
- Bonazzi M.** (2006), Etica dell'aisthesis. Lacan con Merlau-Ponty, *Chiasmi International*, n. 8, Vrin Mimesis, pp. 291-316
- Bonazzi M. et Carmagnola F.** (2014), La psiche estesa. Appunti per un programma di ricerca sul contemporaneo, *Che cos'è il presente, Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica*, 1/2014, pp. 215-233
- Bosisio P.** (1995), *Teatro dell'Occidente*, Milano, Ed. LED
- Bottioli G.** (2002), *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Ed. Sestante
- Bourassa L.** (1992), La Forme Du Mouvement (sur La Notion De Rythme), *Horizons Philosophiques* 3, n. 1, pp. 103-120

- Bourlot G.** (2011), Fictions et destins des fictions : enjeux épistémologiques de la fiction chez Freud, Un objet-supposé-savoir : le transfert du psychanalyste sur l'œuvre d'art, *Cliniques méditerranéennes*, n.84, pp.75-92
- Bourlot G.** (2011), *La « tentative de l'impossible » : la pulsion et ses fictions, dans la métapsychologie et au-delà*, Thèse de Doctorat en Psychologie clinique et Psychopathologie, Université Sophia Antipolis, Nice
- Bowie M.** (1988), *Freud, Proust et Lacan. La théorie comme fiction*, Paris, Denoël
- Brockett O. G.** (1987), *Storia del teatro*, Venezia, Saggi Marsilio, 1996
- Brook P.** (1968), *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1980
- Brook P.** (1993), *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005
- Brook P.** (2009), *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud, 2009
- Brun A.** (2011) (sous la direction de), *Les médiations thérapeutiques*, Toulouse, Érès
- Bulgakova O.** (2001), La conférence berlinoise d'Eisenstein : entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie, *Eisenstein : l'ancien et le nouveau* sous la direction de D. Chateau, F. Jost, M. Lefebvre, Paris, Publication de la Sorbonne, pp. 171-183
- Calabrese S.** (2012), La metafora e i neuroni: stato dell'arte, *Enthymema*, VII, pp.1-13
- Camaioni L.** (sous la direction de) (1999), *Manuale di Psicologia dello Sviluppo*, Milano, Il Mulino
- Cargnello D.** (sous la direction de) (1967), *Antropologia e Psicopatologia*, Milano, Bompiani
- Carlson M.** (1984), *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988
- Casali R.** (1983), *Antropologia dell'attore*, Milano, Jaca Book
- Cavallier F.** (1998), *Premières leçons sur l'Œil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*, Paris, Presses Universitaires de France

Cavallo M., Ottaviani G. (2004), Del sentire performativo: questioni novecentesche, *Forme del sentire performativo*, Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni editore, n.71-72, pp. 155-220

Čechov M. (1953), *All'attore. Sulla tecnica della recitazione*, Firenze, la casa USHER, 1984

Ceriani G. (2000), *Du Dispositif Rythmique. Arguments pour une Sémio-Physique*, Paris, L'Harmattan

Chateau D., Jost F., Lefebvre M. (2001) (sous la direction de), *Eisenstein : l'ancien et le nouveau*, Paris, Publication de la Sorbonne

Chemama R., Vandermersch B. (1998) (sous la direction de), *Dizionario di psicanalisi*, Roma, Gremese Editore, 2004

Chianese D., Fontana A. (2010), *Immaginando : il visivo e l'inconscio*, Milano, F. Angeli

Chouvier B., Green A., Kristeva J., Guillaumin J., Gelas B., Payot D., Hochmann J., Roussillon R., Charles M. (1998), *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod

Ciancarelli R., Ruggieri S. (sous la direction de) (2005), *Il teatro e le leggi dell'organicità*, Roma, Dino Audino Editore

Ciancarelli R. (sous la direction de) (2006), *Il ritmo come principio scenico*, Roma, Dino Audino Editore

Cixous H., (1972), La fiction et les fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud, *Poétique*, 10, pp. 199-216

Clavurier V. (2014), Faire écho. La pulsion invocante dans la cure : incidence et reflexions, *Essaim* 1, n. 32, pp. 71-81

Clément C. (1990), *La Syncope*, Paris, Bernard Grasset

Clément C. (1981), *Vita e leggenda di Jacques Lacan*, Roma, Laterza, 1982

Cosenza D. et D'Alessandro P. (sous la direction de) (2012), *L'inconscio dopo Lacan*, Milano, LED

- Courtine J.-F.** (sous la direction de) (1992), *Figures de la subjectivité*, Paris, Éditions du CNRS
- Cruciani F.** et **Falletti C.** (1986), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino
- Cruciani F.** (1995), *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, E&A
- Cuccio V.**, **Carapezza M.**, **Gallese V.** (2013), Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze, *Senso e Sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio*, EIC Serie Speciale Anno VII, n.17, pp. 69-74
- Damasio A.** (1994), *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1995
- Damasio A.** (1999), *Emozione e Coscienza*, Milano, Adelphi, 2000
- Damasio A.** (2003), *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob
- Damasio A.** (2010), *Il sé viene alla mente*, Adelphi, Milano, 2012
- Danzi G.**, **Colella S.** (sous la direction de) (2000), *Nuevo Teatro Italiano I*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000
- Danzi G.** (2009), *Teatro e Psicoanalisi*, Thèse en Psychologie clinique, Università degli Studi di Pavia
- De Ávila Pinto A.** (2008), *Freud écrit : fictions dans l'œuvre et à l'œuvre*, Thèse de Doctorat de Littérature comparée, Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis
- Deleuze G.** (1989), *Cos'è un dispositivo?*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2010
- De Palma A.** et **Preti G.** (sous la direction de) (2004), *Mente e corpo. Dai dilemmi della filosofia alle ipotesi della neuroscienza*, Torino, Bollati Boringhieri
- Derrida J.** (1980), *Speculare - su "Freud"*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000

- Derrida J.** (1986), *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Milano, Ascondita, 2005
- De Thomasis R.** (1993), Teatro e psicanalisi come vasi comunicanti, *Teatro e Storia*, Anno VIII, n.2, ottobre 1993, Bologna, Il Mulino, pp. 347-355
- Deutsch H.** (1933-1970), *Les « comme si » et autres textes*, Paris, Seuil, 2007
- Di Benedetto A.** (2000), *Prima della parola. L'ascolto del non detto attraverso le forme dell'arte*, Milano, FrancoAngeli, 2002
- Di Ciaccia A., Recalcati M.** (2000), *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Mondadori
- Diderot D.** (1770), *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972
- Didier-Weill A.** (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil
- Didier-Weill A.** (1998), *Invocations*, Paris, Calmann-Lévy
- Didier-Weill A.** (2003), *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël
- Didier-Weill A.** (sous la direction de), *Freud et Vienne*, Toulouse, Érès, 2004
- Didier-Weill A.** (2006), Dionysos : La naissance de l'acteur, *Insistance. Théâtre et psychanalyse*, 1/2006 (n. 2), pp. 11-26
- Didier-Weill A. et Safouan M.** (2008), (sous la direction de), *Travailler avec Lacan*, Paris, Flammarion - Aubier
- Didier-Weill A.** (2010), *Un mystère plus loin que l'inconscient*, Paris, Aubier
- D'Ippolito B. M.** (2012), Il chiasma assente. Cervello e vissuto tra neurologia e fenomenologia, *Comprendere*, n. 22, pp. 47-69
- Donini P. L.** (2004), *La tragedia e la vita*, Alessandria, Edizioni dell'Orso

- Dumenil L.** (2012), *Il teatro e la scienza. Qualche riflessione sul meccanismo di efficacia teatrale in Antonin Artaud*, *Prospettive su teatro e neuroscienze* sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni Editore, pp. 190-198
- Eisenstein S. M.** (1963), *La non-indifferente nature/2. Œuvres Tome 4*, Paris, Union Général d'Éditions, 1978. Éd. it. *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio Editori, 1981
- Eisenstein S. M.** (1966), *La regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1989
- Eisenstein S.** (1963-1970), *Stili di regia*, Venezia, Marsilio Editori, 1993
- Eisenstein S.** (1963-1970), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 2004
- Eisenstein S.** (1978), Sergei Eisenstein, Wilhelm Reich. Correspondance, *Cahiers du cinéma*, n.289, Paris, éd. de L'Étoile, pp. 79-86
- Ernout A., Meillet A.** (1959), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksiek
- Falletti C. et Sofia G.** (sous la direction de) (2011), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Spoleto, Editoria & Spettacolo
- Falletti C. et Sofia G.** (sous la direction de) (2012), *Prospettive su teatro e neuroscienze*, Roma, Bulzoni Editore
- Fernandez D.** (1975), *Eisenstein*, Paris, Grasset
- Ferrari S.** (2000), Freud e l'identificazione teatrale, *Tra psicanalisi e teatro*, sous la direction de S. Zanzi et S. Spadoni, Roma, Bulzoni, pp. 101-111
- Ferrari S.** (1999), *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Bologna, CLUEB
- Florence J.** (1984), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis
- Florence J.** (1992), Les effets de la théâtralité, *Psychanalyse et Théâtre*, coll. Esquisses psychanalytiques, n.2, septembre 1992, pp. 9-20

Florence J. (1996), Menus propos d'un spectateur, *Plaisirs de théâtre*, coll. Études Théâtrales, n.10, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, pp. 9-17

Florence J. (1997), *Art et Thérapie. Liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis

Florence J. (2006), Poétique théâtrale et esthétique freudienne, *Insistance* 1/2006 (n. 2), pp. 39-46

Florence J. (2009), Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre, *Cliniques méditerranéennes* n. 80, 2009/2, pp. 201-217

Foucault M. (1971), Théâtre philosophicum, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 75-99

Freedberg D. et Gallese V. (2008), Movimento, Emozione, Empatia, *Prometeo*, Anno 26, n.103, pp. 52-59

Freud S. (1856-1939), *La naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902)*, Paris, P.U.F., 2007

Freud S. (1873-1939), *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1979

Freud S., *Lettere 1873-1939*, Boringhieri, Torino, 1960

Freud S. – Eitington M., *Correspondance 1906-1939*, Paris, Hachette, 2009

Freud S. – Ferenczi S., *Correspondance 1908-1914*, Tome 1, Paris, Calmann-Lévy, 1992

Freud S. – Guilbert Y., «Correspondance entre Y. Guilbert et S. Freud. 1926-1939», livre et CD *Je ne sais quoi. Nathalie Joly chante Yvette Guilbert*, Grenoble, Les Éditions Publialp – Marche la Route, 2008

Freud S. (1892-1894), *Casi Clinici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

Freud S. (1895), *Progetto di una psicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010

Freud S. (1899), L'interpretazione dei sogni, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966

- Freud S.** (1901), Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora), *Casi Clinici*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2008
- Freud S.** (1901), Psicopatologia della vita quotidiana, *Opere*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1971
- Freud Sigmund** (1904), De la psychothérapie, *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, P.U.F., 2006
- Freud S.** (1905), Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 2008
- Freud S.** (1905), Personnages psychopathiques à la scène, *Œuvres Complètes*, vol. VI, Paris, P.U.F., 2006
- Freud S.** (1907), Le poète et l'activité de fantaisie, *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, P.U.F., 2007
- Freud Sigmund** (1907), *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jansen*, Paris, Gallimard, 1986
- Freud S.** (1910), Significato opposto delle parole primordiali, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Freud S.** (1910), Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Freud S.** (1910), Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (Dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique, *Œuvres Complètes*, vol. X, Paris, P.U.F.
- Freud S.** (1913), Il motivo della scelta degli scrigni, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Freud S.** (1913), L'intérêt que présente la psychanalyse, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2005
- Freud S.** (1913), *Le Moïse de Michel-Ange*, *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, P.U.F., 2005
- Freud S.** (1913), *Totem e Tabù*, Newton, Roma, 1990

Freud S. (1914), Remémoration, répétition et perlaboration, *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2004/1 n. 9, Paris, Éditions In Press, pp. 13-22

Freud S. (1919), Il Perturbante, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

Freud S. (1920), *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009

Freud S. (1921), Psychologie des masses et analyse du moi, *Œuvres complètes*, vol. XVI, Paris, P.U.F., 1991

Freud S. (1922), *L'Io e l'Es*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

Freud S. (1925), La négation, *Œuvres complètes*, vol. XVII, Paris, P.U.F., 1992

Freud S. (1925), La question de l'analyse profane, *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994

Freud S. (1927), L'avenir d'une illusion, *Œuvres Complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994

Freud S. (1929), Le malaise dans la culture, *Œuvres complètes*, vol. XVIII, Paris, P.U.F., 1994

Freud S. (1932), Sur la prise de possession du feu, *Œuvres Complètes*, vol. XIX, P.U.F., Paris, 1995

Freud S. (1937), Analyse terminée et analyse interminable, *Œuvres Complètes*, vol. XIX, Paris, P.U.F., 2010

Freud S. (1937), Construction dans l'analyse, *Œuvres complètes*, vol. XX, Paris, P.U.F., 2010

Freud S. (1938), Compendio di Psiconalisi, Torino, Bollati Boringhieri, 2009

Gallese V., Migone P., Eagle M. (2006), La simulazione incarnata : i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi, *Psicoterapia e Scienze Umane*, XL, 3, pp. 543-580 ; <http://www.psicoterapiaescienzeumane.it>

Gallese V. (2007), Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività, *Rivista di Psicoanalisi*, LIII, 1, pp. 197-208

Gallese V. (2007), Il corpo teatrale : Mimetismo, neuroni specchio, Simulazione incarnata, *Culture Teatrali*, n.16, pp. 13-38

Gallese V. (2009), Le due facce della mimesi. La teoria mimetica di Girard, la simulazione incarnata e l'identificazione sociale, *Psicobiettivo*, pp.77-102

Gallese V. (2010), Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, de U. Morelli, Torino, Allemandi Editore, pp. 261-278

Gallese V., Morelli U. (2011), *Il teatro come metafora del mondo e il teatro della mente. Due relazioni sulla mente relazionale incarnata.* Transcription du colloque tenu à Castiglioncello (Italie) le 25 février 2011, <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>

Gallese V. (2013), Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività, *Educazione Sentimentale*, n. 20, pp. 8-24

Gallese V. et Guerra M. (2013), Film, corpo, cervello : prospettive naturalistiche per una teoria del film, *Fata Morgana*, n.20-Cinema, pp. 77-90

Gallese V. (2014), Arte, Corpo, Cervello: Per un'Estetica Sperimentale, *Micromega*, 2/2014, pp. 49-67

Gallese V. (2009), Neuroscienze e fenomenologia, Enciclopedia Treccani Terzo Millennio, en cours d'édition. <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>

Galiana-Mingot É. (2010), Quelques préalables théorico-cliniques à la conceptualisation lacanienne des suppléances. Du « comme si » d'Helene Deutsch à la « prépsychose » de Moritz Katan, *Recherches en psychanalyse*, 2010/1, n.9, pp. 132-156

Gargani A. G., Iacono A. M. (2005), *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, Edizioni ETS, 2005

Gobbi S. (2011), *L'azione efficace*, Roma, Armando Editore

- Gombrich E.** (1967), *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2001
- Green A.** (1982), *Amleto e Amleto : una interpretazione psicoanalitica della rappresentazione*, Roma, Ed. Borla, 1991
- Green A.** (1969), *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit
- Grinberg L., Sor D., Tabak de Bianchedi E.** (1991), *Introduzione al pensiero di Bion*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993
- Grotowski J.** (1968), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'homme, 1971
- Grotowski J.** (1987), Tu es le fils de quelqu'un, *The Drama Review*, vol.31, n.3, pp. 30-41
- Guido S.** (2009), *Jacques Lacan. Tra psicoanalisi e filosofia*, Trento, UNI service, 2009
- Guilbert Y.** (1927), *La chanson de ma vie*, Paris, Grasset
- Guilbert Y.** (1938), Les Jeudis d'Yvette. Le complexe de l'acteur, *Ce soir*, 14 janvier 1938
- Hadot P.** (2004), *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard
- Harari R.** (2003), *Polyphonies. De l'art en psychanalyse*, Paris, l'Harmanattan
- Heble A., Caines R.** (2014), *The Improvisation Studies Reader*, New York, Routledge
- Heidegger M.** (1969), *L'arte e lo spazio*, Genova, Il melangolo, 2000
- Herr S.** (2009), *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan
- Hustvedt S.** (2012), *Vivre, penser, regarder*, Paris, Actes Sud, 2013
- Iacono A.** (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori

- Jones E.** (1949), *Amleto e Edipo*, Milano, Ed. ES, 2008
- Jones E.** (1957), *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, P.U.F, 2006
- Jouvet L.** (1951), *Elogio del disordine*, Firenze, La casa Usher, 1989
- Jouvet L.** (1954), *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954
- Juignet P.** (2003), Lacan, le symbolique et le signifiant, *Cliniques méditerranéennes*, n. 68, 2/2003, pp. 131-144
- Kaltenbeck F.** (2005), *La psychanalyse depuis Samuel Beckett dans Savoirs et clinique*, 2005/1 n. 6, pp. 191-200
- Klee P.** (1945), *Théorie de l'art moderne*, Donoël, Paris, 1985
- Kleist V. H.** (1810), *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, édition Sillage, 2010
- Krutzen H.** (2005), *Sigmund Freud. Correspondance 1871-1939. Index référentiel des lettres publiées en français*, Paris, Economica
- Lacan J.** (1936), Au-delà du « Principe de réalité », *l'Évolution Psychiatrique*, n. 3, pp. 67-86
- Lacan J.** (1955), Le Séminaire sur « La lettre volée », *Écrits 1*, Editions du Seuil, Paris, 1966 ; éd. it : Seminario sulla lettera rubata, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pp.11-61
- Lacan J.** (1949), Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits 1*, Paris, Seuil, 1999, pp. 92-99
- Lacan J.** (1948), L'agressivité en psychanalyse, *Écrits 1*, Paris, Édition du Seuil, 1999, pp. 100-123
- Lacan J.** (1953-1954), *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975
- Lacan J.** (1954-1955), *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978
- Lacan J.** (1955-1956), *Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981

- Lacan J.** (1956-1957), *Le Séminaire. Livre IV. La Relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994
- Lacan J.** (1957-1958), *Le Séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998
- Lacan J.** (1958-1959), *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013
- Lacan J.** (1959-1960), *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986
- Lacan J.** (1962-1963), *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004
- Lacan J.** (1964), *Le Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973
- Lacan J.** (1971), *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2007
- Lacan J.** (1972), *Le Séminaire. Le savoir du psychanalyste*, séminaire inédit, URL : www.valas.fr
- Lacan J.** (1975-1976), *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005
- Lacan J.** (1976-1977), *Le Séminaire XXIV. L'insu qui sait de l'une bevue s'aile a mourre*, séminaire inédit, URL : www.valas.fr
- Lacan J.** (1985), Le symptôme, *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n.5, pp. 5-23
- Lacoue-Labarthe P.** (1974), Notes sur Freud et la représentation, *Diagraphe*, pp.70-81
- Laplanche J., Pontalis J.-B.** (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris
- Latour M.-J.** (2010) : 1, 2, 3 : La Répétition, *L'en-je lacanien*, 2010/2, n.15, pp. 21-40
- Lemarquis P.** (2012), *Portrait du cerveau en artiste*, Paris, Odile Jacob

Lemmonier-TeXier D., Chevallier G. et Prost B. (sous la direction de) (2012), *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett, D.*, Rennes, P.U.R.

Lenormand M. (2011), *Le jeu dans la thérapie des enfants*, Thèse de Doctorat en Psychologie soutenue à l'Université d'Aix-Marseille I

Lippi S. (2008), L'« acte » psychosomatique, *La clinique lacanienne*, 2008/1 n.13, pp. 59-75

Lippi S. (2014), La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno. *Jean-Michel Vives, Aubier, 2012, Cahiers de Psychologie Clinique*, 2014/2, n. 43, pp. 239-242

Lo Iacono C. (sous la direction de) (2007), *Il danzatore attore*, Roma, Dino Audino, 2009

Lolli F. (2004) (sous la direction de), *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, Milano, FrancoAngeli

Lolli F., Santoni L. (sous la direction de) (2004), *L'infinito nella voce*, Milano, Franco Angeli

Lombardo P. (2006), Baudelaire, l'imagination et la rapidité d'exécution, *La note bleue: mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, sous la direction de Jacqueline Waeber, Peter Lang SA, Berne, pp. 227-239

Magistretti P., Ansermet F. (2010) (sous la direction de), *Neurosciences et psychanalyse*, Paris, O. Jacob

Maldiney H. (1973), *Regard Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme

Maldiney H. (1986), *Art et Existence*, Paris, Klincksiek

Maldiney H. (1988), Chair et verbe dans la philosophie de Merleau-Ponty, *Maurice Merleau-Ponty. Le psychique et le corporel*, Travaux de l'Institut Mondial des Hautes Études Phénoménologiques sous la direction d'Anna-Teresa Tymieniecka, Recteur, Paris, Éd. Aubier

Maldiney H. (1991), *Pensare l'uomo e la follia*, traduction et notes de Leoni Federico, Einaudi, Torino, 2007

Maldiney H. (1993), *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp' act, 2003

Mannoni O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil

Mannoni O. (1968), *Freud*, Milano, Spirali/Vel, 1992

Mantegazza R. (2001), Dispositivo/soggetto. La pedagogia della resistenza, *École*, n.9, pp. 11-13

Mariti L. (2009), Transiti tra Teatro e Scienza, *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* sous la direction de G. Sofia Gabriele, Roma, Edizioni Alegre, pp. 47-96

Mariti L. (2011), Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Editoria & Spettacolo, Spoleto, pp. 103-127

Mariti L. (2012), La valle degli echi. Riflessioni sulla ripetizione creativa e sul ritmo a teatro, *Prospettive su teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni editore, pp. 28-52

McDougall J. (1982), *Teatri dell'Io : illusione e verità sulla scena psicoanalitica*, Milano, Ed. Cortina, 1988

McDougall J. (1989), *Theatres du corps*, Paris, Gallimard, 2008

Meldolesi C. (2000), Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente per una discussione sui nessi Teatro-Psicoanalisi dal punto di vista della scena, *Tra psicoanalisi e teatro*, sous la direction de Zanzi S. e Spadoni S., Bulzoni, Roma, pp. 141-172

Merot P. (2005), Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire, *Revue française de psychanalyse*, 2005/5, vol. 69, pp. 1583-1596

Merleau-Ponty M.(1945), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965

Merleau-Ponty M. (1961), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964

Meyerhold V. (1910-1912), *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975

- Meynard A.** (2014), La pulsion invocante : ce que les Sourds nous enseignent..., *Essaim* 1/ 2014 (n. 32), pp. 83-98
- Michaud H.** (2010), L'effet Shakespeare dans l'œuvre de Freud, *Le Coq-héron*, 2010/3 n. 202, pp. 55-60
- Michaud S.** (2007), *Correspondance de Freud*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle
- Michon P.** (2014), Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIII^e siècle, *Rhuthmos*, 13 mars 2014 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php>, article1137
- Miller J.-A.** (2004-2005), *Pezzi Staccati. Introduzione al Seminario XXIII « IL sinthomo »*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2006
- Miller J.-A.** (2006), *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*, Macerata, Quodlibet
- Mnouchkine A.** (2005), *L'art du présent*, Paris, Plon
- Modugno N. et Kush** (2012), Quando l'arte incontra la neurologia : simbiosi e modelli di relazione, *Prospettive su teatro e neuroscienze*, sous la direction de Falletti C. e Sofia G., Roma, Bulzoni, pp. 243-246
- Morale G.** (1989), *Comuna Baires, storia di vent'anni di teatro (1969-1989)*, Firenze, ed. la Casa Usher
- Morelli U.** (2010), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi Editore
- Nancy J.-L.** (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée
- Nancy J.-L.** (2008), *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide
- Nancy J.-L.** (2010), *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2011
- Nietzsche F. (1870-1873)**, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard, 1975
- Nietzsche F.** (1876), *La nascita della tragedia*, Milano, Mondadori, 1996
- Nietzsche F.** (1886), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1982

- Nietzsche F.** (1887), *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964
- Oliva S.** (2012), Linguaggio, azione e musica : Lacan e il gesto originario, *Azione, Percezione e Linguaggio*, sous la direction de C. Scorolli, Rivista Italiana di Filosofia del linguaggio, vol. 5, Open Access Journal ISSN 2036-6728, pp. 137-149
- Olivier G.** (2012), *La cognition gestuelle*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble
- Orioli W.** (2001), *Théâtre et thérapie*, Macro Éditions, 2010
- Ouaknin M.-A.** (1989), *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Quai Voltaire, 1993
- Ouaknin M.-A.** (1994), *Bibliothérapie. Lire, c'est guerir*, Paris, Seuil
- Ouaknin M.-A.** (1998), *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Editions Calmann Lévy
- Ouaknin M.-A.** (1998), *Méditations érotiques. Essai sur Emmanuel Levinas*, Ed. Payot, Paris, 2003
- Oury J.** (1989), *Création et schizophrénie*, Paris, Ed. Galilée
- Oury J. et Faugeras P.** (2012), *Préalables à toute clinique des psychoses* Toulouse, Érès
- Palmier J.-M.** (1975), *Guida a Lacan*, Milano, BUR
- Panfili R.** (2009), *Figure dell'estasi : dalla riflessione di Ejzenštejn alla teoria della performance*, Thèse de Doctorat de Lettres et Philosophie (Département de Communication et Spectacle), Università degli Studi Roma Tre, Roma
- Passeron R.** (sous la direction de) (1982), *Création et Répétition*, Groupe de recherche d'esthétique du C.N.R.S., Paris, Éd. Clancier-Guénau
- Pavis P.** (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti
- Pellion F.** (2009), Jacques Lacan vers le réel (1936-1962), *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol.12, n.1, pp. 99-115, São Paulo

- Petrella F.** (2011), *La mente come teatro*, Milano, Edi.Ermes, 2011
- Pinotti A.** (sous la direction de) (2005), *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Milano, Mimesis
- Pitassio F.** (2001), Sergueï Eisenstein : L'acteur manquant, *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studie*, vol. 11, n. 2-3, pp. 199-224
- Poe E. A.** (1841-1843), *Les trois enquêtes du chevalier Dupin*, (traduction de C. Baudelaire) Pocket, Paris, 2003
- Poizat M.** (1996), *La voix sourde*, Paris, Métailié
- Poliakov S.** (2006), *Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski*, Thèse de Doctorat de Lettres et Art, Université Lumière Lyon 2, Lyon
- Politzer G.** (1947), *La crise de la psychologie contemporaine*, Paris, Éditions Sociales
- Pommier G.** (2004), *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris, Flammarion
- Ponge F.** (1971), *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira Éditeur
- Porge E.** (2014), Entre voix et silence : tourbillons de l'écho, *Essaim*, 2014/1, n. 32, pp. 41-59
- Pozzoli S.** (2004), La nuova question preliminare nelle tossicomanie (e non solo) : da Winnicott a Lacan e ritorno, *Sulla soglia. Preliminari nella clinica dei nuovi sintomi*, sous la direction de F. Lolli, pp. 84-92
- Pradier J.-M.** (2000), *La Scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux
- Prinzhorn H.** (1922), *L'arte dei folli*, Milano, Mimesis, 2004
- Rilke R. M.** (1898), *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2012
- Rank O.** (1912), *Il tema dell'incesto. Fondamenti psicologici della creazione poetica*, Milano, SugarCo Edizioni, 1989

- Recalcati M.** (1993), *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013
- Recalcati M.** (2004), *Il trauma della poesia, L'infinito nella voce*, sous la direction de Lolli Franco, Santoni Lucilio, Milano, Franco Angeli 2004, pp. 63-73
- Recalcati M.** (2005), *L'omogeneo e il suo rovescio*, Milano, Franco Angeli
- Recalcati M.** (2009), *Il miracolo della forma*, Milano, Bruno Mondadori
- Recalcati M.** (2010), *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Recalcati M.** (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Regnault F.** (1997), *Conférences d'esthétique lacanienne*, Paris, Agalma
- Regnault F.** (2001), *Théâtre – Équinoxes*, Arles, Actes Sud
- Regnault F.** (2002), *Théâtre-Solstice*, Arles, Actes Sud
- Reik T.** (1935), *Le psychologue surpris*, Paris, Denoël, 2001
- Reik T.** (1948), *Écouter avec la troisième Oreille*, Paris, EPI S.A., 1976
- Rella F.** (sous la direction de) (1977), *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli
- Richards T.** (1993), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1998
- Ricœur P.** (1965), *Della Interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1967
- Ricœur P.** (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil
- Ricœur P.** (1983), *Temps et récit*, Paris, Seuil
- Ripellino A. M.** (1965), *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi

- Rizzolatti G. et Craighero L.** (2004), *The Mirror-Neuron System*, *Annual Review of Neuroscience*, Vol. 27, pp. 169-192
- Rizzolatti G., Sinigaglia C.** (2006), *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Rizzolatti G., Sinigaglia C.** (2008), *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob
- Rotiroti G.** (2002), *Il processo alla scrittura - pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, Firenze, Lugli Editore, 2002
- Roudinesco E.** (1993), *Jacques Lacan*, Paris, Éd. Fayard
- Roussillon R.** (2007), *La Représentance et L'actualisation pulsionnelle*, *Revue Française de psychanalyse*, 2007/2 – Vol.71, pp. 339-357
- Rovatti P. A.** (1994), *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli
- Rovatti P. A.**, *Conference: "Derrida. La filosofia è un fort-da"*, Università degli Studi di Trieste, Laboratorio di filosofia contemporanea/Dottorato di ricerca, 13 gennaio 1999
- Ruffini F.** (2003), *Stanislavskij*, Roma, Laterza, 2007
- Safouan M.** (1983), *Jacques Lacan e il problema della formazione degli analisti*, Roma, Astrolabio, 1984
- Sand G.** (1873), *Impressions et souvenirs*, Paris, Des Femmes - Antoinette Fouque, 2005
- Scheidhauer M.** (2010), *Freud et ses visiteurs*, Toulouse, Érès
- Schröter M.** (2007), *Les lettres de Freud: état des lieux, caractéristiques, histoire de l'édition*, *Essaim*, 2007/2 n.19, pp. 27-53
- Schotte J.** (1990) (sous la direction de), *Le Contact*, Paris, Éditions Universitaires
- Schotte J.** (1990), *Szondi avec Freud*, Paris, Éditions Universitaires
- Sibony D.** (1997), *Le jeu et la passe, Identité et théâtre*, Paris, Seuil

Sletvold J. (2013), The ego and the id revisited Freud and Damasio on the body ego/self, *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, pp. 1019-1032

Sofia G. (2009) (sous la direction de), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre

Sofia G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore*, Roma, Bulzoni

Sofiyana A. (2005), Tuchê Et Automaton. Introduction à l'Introduction Au Séminaire Sur La Lettre Volée », *La Clinique Lacanienne* 8, n.1, pp. 199-220

Spinicci P. (2009), *Lezioni sul concetto di immaginazione*, Milano, CUEM

Stanislavski K. S. (1918-1922), *Lezioni al Bolšoi*, sous la direction de F. Cruciani et C. Falletti, Roma, Dino Audino Editore, 2004

Stanislavski K. S. (1924), *Ma vie dans l'art* dans les éditions : Librairie Théâtrale, Paris, 1950 ; L'Age D'Homme, Lausanne, 1999 ; éd. it. *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino, 1963

Stanislavski K. S. (1936), *La formation de l'acteur*, Pygmalion/Gerard Watelet, Paris, 1984 ; éd. it. *Il lavoro dell'attore*, Bari, Universale Laterza, 1985

Stanislavski K. S. (1936), *La construction du personnage* Pygmalion/Gerard Watelet, Paris, 1986 ; éd. it. *Il lavoro dell'attore*, Universale Laterza, Bari, 1985

Starobinski J. (1975), « Hamlet et Freud » dans *Hamlet et Œdipe* de J. Ernest, Paris, Gallimard, pp. VII-XL

Steel D. (1982), «L'amitié entre Sigmund Freud et Yvette Guilbert», *Nouvelle revue française*, n.352, pp. 84-92

Stern D. (2004), *Il momento presente*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005

Stern D. (2010), *Le forme vitali*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011

Straus W. E. (1935), *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Million, 2000

Terminio N. (2009), *Misurare l'inconscio ? Coordinate psicoanalitiche nella ricerca in psicoterapia*, Milano, Mondadori

Terminio N. (2011), *La generatività del desiderio. Legami familiari e metodo clinico*, Milano, FrancoAngeli Edizioni

This C. (1999), (sous la direction de), *De l'art et de la psychanalyse – Freud et Lacan*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000

Tortajada M. (2001), Intériorité/plasticité. La théorie de la mise en scène de S.M. Eisenstein, *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studie*, vol.11, n. 2-3, pp. 225-252

Trimçev R. (2014), « D'une figure de l'inauthentique vers une figure du possible » Aspects d'une histoire de la métaphore théâtrale, de Lyotard à Rancière, *Tumultes*, 2014/1 n. 42, pp. 9-29

Vaihinger H. (1911), *La philosophie du comme si*, Préface et traduction de Christophe Bouriau, Revue "Philosophia Scientiae", Cahier spécial 8, Editions Kimé, 2008

Varela J. F., Thompson E., Rosch E. (1991), *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, 1992, Milano

Vegetti Finzi S. (1986), *Storia della psicoanalisi*, Milano, Mondadori

Vinot F. (2006), Pour une approche pulsionnelle du mana, *Insistance*, n.2, pp.127-138

Vinot F. (2010), «La pulsion, entre incarnation et annonce », *Oxymoron* n.0, 2010 pp.1-13
URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>

Vinot F. (2011), Exclusion sociale et non-lieux : des espaces urbains à la pulsion, *Recherches en psychanalyse* 2/ 2011 (n. 12), pp. 140-148

Vinot F. (2012), L'improvvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique, *Insistance*, 2012/2 n.6, pp. 159-172

Vinot F. (2012), « Métapsychologie de la barre de mesure », *Oxymoron* n.3, 2012, URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>

Vinot F. (2014), « Eurydice deux fois perdue : voix et deuil », *Essaim* 1/2014 (n. 32), pp. 61-70

Vinot F., Vives J.-M. (2014) (sous la direction de), *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu*, Toulouse, Érès

Vitez A., « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, n.56, 1982. pp. 24-34

Vives J.-M. (1997), Éléments pour une théorie concernant l'utilisation d'une démarche de création en psychothérapie, *Cliniques Méditerranéennes*, vol. 55-56, pp.173-182

Vives J.-M. (1998), L'art en thérapie : de la suture symptomatique à l'ouverture sublimatoire, *Art et thérapie*, n. 64-65, Paris, INECAT, pp. 50-63

Vives J.-M. (2003), La voix, objet de la pulsion aurale, *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2/ 2003, n.52, pp. 13-18

Vives J.-M. (2006), « De la haine du théâtre et du comédien – Petit traité de l'illusion », *Insistance*, n. 2, pp. 53-64

Vives J.-M. (2007), Une approche de la dynamique de l'illusion dans la cure : la question du transfert, « L'Esprit du temps », *Champ psychomatique*, 2007/2, n. 46, pp. 7-17

Vives J.-M. (2008), Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur, *Cahiers de psychologie clinique*, n. 30, 2008/1, pp. 75-89

Vives J.-M. (2009), « Personnages psychopathiques à la scène : un essai clinique freudien », *Cliniques Méditerranéennes*, n. 80, 2009/2, pp. 219-232

Vives J.-M. (2010), La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud : une approche théâtrale de la psychanalyse, *Recherche en Psychanalyse*, Paris, n.9-2010, pp. 22-35

Vives J.-M. (2011), Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents "désarrimés de la loi", *L'art et le soin*, sous la direction de P. Attigui, Bruxelles, De Boeck, pp. 119-128

Vives J.-M. (2011), L'amour courtois entre fauteuil et divan : pour une lecture poétique de l'amour de transfert, *Cliniques méditerranéennes*, 2011/2, n. 84, pp. 9-18

Vives J.-M. (2012), From the phobic episode of « Little Hans » to his becoming a stage director of opera, *The International Journal of Psychoanalysis*, n. 93 (4), pp. 863-878

Vives J.-M. (2012), La mélo-manie ou la voix objet de passions, *Topique*, 3/ 2012, n. 120, pp. 7-19

Vives J.-M. (2012), *La voix sur le divan*, Paris, Aubier

Vives J.-M. (2013), Comment la voix vient-elle aux enfants ?, *Enfances & Psy*, 1/ 2013, n. 58, pp. 40-50

Vives J.-M.(2014), Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ?, *Essaim*, 1/2014 (n. 32), pp. 25-40

Vives J.-M. (2014), La question du tact en psychanalyse, Intervention au IV Colóquio Internacional Do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise : Psicanálise Leiga e seus destinos. Entre a arte e a política, tenu Rio de Janeiro du 14 au 16 avril 2014, pp.1-13

Wickham G. (1985), *Storia del teatro*, Il Mulino, 1988

Widlöcher D. (2010), Neuropsychologie de l'imaginaire, *Neurosciences et psychanalyse* sous la direction de P. Magistretti et F. Ansermet, O. Jacob, Paris, pp. 275-282

Winnicott D.W. (1971), *Jeu et réalité* (Préface de J.-B. Pontalis), Paris Gallimard, 2000

Younès C. (2007) (sous la direction de), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf

Zanzi E. et Spadoni S. (sous la direction de) (2000), *Tra psicoanalisi e teatro*, Roma, Bulzoni

Zeami, *La tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard/Unesco, 1960

Žižek S. (1992) (sous la direction de), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris, Capricci, 2010

INDEX

A

Adorno T. W.; 117; 240
Agamben G.; 116; 117; 240
Albera F.; 90; 91; 240
Alessandrini M.; 240
Allouch J.; 48; 240
Amati U.; 240
Ambrosiano L.; 240
Ansermet F.; 124; 130; 131; 132; 133; 134;
135; 137; 141; 178; 230; 240; 256; 266
Argenton A.; 240
Aristophane; 73; 240
Aristote; 51; 52; 86; 110; 111; 112; 113;
114; 115; 117; 234; 240; 242; 243; 265
Artaud A.; 136; 142; 148; 149; 150; 151;
163; 193; 210; 232; 240; 247; 248; 271
Assoun P.-L.; 17; 21; 22; 23; 24; 27; 28;
41; 151; 152; 241
Attigui P.; 142; 177; 179; 191; 217; 230;
236; 241; 242; 265
Attisani A.; 112; 113; 234; 242
Aulagnier P.; 242
Aumont J.; 90; 94; 242
Autant-Mathieu M.-C.; 242
Avron O.; 242

B

Badiou A.; 242
Balthasar H. V.; 78; 79; 242
Barba E.; 60; 87; 136; 193; 194; 216; 218;
219; 242
Barthes R.; 93; 189; 234; 242
Beckett S.; 84; 85; 242; 254; 256
Bellavita A.; 186; 243
Ben Mrad R.; 112; 114; 243
Bentata H.; 243
Benveniste É.; 96; 114; 194; 195; 243
Bertero C.; 243
Bion W.; 118; 177; 253
Boissière A.; 243
Bolzinger A.; 243
Bonazzi M.; 243
Bosisio P.; 37; 243
Bottiroli G.; 76; 86; 243
Bourassa L.; 115; 195; 234; 243
Bourlot G.; 17; 24; 244
Brockett O. G.; 36; 244
Brook P.; 38; 47; 52; 53; 61; 80; 81; 87;
136; 143; 193; 208; 210; 216; 217; 244
Brun A.; 175; 244
Bulgakova O.; 89; 244

C

Calabrese S.; 244
Camaioni L.; 187; 244
Carlson M.; 7; 47; 59; 60; 91; 150; 244
Casali R.; 244
Cavallier F.; 244
Cavallo M.; 210; 245
Čechov M.; 245
Ceriani G.; 197; 198; 245
Château D.; 89; 244; 245
Chemama R.; 105; 152; 245
Chianese D.; 245
Chouvier B.; 245
Ciancarelli R.; 193; 194; 245
Cixous H.; 189; 234; 245
Clavurier V.; 216; 245
Colella S.; 246
Cosenza D.; 12; 198; 245
Courtine J.-F.; 69; 246
Cruciani F.; 36; 42; 60; 61; 70; 207; 246;
263

D

Damasio A.; 92; 124; 125; 126; 127; 128;
129; 133; 141; 158; 228; 230; 246; 263
Danzi G.; 246
De Ávila Pinto; 26; 246
De Palma A.; 127; 246
De Thomas R.; 247
Deleuze G.; 116; 246
Derrida J.; 189; 246; 247; 262
Deutsch H.; 171; 172; 176; 247; 252
Di Benedetto A.; 203; 247
Di Ciaccia A.; 83; 247
Diderot D.; 247
Didier-Weill A.; 53; 64; 79; 164; 165; 166;
167; 184; 188; 189; 192; 200; 213; 214;
215; 219; 231; 232; 237; 247
Donini P.; 111; 112; 113; 114; 240; 247
Dumenil L.; 149; 163; 232; 248

E

Eisenstein S.; 7; 8; 9; 63; 68; 75; 89; 90;
91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100;
101; 102; 128; 136; 137; 163; 164; 167;
193; 197; 215; 226; 227; 232; 238; 240;
242; 244; 245; 248; 260; 264
Eitington M.; 249
Emout A.; 108; 248

F

Falletti C.; 12; 70; 80; 137; 149; 163; 210;
211; 230; 232; 246; 248; 257; 258; 263
Ferenczi S.; 39; 249
Fernandez D.; 90; 248
Ferrari S.; 248
Florence J.; 15; 40; 105; 222; 248; 249
Foucault; 249
Freedberg D.; 165; 249
Freud S.; 7; 8; 9; 15; 16; 17; 20; 21; 22; 23;
24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 33; 34;
35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44;
46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 56;
57; 64; 70; 73; 77; 81; 82; 89; 90; 94;
97; 98; 105; 106; 107; 109; 110; 111;
115; 117; 123; 124; 129; 132; 133; 134;
138; 141; 153; 157; 158; 170; 171; 173;
179; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 203;
204; 222; 223; 224; 226; 231; 233; 234;
238; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 246;
247; 248; 249; 250; 251; 253; 254; 255;
257; 258; 261; 262; 263; 264; 265; 271

G

Gaburri E.; 240
Galiana-Mingot É.; 171; 252
Gallese V.; 92; 120; 124; 139; 141; 144;
145; 147; 153; 154; 156; 157; 158; 159;
160; 161; 162; 163; 165; 167; 206; 228;
229; 231; 233; 240; 246; 249; 251; 252
Gargani A.; 107; 119; 252
Gobbi S.; 252
Gombrich E.; 34; 48; 49; 253
Green A.; 15; 242; 245; 253
Grinberg L.; 118; 253
Grotowski J.; 61; 70; 136; 193; 210; 217;
219; 237; 244; 253; 261
Guerra M.; 163; 252
Guilbert Y.; 9; 34; 42; 43; 44; 46; 47; 50;
51; 52; 81; 184; 226; 231; 249; 253; 263

H

Hadot P.; 195; 196; 253
Harari R.; 94; 253
Heble A.; 253
Hustvedt S.; 179; 253

I

Iacono A.; 10; 107; 108; 109; 112; 116;
117; 124; 201; 208; 225; 229; 252; 253;
256

J

Jones E.; 43; 44; 254
Jouvet L.; 193; 254
Juignet P.; 254

K

Kaltenbeck F.; 254
Klee P.; 91; 254
Kleist V. H.; 87; 254
Kristeva J.; 245
Krutzen H.; 254

L

Lacan J.; 7; 8; 9; 12; 48; 52; 68; 73; 74; 75;
76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84; 85;
86; 87; 94; 97; 102; 115; 117; 132; 134;
138; 142; 151; 152; 153; 154; 166; 167;
171; 172; 173; 174; 176; 180; 186; 187;
188; 198; 204; 205; 212; 218; 220; 224;
226; 227; 232; 234; 235; 238; 240; 241;
243; 244; 245; 247; 253; 254; 255; 258;
259; 260; 261; 262; 264; 265; 266
Lacoue-Labarthe P.; 15; 33; 255
Laplanche J.; 26; 105; 255
Latour M.-J.; 255
Lemarquis P.; 255
Lemmonier-Textier D.; 85; 256
Lenormand M.; 256
Lippi S.; 256
Lo Iacono C.; 201; 256
Lolli F.; 89; 174; 180; 181; 235; 256; 260;
261

M

Magistretti P.; 124; 130; 131; 132; 133;
134; 135; 137; 141; 178; 230; 240; 256;
266
Maldiney H.; 57; 67; 69; 71; 137; 183; 194;
196; 205; 226; 237; 256; 266
Mannoni O.; 51; 52; 257
Mariti L.; 12; 80; 81; 87; 130; 210; 211;
212; 257
McDougall J.; 46; 257
Meldolesi C.; 257
Merleau-Pontu M.; 148; 206; 244; 256; 257
Merot P.; 257
Messina L.; 240
Meyerhold V.; 81; 87; 92; 95; 136; 193;
194; 216; 257
Meynard A.; 258
Michaud H.; 52; 258
Michon P.; 258
Miller J.-A.; 258
Mnouchkine A.; 136; 193; 258

Modugno N.; 137; 230; 258
Morale G.; 258
Morelli U.; 148; 156; 157; 159; 160; 162;
164; 233; 252; 258

N

Nancy J.-L.; 150; 183; 184; 202; 203; 206;
216; 218; 258
Nietzsche F.; 18; 47; 189; 204; 223; 258;
259

O

Oliva S.; 259
Olivier G.; 259
Orioli W.; 259
Ouaknin M.-A.; 94; 259
Oury J.; 70; 71; 205; 206; 259

P

Panfili R.; 95; 98; 259
Passeron R.; 259
Pavis P.; 259
Pellion F.; 86; 259
Petrella F.; 5; 6; 9; 16; 17; 27; 47; 175; 176;
222; 260
Pinotti A.; 260
Pitassio F.; 260
Poe E. A.; 82; 83; 111; 112; 113; 114; 240;
260
Poizat M.; 202; 218; 260
Poliakov S.; 64; 65; 67; 68; 260
Poltzer G.; 260
Pommier G.; 260
Ponge F.; 67; 119; 166; 260
Pontalis J.-B.; 26; 105; 191; 255; 266
Porge E.; 212; 260
Pozzoli S.; 174; 180; 235; 260
Pradier J.-M.; 260
Prinzhorn H.; 260

R

Rank O.; 39; 260
Recalcati M.; 9; 64; 73; 74; 76; 83; 84; 94;
115; 118; 138; 171; 172; 173; 174; 180;
235; 247; 261
Regnault F.; 261
Reik T.; 203; 204; 205; 206; 261
Rella F.; 15; 33; 54; 261
Richards T.; 61; 70; 219; 261
Ricoeur P.; 114; 261
Ricoeur P.; 114; 186; 261
Rilke R. M.; 165; 260
Ripellino A. M.; 92; 261

Rizzolatti G.; 11; 124; 139; 143; 144; 147;
156; 158; 228; 262
Roudinesco E.; 204; 262
Roussillon R.; 245; 262
Rovatti P. A.; 190; 262
Ruffini F.; 7; 37; 59; 60; 63; 64; 65; 66; 67;
70; 91; 135; 136; 219; 262

S

Safouan M.; 247; 262
Sand G.; 214; 215; 262
Savarese N.; 60; 136; 194; 216; 219; 242
Scheidhauer M.; 43; 44; 262
Schotte J.; 69; 262
Sibony D.; 262
Sinigaglia C.; 11; 143; 144; 147; 262
Sletvold J.; 158; 263
Sofia G.; 12; 80; 130; 137; 149; 163; 209;
210; 211; 230; 232; 236; 248; 257; 258;
263
Sofiyana A.; 263
Spinicci P.; 263
Stanislavski K.; 9; 34; 36; 37; 40; 56; 58;
59; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68;
70; 71; 87; 91; 92; 95; 130; 136; 137;
162; 193; 207; 210; 219; 223; 225; 226;
232; 260; 263
Starobinski J.; 29; 30; 31; 263
Steel D.; 43; 44; 263
Stern D.; 263
Straus W. E.; 68; 69; 71; 137; 243; 263

T

Terminio N.; 152; 264
Tortajada M.; 264
Trimçev R.; 264

V

Vaihinger H.; 10; 15; 16; 17; 18; 19; 20;
21; 22; 23; 24; 171; 222; 223; 224; 264;
271
Varela J. F.; 264
Vegetti Finzi S.; 264
Vinot F.; 1; 166; 200; 201; 205; 219; 232;
264; 265
Vitez A.; 209; 210; 265
Vives J.-M.; 5; 33; 41; 46; 52; 79; 87; 107;
109; 111; 115; 117; 119; 137; 138; 142;
165; 166; 177; 191; 207; 208; 209; 212;
213; 214; 215; 217; 220; 222; 231; 232;
236; 256; 265; 266

W

Wickham G.; 36; 266

Widlöcher D.; 266
Winnicott D. W.; 106; 109; 119; 138; 174;
179; 180; 191; 208; 235; 260; 266

Y

Younès C.; 57; 183; 226; 266

Z

Zanzi E.; 248; 257; 266
Zeami; 266
Žižek S.; 266

TABLE DE MATIÈRES

SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	4
PREMIÈRE PARTIE LA SCÈNE D'UNE CONNAISSANCE	
CHAPITRE I	14
<i>FREUD ET LE « COMME SI » D'UNE CONNAISSANCE</i>	
Hans Vaihinger et la philosophie du « comme si »	17
Freud et le « comme si » de H. Vaihinger	20
Le <i>Phantasieren</i> métapsychologique	25
Une « scène » pour la connaissance	27
CHAPITRE II	32
<i>L'AUTRE VISAGE DU PHANTASIEREN</i>	
Notes freudiennes sur le jeu de l'acteur	34
L'histoire d'une amitié	42
Yvette et l'altérité de « l'hôtel meublé »	48
CHAPITRE III	55
<i>STANISLAVSKI ET LE « SI » MAGIQUE DE LA CRÉATION</i>	
Le « chercheur d'or » du « comme si »	59
La lanterne magique du « comme si »	62
Un terrain d'investigation : « le jeu de la présence »	66
La pré-sence comme contact	68
CHAPITRE IV	72
<i>LA DANSE DES NUAGES : LACAN ET LE « COMME SI » DU THÉÂTRE</i>	
La structure du « comme si »	73
L'hérésie d'un témoignage	77
La marionnette entre le temps de la répétition et la danse des nuages	80
CHAPITRE V	88
<i>EISENSTEIN ET SA DRAMATURGIE DE L'IRREPRÉSENTABLE</i>	
Peut-être c'est pour cela qu'on aime... les lucioles	94
Le Pathos et l'Extase	98
La dramaturgie des signifiants du « comme si »	99

DEUXIÈME PARTIE
LE DISPOSITIF « COMME SI » AU CARREFOUR ENTRE
PSYCHANALYSE, THÉÂTRE ET NEUROSCIENCES

CHAPITRE VI	104
<i>LE DISPOSITIF « COMME SI » ET LE MONDE</i>	
<i>« INTERMÉDIAIRE » DE L'ILLUSION</i>	
Les véritables affects d'une illusion vraie	109
La <i>mimésis</i>	111
Le dispositif « comme si »	116
La lumière du dispositif du « comme si » entre visible et invisible	119
 CHAPITRE VII	 122
<i>LE DOMAINE DE RECHERCHE DU « COMME SI »</i>	
Le circuit « comme si »	125
L'imprévisible de la trace	130
Les chemins inédits des traces « comme si »	135
 CHAPITRE VIII	 140
<i>L'ALTÉRITÉ AU CŒUR DU « COMME SI »</i>	
Les neurones « comme si »	143
Artaud	148
Le stade du miroir	151
 CHAPITRE IX	 155
<i>STRATIFICATIONS À L'ŒUVRE DANS LA RÉSONANCE</i>	
La « simulation incarnée »	156
La « simulation libérée »	159
La question de la résonance	162

TROISIÈME PARTIE
LA « MISE À L'ŒUVRE » D'UNE RENCONTRE

CHAPITRE X	169
<i>LE « COMME SI » DANS UNE CLINIQUE</i>	
<i>DES PRÉLIMINAIRES</i>	
Le « comme si » cristallisé de la pathologie	170
La clinique du « masque »	172
L'errance d'une étincelle de désir	174
Le dispositif « comme si » comme facteur thérapeutique dans la médiation	177
Pour une clinique des préliminaires	180

CHAPITRE XI	182
<i>LE RYTHME ET LE DEVENIR D'UNE RÉSONANCE</i>	
Le Fort - Da	185
La dynamique rythmique du jeu dans la médiation	190
Sur les dimensions du rythme : « du continu au discontinu »	192
De la simulation incarnée à la résonance symbolique	197
CHAPITRE XII	199
<i>L'IMPROVISATION ET SA DYNAMIQUE INVOCANTE</i>	
I. « TENDRE L'OREILLE »	200
Être à l'écoute	202
L'improvisation théâtrale comme exploration en vue d'une rencontre	207
II. LE TEMPS « POUR DIRE »	212
La pulsion invocante	212
Partition pour une Invocation	215
<i>CONCLUSION</i>	221
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	239
<i>INDEX</i>	267
<i>TABLE DE MATIÈRES</i>	271

Théâtre et Psychanalyse

Sur le « comme si » dans la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et ses facteurs thérapeutiques dans la médiation

Les liens entre l'art théâtral et l'art psychanalytique mis en lumière dans la présente thèse permettent de repérer un champ commun de recherches qui fait référence au « comme si ». Ce domaine concerne la relation entre la fiction et la vérité à travers une illusion qui se révèle paradoxalement vraie, porteuse d'une vérité particulière, celle du sujet. Sont approfondis en particulier deux aspects: la valeur heuristique de connaissance du « comme si » et sa possibilité de permettre une rencontre inédite avec l'Autre. Sur la dimension centrale de cette rencontre avec l'altérité qui se révèle constitutive du sujet convergent non seulement la psychanalyse (S. Freud, J. Lacan), le théâtre (K. Stanislavski – S. Eisenstein – J. Grotowski), mais également les récentes études en neurosciences (A. Damasio – V. Gallese). Les intersections entre ces disciplines permettent à l'auteur de dessiner les coordonnées d'un domaine transdisciplinaire fondé précisément sur le « comme si en présence ». Ce champ de recherche permet d'apporter de nouveaux éléments au modèle théorique concernant l'utilisation du dispositif « comme si » théâtral dans la médiation thérapeutique, en mettant en évidence certains facteurs thérapeutiques spécifiques à cet art qui trouvent un appui scientifique dans les neurosciences. La possibilité d'utiliser le « comme si en présence » du théâtre comme médium serait susceptible de relancer une dynamique invocante dans « un espace et un temps potentiel de résonance » permettant d'aller à la rencontre de l'autre. Le jeu de la *présence* de l'art théâtral est enfin envisagé dans un cadre thérapeutique comme une « traversée protégée » de l'intersubjectivité à l'Altérité, du geste à la parole, de l'Imaginaire au Symbolique pour effleurer le Réel.

Mots Clés : Théâtre - Psychanalyse - Neurosciences - Médiation thérapeutique – « Comme si » - Rythme - Résonance - Dynamique invocante.

Theatre and Psychoanalysis

On the « as if » in psychoanalysis, in drama, and in neuroscience as a gateway to the resonance and its therapeutic factors in the mediation

The links between dramatic art and psychoanalytic art highlighted in this thesis allow us to find a common field of research which refers to the « as if ». This area concerns the relationship between fiction and truth, through an illusion that turns out to be paradoxically true, in that is bearer of a particular truth, the one of the subject. In particular, two aspects were examined: the heuristic value of the « as if » knowledge and its ability to allow an original encounter with the Other. Not only psychoanalysis (S. Freud, J. Lacan), drama (K. Stanislavsky - S. Eisenstein - J. Grotowski), but also the recent studies in neuroscience (A. Damasio - V. Gallese) converge on the central dimension of this encounter with otherness that turns out to be constitutive of the subject. The intersections between these disciplines allow the author to trace the coordinates of a transdisciplinary field, precisely based on the « as - if - in - the presence ». This research field allows us to bring new elements to the theoretical model concerning the use of the « as if » dramatic device in therapeutic mediation, highlighting some therapeutic factors specific to this art that find a scientific support in neuroscience. The possibility to use the « as if in the presence » of drama as a medium would be liable to restore invoking dynamics in « a potential space and time of resonance » allowing us to go towards the encounter with the other. The game of *the presence* of dramatic art is finally considered in therapeutic field as a « protected crossing » from intersubjectivity to Otherness, from gesture to speech, from Imaginary to Symbolic to lightly touch the Real.

Keywords : Drama - Psychoanalysis - Neuroscience - Therapeutic mediation – « As if » - Rhythm - Resonance - Invoking dynamics.