

# Espace thérapeutique et tiercéité de la fiction théâtrale<sup>1</sup>

**Patricia ATTIGUI**

Professeur de psychopathologie clinique – Psychanalyste  
Institut de Psychologie  
Membre du CRPPC – EA 653  
Université Lumière Lyon 2

23/10/2015

## PRÉAMBULE

C'est à Charles Sanders Peirce<sup>2</sup> que nous devons ce terme de « tiercéité ». Dans son élaboration philosophique d'une pensée sémiotique, il a cherché à définir dans le cadre d'une théorie générale, trois catégories nécessaires et suffisantes pour rendre compte de toute l'expérience humaine : la priméité qui correspond à la vie émotionnelle, la secondéité, à la vie pratique et la tiercéité qui est la catégorie par excellence de la représentation, de la médiation, de la pensée, du langage, et qui permet la communication et correspond à la vie intellectuelle.

C'est donc à cette dernière catégorie que je m'arrêterai, non dans les termes propres à la sémiotique, mais bien plutôt sous l'angle de la fonction tierce de la culture, du répertoire théâtral tel que je l'ai utilisé lorsque j'ai créé une compagnie théâtrale dans le cadre de ma pratique hospitalière auprès de patients psychotiques durant une quinzaine d'années.

La tiercéité, reprise par André Green, sera donc ici à entendre comme l'instance du tiers, lieu où « tout le travail psychique s'effectue sur les bords de cette déchirure »<sup>3</sup> que tout sujet humain peut rencontrer dans son existence. Dans son effort pour souligner la nécessité de médiatiser le cadre analytique - sur le modèle de l'objet transitionnel winnicottien - afin de faire parler « l'objet analytique », A. Green relie le symbolique à la totalité de l'appareil psychique et non pas exclusivement au langage. Un modèle métapsychologique spécifique est donc élaboré, s'appropriant la sémiotique<sup>4</sup> de Peirce et le paradigme de la complexité d'Edgar Morin, mais ce modèle est surtout destiné à faire valoir une théorie de la représentation généralisée, c'est à ce titre qu'il m'intéresse.

Qu'il s'agisse de scène originaire ou scène primitive, de scènes de séduction, de la scène du rêve ou de la scène du transfert, Freud a sans cesse maintenu la référence théâtrale vivante et productive, il en fit même une métaphore centrale de son oeuvre. Pour lui, le théâtre

prenait la suite du jeu, et avait en quelque sorte la même fonction. Nous devons notamment à Octave Mannoni, d'avoir repris et développé cette notion de scène qu'il s'attacha à qualifier d'autre scène, témoignant dès lors du maillage très serré d'un inconscient qui cherche à se faire entendre, tant dans les rêves que dans le transfert.

Le jeu théâtral est manière de se souvenir, de faire parler en nous des zones restées trop longtemps muettes. L'expérience émotionnelle et sensorielle, dans laquelle acteurs et spectateurs se trouvent plongés à l'unisson, ressuscite les premiers émois gisant parfois dans l'ombre de nos consciences.

Cette traversée est aussi traversée des langues puisqu'elle nous invite à un travail de traduction qui nous met en contact avec la dimension originaire de l'autre, nous confrontant à ce que nous cherchons pourtant à fuir : l'ambivalence amour-haine, le caché, l'Unheimlich, le mal, le pulsionnel, en un mot, ce qui est autrement, ce qui est irréductible. Ce travail de mise à jour permet en principe de découvrir à travers les mille et une facettes des personnages du répertoire dont le sujet est porteur, quelque chose qui reste indéfectiblement subordonné à l'altérité et à son mystère. Mais cette subordination nous renvoie au caractère énigmatique des messages que le sujet reçoit dès sa naissance.

Le texte théâtral serait alors ce qui permet d'accueillir en soi tout ce qui était resté en attente de traduction. Or, traduire c'est négocier avec les fantômes, ceux de l'auteur souvent disparu, mais aussi ceux de notre histoire réveillés par la fiction. Le lit du transfert, tout en se conjuguant à l'espace scénique permet le dépôt de ce que Ferenczi nommait la confusion des langues. Le répertoire théâtral devient ainsi outil de traduction matérialisé par l'espace scénique.

En dessinant les lignes de force d'un nouveau rapport au monde, le jeu théâtral tel que j'ai pu

le pratiquer, continue à être pour moi un paradigme m'aidant à penser et la psychose, et les phénomènes transféro-contre-transférentiels. Le théâtre se conjoint à ce travail de réanimation psychique et permet du même coup de faire advenir ce que Pirandello nommait des « personnages en quête d'auteurs ».

Centrer mon propos sur les processus psychiques de changement mis à l'oeuvre dans le jeu et révélés par lui, permet de faire apparaître les difficultés rencontrées dans la psychothérapie des psychoses, notamment lors de l'exploration psychique à laquelle les patients se livrent à l'intérieur du cadre ludique de travail. Le jeu et le médium théâtral peuvent-ils contribuer, et de quelle façon, à dénouer les clivages, à « mettre en pièce » les fixations et démonter les résistances massives si familières à ceux qui côtoient ces patients ?

Plus précisément, est-il possible de trouver dans le champ des psychoses et des états limite, un analogon à la question de l'élaboration psychique ? De quoi ce temps que Freud appelait de perlaboration peut-il être fait ? Comment, à partir de telles complexités cliniques, est-il possible d'en mesurer les effets alors que nous n'exerçons pas dans le champ de la cure type ?

Le travail opiniâtre, les efforts à accomplir feront ici partie du décor, nous verrons en quoi ce travail doit se soutenir du transfert et de ses aléas.

A ce sujet, si Jean Laplanche a reconnu à la fin de son oeuvre que toute psychanalyse est en grande partie consacrée à la psychothérapie, à l'auto-historisation du sujet, avec l'aide plus ou moins active de l'analyste, je dirais que le cadre que j'ai proposé durant toutes ces années à ces patients leur a permis d'explorer les morceaux d'une histoire jusque là demeurée en lambeaux. Grâce au jeu, et à la fiction théâtrale, ils ont trouvé d'une part un moyen d'entrer en contact, de manière tempérée, avec les zones de conflits les plus insoutenables vécues depuis le début de leur vie, et d'autre part ils se sont réappropriés peu à peu des éléments de cette histoire. Mais au regard de la clinique des psychoses et des états limite, il a été fondamental pour moi de m'interroger, et ce fut là le début de mes recherches, sur l'efficacité de l'acte thérapeutique. Si l'on considère un axe processuel avec à chacune de ses extrémités un pôle psychanalytique pur, et à l'autre extrémité le pôle psychothérapeutique, nous verrions que le curseur se déplace sans cesse, même dans une cure classique et ceci de façon souvent inattendue. On ne peut prévoir, comme le disait Bion, de quel côté part la personne...

Mais qu'en est-il lorsque la situation thérapeutique singulière et souvent vertigineuse vécue par certains de ces patients vient nous déloger de lieux où nous nous pensions peut-être confortablement installés ? Car si la mise en histoire du patient a bel et bien lieu, force est de reconnaître que l'analyste, même impliqué dans des territoires psychothérapeutiques très singuliers comme ceux que je vais

décrire, n'est pas étranger au processus ludique qu'il a lui-même enclenché, compte tenu que cette clinique exige tout d'abord du thérapeute un engagement personnel très important. Cette mise en histoire est, si l'on peut dire, décalée ou décentrée. En effet, j'ai depuis le début eu recours à la fiction et au répertoire théâtral, et tenu à distinguer ce travail du psychodrame, en pensant que ces patients avaient d'abord besoin de se reposer d'eux-mêmes et d'une histoire traumatique dont ils avaient été in vivo & IRL (in the real life) comme disent les addicts aux jeux vidéo, le théâtre.

La fiction leur a alors permis de construire de nouveaux schémas narratifs, suffisamment partiels au début pour qu'ils ne soient pas tentés de se revêtir des oripeaux d'une nouvelle fiction irrémédiablement délirante et/ou hallucinatoire qui leur aurait collé à la peau.

Pour Freud, le « devenir conscient » d'un élément inconscient ouvrait la voie à une nouvelle synthèse. Je dirais qu'avec des années de recul, cette expérience a enrichi le processus de perlaboration, d'un point de vue psychothérapeutique. Si l'acte psychanalytique dans le champ des névroses vient faire oeuvre de déliaison, reprenant ainsi les fondements étymologiques du mot analuein (dissoudre, diluer, dénouer) pour faire resurgir de nouveaux matériaux en vue d'une historisation profondément renouvelée<sup>5</sup>, dans le champ des états limite, et a fortiori des psychoses il en va tout autrement. Pour sonder l'inconscient d'un psychotique il faut d'abord savoir avancer en terrain miné. Le matériel « technique » qui peut nous y aider, fut pour moi en l'occurrence le texte théâtral. C'est le texte qui est notre meilleur allié. Son choix est donc d'une très grande importance. Il n'est bien sûr pas question d'accentuer ce processus de déliaison. Car comme le remarque Laplanche à juste titre : « Est-on en droit d'aider à "délier" ce qui est déjà en mal de liaison ? Ici la perspective change radicalement : le psychothérapeute est convié... à participer "créativement" à la construction en apportant ses schémas, voire ses propres matériaux. Son implication est maximale, au point qu'on puisse se demander si les cas rapportés ne sont pas des exemplaires uniques... »<sup>6</sup> Et d'ajouter que : « La multiplicité des approches et des théorisations, dans les cas exposés, montre que la plupart du temps, c'est l'idiosyncrasie du thérapeute-analyste qui

est en première ligne, dans ses fondements inconscients, ses valeurs, son existence même.

Autant de thérapeutes de psychoses, que d'individus, et les théories font peu de poids, car elles ne font guère qu'habiller une pratique avant tout individuelle. »<sup>7</sup> Autant je suis pleinement en accord avec l'implication maximale et créative du thérapeute jusques et y compris dans les fondements inconscients de sa pratique, et les figures illustres de la psychanalyse et de la psychothérapie psychanalytique des psychoses et des états limite viennent le confirmer : Ferenczi, Groddeck, Rank, Tausk, puis M. Klein, Winnicott, Bion, Searles, Aulagnier, Racamier, Green.... Autant je suis réservée

quant à cette idée énoncée par Laplanche qui voudrait ranger ces pratiques au rang d'une singularité ou d'un particularisme tout relatif à relier uniquement à la personne même du thérapeute. Là encore, les auteurs que je viens de citer ont suffisamment théorisé ces questions pour qu'elles puissent être généralisables.

C'est ce que je voudrais maintenant préciser, et l'ensemble s'appuiera sur une situation clinique qui devrait permettre de l'illustrer.

## CREATIVITE ET PSYCHOSE

Vivre de manière créative va de pair, théoriquement, avec la santé psychique, ce qui ne manque pas d'être paradoxal s'agissant du phénomène psychotique. Mais si les états schizoïdes peuvent être considérés comme des tentatives de reconstruction de la réalité, ou des essais d'adaptation qui auraient échoué, il apparaît que ceux-ci signent un remaniement global de l'univers et peuvent, à ce titre, être reconnus dans leur dimension créative. De plus, si certains patients sont tenus pour malades du fait de la faiblesse de leur sens de la réalité, on peut rappeler qu'il en est d'autres, tout aussi malades, qui, du fait d'un ancrage total dans la réalité, ont entièrement perdu contact avec leur subjectivité et s'avèrent incapables d'une approche tant soit peu créative de cette réalité. Pour ceux-là, il s'agirait de mesurer la distance infranchissable qui les sépare du rêve, alors que, pour les premiers, la question est de pouvoir rétablir une continuité de vie : telle serait une approche de la guérison.

La créativité est ainsi ce qui permet à l'individu d'approcher la réalité extérieure.

Winnicott indique à ce propos que tout événement de la vie quotidienne peut être compris comme expression d'une créativité. Pourtant, celle-ci « chez l'individu est détruite par des facteurs de l'environnement intervenant tardivement dans la croissance personnelle... (Mais) il ne saurait vraisemblablement y avoir de destruction complète de la capacité de l'individu à vivre une vie créative ; même en cas de soumission extrême et d'établissement d'une fausse personnalité, il existe, cachée quelque part, une vie secrète qui est satisfaisante parce que créative ou propre à l'être humain dont il s'agit. Ce qu'elle a d'insatisfaisant est dû au fait qu'elle est cachée et, par conséquent, qu'elle ne s'enrichit pas au contact de l'expérience de la vie. J'irai jusqu'à dire que, dans les cas graves, tout ce qui est réel, important, personnel, original et créatif est caché et ne donne nul signe de vie. Il n'importe alors pas véritablement à l'individu d'être vivant ou mort. » 8

L'absence de souffrance est paradoxalement un obstacle par rapport à la possibilité de vivre le monde de manière créative. Aussi l'idée qu'il existe toujours une créativité souterraine, voire inconsciente, nous donne-t-elle espoir, surtout lorsque certains soignants s'acharnent à vouloir considérer que, pour

des patients gravement atteints, plus aucun enrichissement n'est envisageable. Toute production délirante est pourtant analogue à un phénomène onirique qui pénètre dans la vie diurne, ce qui autorise à la considérer comme créative en tant que tentative de reconstruction du monde ou qu'exposé d'une conception du monde. Cela pose dès lors la question du savoir que le thérapeute croit détenir au sujet de la maladie. Trop souvent, on attribue à la pathologie du patient l'irréalité et l'inconscience, cependant que l'on considère que ce qui soutient les efforts du thérapeute relève de la science, de la médecine, de la compréhension, bref du souci de guérir. Ce à quoi prétend alors la psychothérapie, c'est à produire un changement de point de vue chez le patient afin de lui faire admettre les vues « objectives » de son thérapeute. Ce système fonctionne donc dans la conviction qu'il existe un être marqué du signe moins : le patient, et, non pas à ses côtés, mais face à lui, un autre qui possède le savoir. Le jeu, donnée essentielle de la relation thérapeutique, bouleverse cet aspect de la relation.

Le jeu théâtral amène le sujet à expérimenter le peu de réalité de l'objet en s'aventurant sur le terrain de l'illusion. À travers cette expérience, celle des passions à interpréter, il est donné à chacun de découvrir le chemin par lequel on accède à la réalité par la voie de la fiction. C'est cette connaissance vivante qui incite celui qui a fait ce chemin à relater les obstacles et les errances qui lui auront permis d'y accéder. Le corps, grâce au jeu, peut ainsi redevenir le lieu de jouissance que, du fait de l'affection pathologique, il avait cessé d'être ; les émotions se retrouvent inscrites grâce à l'activité ludique structurante dans un continuum espace-temps cohérent ; la vie reprenant son sens, la douleur tout comme la joie peuvent être réellement vécues.

La relation au savoir qui détermine la relation thérapeutique se voit donc considérablement remaniée du fait de l'activité ludique. En effet, il y a lieu ici de resituer les choses avec les patients auxquels il est possible de signifier, par notre capacité à jouer avec eux, que nous sommes désireux d'apprendre à jouer et que nous ne voulons en aucun cas être leur « maître à jouer ». Au sein des équipes qui acceptent de se lancer dans un tel projet, l'enjeu est de rappeler que ce que nous savons, c'est de nos patients que nous le tenons. Et si, comme M. Mannoni le souligne, « la perte de la vie créative suscite un type de détresse qu'on retrouve dans la psychose et sous une autre forme dans les conduites a-sociales » 9, on peut reconnaître avec elle que la parole du patient cherche à se faire entendre bien souvent là où l'oreille institutionnelle reste sourde. Il est ainsi apparu clairement qu'adopter une attitude « soignante » pour aborder la psychose était s'engager dans une impasse. Cette approche ne réglerait en rien l'angoisse psychotique et ne permettrait pas de la contenir. La réponse est plutôt dans l'attention qu'il faut porter à tout être humain. Le jeu permet alors d'« introduire une brèche entre le moi et le Je. C'est à partir de la scène théâtrale (de l'inconscient) que surgit le jeu identificatoire. C'est avec cela que l'on travaille ». 10

Si le savoir-maîtrise tend à figer la relation thérapeutique, les conventions théâtrales autorisent quant à elles une sorte de reprise et d'organisation de l'imaginaire. Certes, cela conduit à recréer, grâce aux artifices du jeu, une confusion supposée originelle entre réel et imaginaire. Il nous faut nous aussi, thérapeutes, faire l'expérience de cette confusion : être à même de nous plonger dans une recherche aux confins de l'errance, de la négation et de l'ignorance peut produire des effets bénéfiques.

« J'invoquerai la prestigieuse figure de Socrate tel que nous le présente Platon. Il se posait comme ne sachant rien et cependant il ne dissimulait pas que cette attitude lui permettait de résoudre des questions difficiles dont ses auditeurs et interlocuteurs ne trouvaient pas la solution – justement parce qu'ils disposaient d'un savoir (inadéquat). La question que je me pose, en ce cas, c'est : qu'est-ce que savait donc Socrate ? quel était ce savoir qu'il pouvait présenter comme une ignorance ? C'était probablement une attitude mentale ou un ensemble d'attitudes mentales qui rendaient possible la solution des problèmes. » 11

Ce qu'il est essentiel de restaurer, au cours du jeu, c'est la possibilité d'échanges vrais, la psychose étant bien souvent le fruit de l'absence chronique d'une telle ouverture, d'où un délabrement pouvant s'avérer irréversible.

Ce n'est qu'en jouant véritablement que nous pourrions nous montrer libre d'être créatif, selon une idée chère à Winnicott. Ce n'est qu'à partir de là qu'un véritable processus psychothérapeutique peut être mis en oeuvre, qui doit bien sûr s'accompagner de la chute de l'angoisse, la fiabilité du cadre permettant de contenir celle-ci – non qu'il s'agisse de tout mettre en oeuvre pour annuler l'angoisse, mais plutôt de mettre à la disposition du sujet les conditions les plus favorables pour qu'il puisse lui-même être en mesure de contenir ses angoisses. La présence de l'autre dans le cadre du jeu est déjà en soi une limite ; le thème d'improvisation théâtrale et l'identification aux personnages créés par l'auteur dramatique ont aussi cette même fonction. L'accumulation de ces expériences vécues permet ainsi au sentiment du soi de s'édifier, ainsi que le relève Winnicott : « La sommation ou le réfléchissement dépend de ce que le thérapeute – ou l'ami – qui a accepté la communication indirecte – et auquel le patient fait confiance, peut renvoyer à celui-ci en retour. Dans ces conditions très particulières, l'individu peut “se rassembler” et exister comme unité, non comme une défense contre l'angoisse, mais comme l'expression du je suis, je suis en vie, je suis moi-même. À partir d'une telle position tout devient créatif. » 12

Une telle position ne va pas sans la nécessité de faire face aux déceptions éventuelles, au découragement, au désespoir, et ceci chez le patient comme chez son thérapeute : l'intégration de ces expériences est cruciale car elle permet l'émergence d'un espoir vital, réaliste, qui ne soit plus cette fois, comme c'est souvent le cas dans la psychose, fondé sur une dénégation inconsciente, mais sur une capacité réelle à

éprouver la perte. Il s'agit alors de renouer, sans pour autant sentir une menace extrême, avec l'ambivalence des sentiments. Car même s'il survit à des chagrins extrêmes, le sujet, particulièrement le sujet psychotique, peut désormais se trouver en position de savoir que tous les changements apportés par l'avenir s'accompagneront presque toujours de sentiments de perte. Mais le théâtre permet, grâce à la palette des rôles qu'il propose, de faire l'expérience dédramatisée de ces sentiments. En même temps cela ne va pas sans gratifications pour le thérapeute, ainsi que le souligne H. Searles : « Il est donc essentiel que le thérapeute soit, intérieurement, aussi disposé que possible à accueillir toute espèce de gratification que peut lui procurer ce travail (qui, par nature, tend à être si frustrant et à susciter tellement de sentiments d'inutilité et de découragement), et cela même si une telle gratification est taboue par rapport à cette vieille conception de l'analyste selon laquelle il ne doit répondre au patient que par une neutralité affective et une attention toujours égale. » 13

Le jeu théâtral invite le thérapeute à renoncer au désespoir de la psychose. C'est peut-être la raison pour laquelle il nous est apparu plus aisé de faire appel à des auteurs dont l'oeuvre se situe aux confins de la tragédie et de la comédie et allie l'humour à la conscience du drame. Sorte de chemin à rebours dans les méandres de la mémoire, le travail théâtral n'a pas ici d'autre urgence que l'onirisme et la subjectivité du sujet. C'est aussi à ce titre qu'on peut lui reconnaître une valeur qui, par ricochet, va révéler sa vérité au sujet. Le propos est d'utiliser le théâtre comme miroir de la personne humaine et d'y envisager les fulgurances du morcellement. À aucun moment, dès qu'il s'agit de jeu théâtral, le thérapeute n'est donc dans l'économie des émotions. Pour qu'elles adviennent chez l'autre, il doit en effet les faire surgir en lui-même. Tel est le sens du projet, telle en est la nécessité. Plutôt que de devoir du thérapeute, il s'agit du plaisir à être, dans la joie ou la douleur, l'essentiel étant ici d'alimenter un souffle de vie. Cela renvoie à la mère suffisamment bonne, celle qui, par ses soins répétés, va permettre à l'enfant d'avoir une confiance dans le monde et l'aider peu à peu à cesser d'être dans un état de dépendance presque absolue pour atteindre à la spontanéité du jeu.

C'est ainsi que ce qui caractérisait la relation psychotique, à savoir la soumission ou l'acquiescement total aux dires et aux actes de l'environnement familial, va laisser place à la constitution d'un espace potentiel. La fragilité du travail produit par les patients justifiait que je m'y sois toujours attachée avec un sentiment d'urgence et dans la peur de la perte. Mais dès que le jeu s'inscrit dans la personne propre, quelque chose d'inéluctable, voire d'irréversible, se met en oeuvre, qui ne pourra plus empêcher le sujet d'advenir.

Il serait erroné de prétendre que le dispositif nécessaire au jeu se trouve d'emblée mis en place chez le psychotique. Mais il existe un espace potentiel où il paraît possible d'intervenir.

## LE PERSONNAGE: UNE FORME DE L'INCONSCIENT

Le personnage, qu'il soit héros, demi-dieu, figure légendaire immatérielle ou fantôme, se trouve donc au coeur d'une telle expérience.

« Miroirs magiques de nos personnalités éparses, les personnages offrent enfin à nos inquiétudes un apaisement, une identité multipliée, ... une rassurance souveraine : une ressemblance idéale, aussi continûment disponible que nous. » 14

Concernant la disponibilité dont l'acteur doit savoir faire preuve, notons qu'elle « s'exerce à plusieurs niveaux. En offrant son corps et son âme, (l'acteur) fait l'expérience de la vacuité.

Ainsi, il apprend à se déposséder de lui-même et c'est dans ce parcours vertigineux qu'il peut enfin entendre le sens aigu des propos que son personnage lui fait tenir». 15 Jovet dit de l'acteur que « sa nature et sa vocation sont d'être vide et creux, disponible, accessible, vacant, habitable ». 16

Au cours d'un travail où l'interprétation d'un personnage fait passer le sujet d'un moi superficiel, comme l'énonce Jovet, aux profondeurs inconscientes de son être, nous approchons de la création poétique. C'est là l'essentiel, étant entendu que la fiction permet la distanciation nécessaire qui, dans tout projet thérapeutique réel, doit émerger à un moment donné. Il n'en demeure pas moins vrai – cela coïncide de façon étonnante avec la psychanalyse, plus particulièrement avec l'interprétation des rêves – que, pour jouer un rôle, le comédien doit se laisser aller aux sensations « et... retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée ». 17 Allier en quelque sorte la parole à une non-intentionnalité, à un non-pensé, c'est pour le comédien être immergé dans l'immédiateté. Tout comme le rêveur croit au réel de ses manifestations oniriques, le spectateur croit lui aussi à la fiction que lui propose le comédien. Sensations et émotions donnent alors au sujet une intelligence immédiate de la situation, et le corps en est le premier averti. Le travail théâtral doit ainsi contenir : « Pour le coeur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. » 18

« La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. » 19

L'oeuvre de Pina Bausch<sup>20</sup> en est ici une magnifique illustration. Influence immédiate d'un esprit sur un autre esprit, cette communication, recevable et admise ordinairement dans la relation transférentielle, tient ici aux rapports entre la volonté de l'auteur et celle de son interprète, entre le personnage et le comédien, ainsi qu'entre le patient et son thérapeute. L'auteur, comme le thérapeute, est investi d'un pouvoir lié à la permissivité ou à l'interdit. Il autorise momentanément dans un lieu de fiction où tout est possible la transgression des interdits qui enferment le

patient dans la crainte de la non-conformité. À travers ce travail de création, les patients retrouvent une sorte d'euphorie proche de celle de l'état fusionnel et, par ce nouvel aménagement du vécu de leur temps, accèdent à un état de communication vraie qui leur donne aussi l'occasion d'exprimer leurs désirs de transgression.

Ces étapes franchies, grâce à l'instauration d'une aire ludique essentielle dans l'évolution de tout être humain, vont lui permettre d'accéder à sa propre maturité.

Et pourtant, le théâtre « est l'état où on ne peut pas exister si on n'a pas consenti par avance à être comme par définition et par essence un définitif aliéné ». 21 En interprétant un personnage, le comédien s'aliène certes dans la fiction proposée par l'auteur, et c'est grâce à la figure ludique du transfert dans laquelle le thérapeute est pris avec son patient qu'une désaliénation s'avère possible, même balbutiante à ses débuts. Cette création théâtrale qui permet de créer ou de recréer tout un monde ne va pas sans la reconnaissance d'un espace transitionnel. Une distance instaurée par le jeu permet au comédien la poursuite de son travail d'interprétation, car s'il interprète son personnage avec une grande fidélité, il ne le devient pas pour autant. Ce travail se situe entre l'identification et la désidentification. Les conflits auxquels peuvent être en proie les personnages se distinguent alors de ceux du comédien, et même si ces conflits sont souvent énoncés avec une relative clarté dans les représentations théâtrales, une zone d'ombre demeure toujours. Il ne s'agit d'ailleurs pas ici de tout dévoiler : « On sait que d'après les lois de la création artistique il n'est pas nécessaire que l'auteur lui-même en ait une conscience claire, il vaut mieux que ce ne soit pas le cas. L'effet dramatique est d'autant plus grand que l'obscurité est mieux respectée. Dans les termes de la psychanalyse classique, notre inconscient sera d'autant mieux sollicité que nos défenses seront moins mises en jeu. » 22

C'est en effet en préservant paradoxalement des zones de non-dit, relevant d'une intériorité jusqu'alors non perçue, qu'il est permis à chacun de rejouer les conflits archaïques les plus redoutés, ceux auxquels on n'avait pas encore eu accès, et cela n'est possible qu'à travers un malaise émotionnel toujours à rejouer, avec à chaque fois un nouveau niveau de conscience et une dédramatisation des conflits.

Le comédien agit par sa présence, le corps ainsi mis en jeu permet de réveiller des images effacées. C'est alors que « l'image poétique est un soudain relief du psychisme ». 23 La poésie, dans cet espace intérieur et scénique, donne aux paroles la puissance de suggérer ce que les concepts ne sauraient saisir et communiquer. Mais, bien au-delà, ce qui s'exprime dans cette dimension sensori-motrice échappe presque au verbe et concerne les limites du verbal et du non-verbal. Antonin Artaud disait qu'il s'agit de faire du théâtre quelque chose d'identique à la circulation du sang dans les artères, ou d'analogue au chaos des images du rêve dans le cerveau. Le projet vise un au-delà de l'ordonnance des mots

s'inscrivant dans la conscience. L'expression théâtrale paraît alors assez proche d'une prise en charge qui s'effectuerait à un niveau jusqu'alors archaïque, en ne craignant pas une certaine régression qui aurait valeur de retrouvailles avec la sensibilité et l'émotion. Il existe ainsi entre la psychose et le théâtre en tant que « moyen d'illusion vraie », « fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves » 24 , un rapport étroit et paradoxal.

Cependant, « plus qu'un rôle, un personnage donne au comédien une lucidité particulière, ouvre en lui des perspectives vertigineuses vers lesquelles il se précipite pour accomplir sa mission. Lorsqu'il est en contact avec un personnage, le comédien sent une vie anormale et rédemptrice se manifester en lui ». 25 Tout en offrant la garantie d'une lucidité, le théâtre demande d'effectuer une sorte de pénétration à travers les nécessités de l'incarnation. Si cette pénétration est fragilisante, c'est un mal nécessaire. La fiction provoque un effet paradoxal, car elle induit à la fois une mise en chantier psychique ouvrant à maintes réalités, et une protection puisqu'au théâtre, en principe, le billet de retour est toujours garanti 26... Ainsi, il est remarquable de constater que l'illusion, en venant faire parade à l'égaré, protège de ce qu'elle suscite et donne au sujet, grâce au personnage, un lieu psychique où il lui sera désormais possible de faire l'expérience de sa propre forme.

Cette expérience a de singuliers échos en ce qui concerne la psychose. En effet, c'est à une traversée qu'il faut convier le patient afin qu'il puisse envisager les nécessités de l'incarnation et s'autoriser à répondre à l'appel que la vie dramatique peut faire en chacun.

Certes, cette entreprise comporte des risques non négligeables en ce sens qu'elle entraîne une fragilisation certaine des patients. Mais l'intervention du thérapeute et des soignants impliqués dans ce travail consiste précisément à opérer des rattrapages, à procéder à des colmatages, mais sans faire l'économie du vécu des émotions. Comme dans tout travail psychique cette expérience implique douleurs et reviviscence d'états traumatiques. La disponibilité au jeu, au texte de l'autre, à une communication dépouillée de sa toxicité puisque scénique, est ici essentielle.

## **LA VOIX: APPROCHE DE L'INTÉRIORITÉ**

La réflexion sur la voix et ses résonances psychiques s'intègre pour moi dans ce que j'appellerai la corporéité des soins psychiques. La voix constitue un des points d'effectuation de ce travail et permet d'explorer la nature concrète des défauts de transitionnalité affectant ces patients, enfermés pour la plupart dans une forte chronicité. Même s'il semble parfois difficile pour la psychanalyse de concevoir que les perceptions, les actes et les affects puissent produire au théâtre leurs effets sous une forme proche du corps, il reste que les psychoses et les pathologies limite, mais aussi les

névroses graves, nous invitent à cette réflexion, puisqu'elles nous obligent à adapter notre cadre de travail clinique. Winnicott, grâce au jeu et à la reconnaissance du rôle nécessaire et structurant de l'illusion, a conceptualisé de nouvelles modalités thérapeutiques qui m'ont aidée à trouver des équivalents thérapeutiques concrets, bien que sophistiqués, tel le théâtre, et plus particulièrement ici ce qui concerne le travail de la voix.

Le théâtre, tout comme la psychanalyse, nous invite à pénétrer dans le monde sensible, où ce que nous ne percevons pas n'en existe pas moins. Le théâtre, en tant qu'expérience esthétique et « matrice affective » 27, donne à l'imaginaire toute sa place, nous ouvre les portes de l'informe, de l'archaïque, de l'origine. Mais le théâtre est avant tout mise en scène du corps de l'acteur, de son « âme » bien sûr, mais aussi de sa voix. Sorte de chant profond, la voix est liée, nous le savons, aux « sensations auditives (qui) préparent le soi à se structurer en tenant compte de la troisième dimension de l'espace (l'orientation, la distance) et de la dimension temporelle. » 28. Ce dont il sera ici question concerne la recréation d'un bain sonore nouveau, où le plaisir du jeu, de l'articulation vocale et chorale tiendront une place essentielle.

La voix est ce qui révèle le sentiment dramatique. D. Anzieu prolonge ce propos en indiquant : « Je voudrais mettre en évidence l'existence, plus précoce encore, d'un miroir sonore, ou d'une peau auditivo-phonique, et sa fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser. » 29

## **À L'ORIGINE...**

Faire un détour par l'origine va nous permettre de rappeler que la poésie dramatique établissait une sorte de correspondance organique entre les sons, les rythmes et les images. Le chœur antique, personnage collectif, composé de nombreux garçons, était le trait d'union entre acteurs et spectateurs. Il interrogeait les protagonistes sur le déroulement de l'action par le truchement du Coryphée ; et accompagné de cymbales et tambourins, le chœur chantait et dansait avec tout son corps. Le chœur, scansion fondamentale de la tragédie, mais aussi des comédies, représentait la Cité. Il s'autorisait à penser le monde environnant, souvent avec une distance critique salutaire, mais oscillant parfois, incertain, telle la vox populi qu'il réfracte...

À l'origine il avait pour mission de « prendre l'action dans une trame unique et de faire communiquer, en les reliant étroitement, acteurs et spectateurs en une expérience unique » 30

En permettant aux spectateurs d'entrer dans le jeu, en se mettant à la place de ces gens du peuple qui questionnent, avertissent, conseillent et même supplient les héros de la pièce, le chœur jouait un rôle essentiel, il offrait une respiration sociale et collective. Mais il lui était aussi possible de tourner en dérision le peuple auquel il s'adressait, comme le fera plus tard, avec le monarque, le fou du roi : « Méfiez-vous monsieur, méfiez-vous. L'insondable crétinerie de ce peuple. Sa débilité profonde. Ses caprices. S'en garder – parole d'honneur – comme de la psittacose. Et je sais de quoi je parle. »<sup>31</sup> Dans cet extrait de *Cité des oiseaux*, le dramaturge Bernard Chartreux revisite Aristophane et le plonge avec brio dans notre modernité, ce qui aide à la transposition. Le Coryphée est aussi celui qui alerte le spectateur sur le destin de la pièce et des protagonistes. « Malheur, voici la guerre ! Je vous l'avais bien dit, avec celui-là, miséricorde, nous aurons sûrement la guerre, miséricorde, la guerre à outrance. »<sup>32</sup> Capable d'une distance critique vis-à-vis de lui-même, le Coryphée n'hésite pas à se critiquer lui-même : « Tu n'as pas honte de pleurnicher ?... Songe plutôt comme moi à défendre ta patrie. Renferme-toi dans ses murs comme dans une prison volontaire et jure de n'en sortir que mort ou vainqueur. » Tel qu'il s'est offert à notre interprétation théâtrale, le texte de Chartreux, lecteur contemporain d'Aristophane, a mis en relief ce personnage du Coryphée, et a ainsi permis à notre groupe de vivre une gamme très large d'émotions allant de la peur, ou de l'effroi, à la joie, en passant par le rire, en usant d'un humour parfois très décapant. Si je m'attarde sur ce personnage, c'est non seulement parce qu'il est central dans le théâtre antique à l'origine de toute forme théâtrale, mais c'est aussi parce qu'il porte en lui la voix des comédiens. Il est en quelque sorte leur porte-parole, ou plus exactement il s'en fait l'écho. Le bain sonore qu'à l'origine le chœur antique propose, dans la version réactualisée de la mise en scène des *Oiseaux*, est une expérience unique dont les patients ont su se saisir. La danse du chœur, son chant et la musique jouent ici un rôle fondateur dans l'expression artistique de ces patients à la lisière du monde commun.

Rappelons que la poésie fut d'abord chantée, lyrique car accompagnée de la lyre, avant que chant et poésie ne se séparent, pour se réconcilier de nos jours dans la chanson (Ferré, Gainsbourg). Cette unicité originelle dont le chœur est le médium, est à relier directement à la présence de l'archaïque. Et si sa vocation était de présenter l'action au public et de l'assortir de commentaires, de sorte à l'aider à suivre l'évolution des protagonistes, il arrive aussi que le chœur devienne lui-même le protagoniste, le personnage central qui se tient sur le bord des événements, pour pouvoir mieux les critiquer et dire alors la vérité. Notre mise en scène de la pièce d'Aristophane *Les Oiseaux* fut de ce point de vue un exercice passionnant, drôle et donnant à chaque membre

de la troupe la possibilité de tenir sur le monde et les dieux une parole de vérité, irrévérencieuse par définition. Aujourd'hui, dans les mises en scènes de tragédies ou de comédies de la Grèce antique, le chant du chœur n'occupe plus la même place. Il est souvent marginalisé. Pourquoi le chœur ne danse-t-il plus aujourd'hui, quand au Ve siècle avant J.-C. il pouvait y avoir jusqu'à cinquante danseurs et chanteurs sur scène ? Ou s'il danse, ce n'est qu'une esquisse. S'il chante, ce n'est souvent qu'un murmure. En tant que porteur de l'intrication du sacré et du profane, le chœur tragique ne remplit plus vraiment la mission qu'il s'était donné vis-à-vis du socius. Je pense ici aux représentations contemporaines des tragédies de Sophocle ou d'Eschyle.

La pièce d'Aristophane nous a donné, lors de sa mise en scène, l'opportunité, grâce à une musique des plus actuelles, de respirer et de trouver une place entre le récit et les événements. Les moments où le Coryphée exhortait les oiseaux à prendre possession de leur propre destin furent travaillés comme de véritables chorégraphies où chacun pouvait se laisser aller à chanter et danser au rythme des percussions (grelots, cabacas, calebasses, cloches et bilimbo) de Nana Vasconcelos, musicien brésilien originaire de Bahia. Pour lui, il s'agit d'intervenir discrètement sur la musique du saxophoniste Jan Garbarek qui a contribué à développer, dans le champ de l'improvisation, la sensibilité à l'espace sonore, qu'il considère comme de la plus haute importance. Sa musique aérienne provoquait en chacun de puissants effets nous plongeant collectivement dans une sorte de rêve. Bien que nous connaissions le pouvoir cathartique de musiques où les percussions jouent un rôle prépondérant, je pense que dans ce cadre il s'agissait surtout de la (re)création d'un bain sonore où chacun pouvait s'exprimer librement.

Cette mise en scène est née en même temps que le déploiement imaginaire de la troupe. La musique et les voix, en accord intime avec le rythme, se sont imposées à mon associativité, me donnant toute liberté de proposer à la troupe des tonalités jusque-là inconnues. La musique devenait ainsi le support d'un monde onirique dont mes comédiens se sentaient bien souvent coupés. Comme s'il s'agissait de faire du son une image, cette musique qui nous aidait à construire l'espace de la pièce se cristallisait comme la page d'un rêve qu'il fut donné au groupe d'interpréter, et de parcourir. Les oiseaux groupés, vêtus de salopettes blanches et coiffés de masques d'oiseaux portés en casquette qu'ils avaient eux-mêmes confectionnés, s'avançaient en une chorégraphie au son de la musique aérienne de Jan Garbarek<sup>33</sup>. L'idée de porter le masque d'oiseau « en casquette » visait à introduire, lors de la chorégraphie, l'ambiguïté ou la dualité homme/oiseau selon qu'ils levaient ou baissaient leur tête. Mais le réel plaisir du jeu, du corps et de la voix fut total lorsque grâce aux jeux des percussions de

Nana Vasconcelos<sup>34</sup>, le pouvoir évocateur de la musique se mêlait aux chants ou aux cris d'oiseaux, nous invitant collectivement à danser, mais peut-être surtout à rêver, en un point d'équilibre entre terre et ciel – comme s'il était donné au groupe de voler... ? C'est dans ce tissu conjonctif que la voix s'est libérée. Engagée, et dans le texte, et dans les chorégraphies chantées, la voix devenait pleine expression du corps dansé, vivant et rêvé.

Toutes les dimensions de ce travail me semblent participer à la définition de la corporéité des soins psychiques, dans la mesure où elles viennent préciser la nature des enjeux thérapeutiques, sur le plan psychique et sur le plan social. En effet, il m'apparaît nécessaire, voire vital, de retrouver les origines du tragique et l'essence même de sa vocation théâtrale en donnant au chœur, à la voix, la priorité qui lui reviennent. Nous touchons là en effet à un domaine d'expérience primitive, de communication primaire, comme D. Anzieu a pu le préciser en son temps. «

Le bébé est lié à ses parents par un système de communication véritablement audiophonique : la cavité bucco-pharyngée, en ce qu'elle produit les formants indispensables à la communication, est très tôt sous le contrôle de la vie mentale embryonnaire en même temps qu'elle joue un rôle essentiel dans l'expression des émotions. »  
35

Tout comme le rêve est considéré par Freud comme la voie royale menant à l'inconscient, ici la voix et plus globalement la communication audiophonique est ce qui mène à l'émotion, ce qui révèle l'affect. Dans le jeu théâtral, la voix, tout comme le corps, est instrument du comédien. Mais c'est un instrument très particulier, car il est impossible de s'en défaire. Le comédien doit la travailler, en tirer parti éventuellement, l'important étant que le souffle puisse être libéré. Avec Artaud, nous pouvons considérer que « cette question du souffle est en effet primordiale, elle est en rapport inverse avec l'importance du jeu extérieur.

Plus le jeu est sobre et rentré, plus le souffle est large et dense, substantiel, chargé de reflets [...] Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient». 36

Le souffle constitue donc la matérialité de la voix, il s'avère indispensable à la production phonétique et se relie à l'acte fondamental de la respiration. Il est présent dès les premières perceptions et émissions sonores du nourrisson, celles-ci partant du cri et passant par le babillage pour aller jusqu'à la vocalisation. La variété de cette palette sonore est décisive pour l'avenir émotionnel du petit d'homme, elle est source première d'enrichissement.

## POUR CONCLURE: LA VOIX PORTE LE SENS

La valeur apportée ainsi au champ sonore nous conduit à poser qu'il existe un lien entre le souffle, expression même de la vie, la voix en tant qu'elle révèle le bain mélodique de la toute petite enfance, et le sémantisme, le sens : « Souvent, on le sait, une mère de schizophrène se reconnaît au malaise où sa voix plonge le praticien qu'elle est venue consulter : voix monocorde (mal rythmée), métallique (sans mélodie), rauque (avec prédominance des graves, ce qui favorise chez l'écouter la confusion des sons et le sentiment d'une intrusion par ceux-ci). Une telle voix perturbe la constitution du soi : le bain sonore n'est plus enveloppant, il devient désagréable (en termes de moi-peau, il serait dit rugueux), il est troué-trouant. Cela sans préjuger de la suite, qui est lors de l'acquisition de la première articulation du langage, le brouillage par la mère de la pensée logique de l'enfant par l'injonction paradoxale et par la disqualification des énoncés émis par l'enfant sur lui-même. Seule la conjonction sévère des deux perturbations phonématique et sémantique produirait la schizophrénie. » 37

C'est contre cette dissociation, cet éclatement de l'écoute, que se débattent en partie les patients dont je parle, mais aussi peut-être chacun d'entre nous, confrontés que nous sommes, dans notre société à une véritable division qui interdirait presque d'unifier le langage dans son rapport intrinsèque au sens. Ce que propose alors le théâtre, c'est de représenter cette « guerre des langues », afin que parvienne au public ce « bruissement » qu'évoquait en son temps R. Barthes.

Ce travail - là est porteur de sens et permet d'établir un rapport entre le comédien et le corps même de la langue qu'il emploie, ce qui ne peut avoir lieu sans le support de la voix.

Du murmure au cri, celle-ci doit avoir la plus large des tessitures, afin d'être au service du rôle que le comédien aura à interpréter. Dans la trame même de la voix s'actualise ainsi le sens de la fiction théâtrale. Travailler les différents registres de sa voix, c'est donner au

comédien l'occasion d'enrichir le registre de ses émotions. Avoir prise là-dessus, en jouer, c'est révéler tout un matériel qui jusqu'alors demeurait inconscient, c'est aussi laisser à l'humain la possibilité d'un nouveau tissage de ce qui est élémentaire en lui.

Cependant, la pratique m'a enseigné qu'il convient d'abord de combler les déficits que présentent certains patients sur le plan expressionnel : respiration, voix, articulation, mimique, gestes et coordination motrice. Ce travail qui doit respecter les défenses mises en oeuvre par le patient, est par nature très lent et s'effectue sur plusieurs mois, surtout lorsqu'il s'agit de préparer un spectacle car l'échéance que se donne le



groupe peut instaurer une sorte de pression dont il faut déjouer les pièges. On ne peut pas en effet assigner à un processus de recherche une butée temporelle telle que la représentation pourrait la requérir. Il faut donc jouer, là aussi, avec les contradictions et laisser se déployer un dialogue entre principe de plaisir et principe de réalité où le registre mimo-gestuo-postural trouve tout l'espace de son déploiement. C'est là l'essence même de ce projet que l'on pourrait pour conclure qualifier de « médium malléable ». 38

## RÉFÉRENCES

- 1 Attigui, P. (2012). *Jeu, transfert et psychose – De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*. Paris: Dunod, 2012.
- 2 Charles Sanders Peirce, (10 septembre 1839 - 19 avril 1914) est un sémiologue et philosophe américain. Il est considéré comme le fondateur du courant pragmatiste avec William James et, avec Ferdinand de Saussure, un des deux pères de la sémiologie (ou sémiotique) moderne et comme un des plus grand logicien. Ces dernières décennies, sa pensée a été l'objet d'un regain d'intérêt. Il est désormais considéré comme un novateur dans de nombreux domaines, en particulier dans la façon de concevoir les méthodes d'enquête et de recherche et dans la philosophie des sciences. attribue à Charles Peirce la fondation du pragmatisme. Toutefois, contrairement à d'autres pragmatistes comme James ou John Dewey, Peirce conçoit le pragmatisme comme une méthode pour la clarification d'idées s'appuyant sur l'utilisation de méthodes scientifiques pour résoudre des problèmes philosophiques.
- 3 Green, A. (1993). Le clivage : du désaveu au désengagement, in *Le travail du négatif*. Paris: Ed. de Minuit, p. 212.
- 4 Théorie générale des signes et des représentations dans toutes leurs formes et dans toutes leurs manifestations. Fonction sémiotique = Capacité propre à l'homme d'utiliser des signes, des symboles / Fonction symbolique.
- 5 Laplanche, J. (2008). Psychanalyse et psychothérapie in *Psychanalyse et psychothérapie*, ss. La Dir. de D. Widlöcher, Ramonville Saint-Agne, Erès/Carnet Psy, 61-62.
- 6 Ibid., p. 63.
- 7 Id., p. 63.
- 8 Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité*. Paris: Gallimard, 1975, p. 95-96.
- 9 Mannoni, M. (1983). *Le symptôme et le savoir*. Paris: Le Seuil, p. 60.
- 10 Ibid., p. 87.
- 11 Ibid., p. 126.
- 12 Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité*. op. cit., p. 80.
- 13 Searles, H. (1981). *Le Contre-transfert*. Paris: Gallimard, 1981, p. 231.
- 14 Jouvét, L. (1952). *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion, p. 173.
- 15 Attigui, P. (1998). Quand le jeu théâtral ouvre l'espace thérapeutique. *Art et Thérapie*, 64-65, 74-87.
- 16 Jouvét, L. (1952). *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion, p. 9.
- 17 Artaud, A. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 135-136.
- 18 Ibid., p. 131.
- 19 Ibid., p. 53-54.
- 20 Pina Bausch, (1940-2009), danseuse, chorégraphe allemande, fondatrice de la compagnie Tanztheater Wuppertal (Allemagne), elle a été considérée comme l'une des principales figures de la danse contemporaine et l'initiatrice du style « danse – théâtre ».
- 21 Artaud, A. (12 mai 1947), « Aliéner l'acteur », *L'Arbalète*, n° 13, Paris, été 1948.
- 22 Mannoni, O. « Le théâtre et la folie », in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, op. cit., p. 310-311.
- 23 Bachelard, G. (1983). *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- 24 Artaud, A. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 139.
- 25 Jouvét, L. *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 174.
- 26 Toujours ou presque toujours... Je pense ici à l'acteur qui prit pour pseudonyme le nom de sa mère, Patrick Dewaere, et qui a incarné tout au long de sa carrière des rôles qui n'ont cessé de le fragiliser, à chaque fois un peu plus, Dewaere/de verre, de quelle prédestination était-il le figurant ? L'acteur avec lequel il a beaucoup joué, Gérard Depardieu, incarnait probablement la figure inversée et inaccessible d'un roc inattaquable, un Dieu... qui par contraste lui renvoyait peut-être, dans une sorte de violence spéculaire, l'intime reflet de son réel désarroi.
- 27 Green, A. (2003). *Hamlet et Hamlet, Une interprétation psychanalytique de la représentation*. Paris: Bayard.
- 28 Anzieu, D. (1986). *Le Moi-peau*. Paris: Dunod, p. 159.
- 29 Ibid., p. 160.
- 30 Baldry, H.C. (1975), *Le Théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspéro, 1985, p. 110.
- 31 Chartreux, B. (1989). *Cité des oiseaux, d'après Aristophane, Les Oiseaux*, Paris, Écritures Théâtrales, p. 39.
- 32 Ibid., p. 60.
- 33 Garbarek, J. (1988). He comes from the north. In *Legend of the Seven Dreams*, ECM 1381 – 837 344 1/2/4.
- 34 Vasconcelos, N. (1979). *Vozes*. In *Saudades*, ECM 1147 – 829 380 2.
- 35 Anzieu, D. *Le Moi-peau*, op. cit., p. 164.
- 36 Artaud, A. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 196.
- 37 Anzieu, D. *Le Moi-peau*, op. cit., p. 171.
- 38 Millner, M. (1979). Rôle de l'illusion dans la formation du symbole. *Revue Française de Psychanalyse*, 5-6, 844-874.