

LE JEU, L'AMOUR, L'ENFANT : L'IMMARCESCIBLE DU PSYCHODRAME

Bernard Robinson

ERES | « [Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe](#) »

2011/1 n° 56 | pages 99 à 113

ISSN 0297-1194

ISBN 9782749214184

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2011-1-page-99.htm>

Pour citer cet article :

Bernard Robinson, « Le Jeu, l'Amour, l'Enfant : l'immarcescible du psychodrame », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2011/1 (n° 56), p. 99-113.
DOI 10.3917/rppg.056.0099

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE JEU, L'AMOUR, L'ENFANT : L'IMMARCESCIBLE DU PSYCHODRAME

BERNARD ROBINSON

« SARAH ET LE CRI DE LA LANGOUSTE »

Belle-Île-en-Mer, août 1922. Sarah Bernhardt, prise au piège de l'usure du temps et de l'oubli, tente de terminer ses mémoires et revit avec Georges Pitou, son secrétaire, quelques épisodes de sa vie... Elle ne regarde pas derrière elle, mais s'enivre du passé, se gorge d'émotions perdues, s'emplît à nouveau de ce qu'elle a vécu de peur de partir vide. Vieillie, Sarah joue sa dernière représentation. Son secrétaire, Pitou, humble, admiratif, couche sur le papier les souvenirs de la diva capricieuse, et au besoin rejoue avec elle des lambeaux de vie pour exciter la mémoire à accoucher des émotions passées. Pour l'aider à se souvenir de cette vie pleine d'audace et de fantaisie, il accepte d'endosser des personnages. Ainsi, sa mère, sa sœur, son mari, son fils, son amant, son impresario américain, un machiniste, Oscar Wilde et Georges Bernard Shaw répondent tour à tour à une Sarah Bernhardt défiant sa propre mort entre vie et théâtre.

Éric-Emmanuel Schmitt a su redonner à cette pièce de John Murell une vitalité actuelle à laquelle Jacqueline Bir et Alexandre Von Sivers contribuent grandement.

Sarah Bernhardt s'adonne avec son secrétaire, qu'elle traite comme un valet, un ego-auxiliaire, à un jeu psychodramatique étonnant : il lui donne la réplique dans le rôle des personnages de son histoire et elle le maltraite s'il y met trop du sien. C'est le moyen qu'elle a trouvé pour retrouver le fil de ses souvenirs, de ses associations, de ses sentiments mêmes, comme si elle n'avait plus accès à l'histoire de sa vie, de ses amours, de ses succès et de ses échecs qu'à travers ce subterfuge cynique. Parmi ces démêlés rocambolesques, elle lui demande tout à coup :

*Bernard Robinson, docteur en psychologie, 18 chaussée de Verviers, 4910 Theux, Belgique.
bernard.robinson@skynet.be*

« Cela ne vous fait pas souffrir que je vous traite comme cela dans ces scènes ? » et lui de répondre : « Si, mais quelle jouissance ! »

La réplique d'Alexandre Von Sivers laisse entrevoir combien une mise en scène, une représentation, un jeu, lorsqu'on suspend l'immédiateté du temps vécu, peut mêler et démêler le pulsionnel et le mortifère, lieu mythique de l'éclosion d'une advenue de sujet. Sarah essaie encore d'advenir à elle-même, au-delà des artifices du théâtre, peut-être advenir à la fin d'elle-même.

Quel cri éructe la langouste au moment d'être plongée vivante dans l'eau bouillante ? Il n'est pas étonnant que Sarah Bernhardt tente d'y mêler encore du plaisir. Plaisir de l'un et plaisir complémentaire de l'autre.

LE PSYCHODRAME SUR LE MODÈLE DE LA PASSION AMOUREUSE

Moreno a tenté de fonder son psychodrame par ses théories de la catharsis, de la spontanéité et des rôles. J'ai montré que chacune de ces théories pouvait conduire à une impasse métapsychologique¹. Par ailleurs, on peut repérer dans certains écrits de Moreno et dans les anecdotes de sa vie, relatées et critiquées par Marineau, son biographe, un modèle théorique du jeu psychodramatique qui trouverait son fondement dans l'expérience amoureuse, modèle qui s'apparente au style dramatique dont participe le transfert². Selon les développements d'Emil Staiger, le style dramatique est à distinguer des styles lyrique et épique³. C'est, pour Nietzsche, la dimension dionysiaque⁴, dimension qui ramène sur la scène thérapeutique le temps de l'enfance, l'enfant immarcescible, celui dont Ferenczi disait qu'il fallait pouvoir l'entendre, ce dont Lacan s'était moqué. Confusion de langues !

Moreno refusait d'assimiler sa catharsis d'action ou catharsis d'intégration à la catharsis abréactive de Breuer et Freud. Pourquoi ? Parce qu'il savait que le modèle de la catharsis abréactive (liquidation des affects par la reviviscence dans un état hypnotique) n'explique pas les transformations profondes de la personnalité (du moi) que le jeu psychodramatique est susceptible d'opérer. On trouve d'ailleurs chez lui, et beaucoup de psychodramatistes s'en feront l'écho, une insistance sur le fait que l'expérience du jeu psychodramatique est d'abord et avant tout une *expérience vécue originale* dont les effets sont une énigme et dont la rationalité nous échappe. L'insistance sur l'originalité de la rencontre ne peut que nous renvoyer à son prototype originel, l'amour, qui résiste à toute explication.

1. B. Robinson, *Psychodrame et psychanalyse – Jeux et théâtres de l'âme*, Bruxelles, De Boeck, 1988.

2. R. Marineau, *J.L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique*, Paris, Métalié, 1989.

3. E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poésie*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.

4. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1982.

Ainsi, le psychodrame serait comme l'amour : cela ne s'explique pas. On trouve effectivement dans l'œuvre de Moreno quelques traces de ce langage de l'amour.

Le thème de la *rencontre* est central dès 1914 chez Moreno. Dans un passage du *Renouveau de Dieu*, il chante cette qualité de présence qui fait disparaître l'individualité. Contact immédiat, total et actif des deux partenaires. C'est le langage de l'amour en même temps que la découverte des deux techniques principales du psychodrame, le doublage et le renversement de rôles. « Mon regard d'amour me porte vers toi et m'absente de moi », dirait l'amoureux dans ce texte. On ne peut mieux dire l'idéalisation de l'aimé dans l'amour. Comme dans le renversement de rôles, « Je me vois avec tes yeux », et comme dans le doublage, « Je te vois avec tes yeux » dira Moreno plus tard. Telle une rencontre amoureuse, la rencontre est pour Moreno une force qui dépasse les protagonistes : « Alors la rencontre ne m'arrête pas, tel un fleuve qui n'est gêné dans son cours par aucun méandre et par aucun banc de sable⁵. »

C'est dans ce contexte du printemps de 1920 qu'il a écrit le *Renouveau de dieu*, le temps le plus fort de sa vie, à Bad Vöslö⁶, moment cathartique par excellence. Contexte mystique, déconnexion d'avec le monde environnant, folie à deux, dit Marineau. Ils refont le monde et renaissent l'un à l'autre, l'un de l'autre, court-circuitant les générations, éblouis, fébriles, transportés. « La proximité est telle qu'elle engendre une communication quasi totale, immédiate, parfaite⁷. » L'émotion de l'amour et de l'écriture est probablement si intense que Moreno transformera le souvenir du contexte de son émergence : le texte aurait été écrit sur les murs du château en ruines de Merkenstein où Beethoven puisa l'inspiration de sa *Neuvième Symphonie*. Marineau semble contester cette reconstruction, elle-même inspirée par l'aura amoureuse.

Ne peut-on pas suggérer, à partir de ce contexte langagier particulier, que ce que Moreno a cherché confusément dans ses expériences théâtrales, et dans le psychodrame qui en est le prolongement le plus inspiré, c'est ce qu'il a trouvé dans cette période de sa jeunesse qui précède la naissance du psychodrame : un moment d'amour fou, un moment de folie, de rupture des frontières, de transformation de soi malgré toutes les contraintes sociales ?

Ne veut-il pas insuffler dans la méthode psychodramatique ce par quoi il a été pris lui-même originellement, une grande passion amoureuse qui précède le rapport sexuel et le rend supportable et qui transcende les limites de l'individualité et de la différence des sexes ? Qui transcende les limites de toute différence ? Ne veut-il pas que se repro-

5. Cité par Grete-Anna Leutz dans *Mettre sa vie en scène*, Paris, EPI, 1985, p. 29.

6. R. Marineau, *op. cit.*, p. 121.

7. « Autobiography », 7, 14, cité par R. Marineau, *op. cit.*, p. 12.

duise pour les patients, et finalement pour chacun, cette expérience sacrée, jeu ou amour, dans laquelle on arrive à abattre les frontières, les cloisonnements, à remettre en contact les tensions contradictoires de ce qui nous constitue, en fin de compte, comme il y insiste constamment, opérer la synthèse impossible⁸ ? Ne cherche-t-il pas, comme dans l'amour, à nous remettre en contact avec les fantasmes originaires, avec les traumatismes fondamentaux, avec les angoisses fondatrices de la structure même du psychisme⁹ ?

Ces effets imprévus de l'amour sur la personne, n'est-ce pas là une des facettes d'une catharsis dramatique qui serait à la fois désintégrative et intégrative ? Le moment de folie visé, le moment d'amour fou, n'est-ce pas un moment pulsionnel par excellence ?

La spontanéité, concept majeur de Moreno, n'est-ce pas ce mouvement qui s'opère quand les frontières tombent, quand l'unité et la continuité se refont, le mouvement même de la transformation du sujet qui prend une nouvelle position et se laisse emporter par quelque chose qu'il ignore ? La spontanéité n'implique-t-elle pas aussi que l'on prenne des risques ? On ne sait plus, dans ce mouvement, qui est porteur de quoi. Ainsi l'amoureux est emporté par la force de l'amour, mais on pourrait tout aussi bien dire qu'il est lui-même la force de l'amour ou qu'il est mû par l'objet d'amour.

Si cette hypothèse tient la route dans le contexte biographique de Moreno et à partir de certains aspects de son œuvre, la difficulté serait de fonder une psychothérapie sur l'expérience amoureuse. Une série de questions ne tarderait pas à se poser à propos d'un tel dispositif. Par exemple, concernant le rôle du thérapeute ; dans une telle hypothèse, celui-ci ne peut qu'être l'inducteur de l'amour dans le jeu, et le groupe artificiel ne peut qu'y être associé. Cela reviendrait à se demander comment on obtient ce processus de désintégration-intégration fondé sur l'amour, par quelles procédures, dans quel état psychique la personne se trouve, et quels rapports il y a entre le jeu, l'amour et la psychose. En effet, si en amour cela vient tout seul, comme on dit, par hasard, comment provoquerait-on cet état particulier d'amour en psychothérapie ? Quel rôle devrait jouer le groupe, quel rôle devrait jouer le psychothérapeute ? Quels effets déclencherait-on ? Rappelons que Moreno lui-même s'est rendu compte que ce moment fort du jeu est délicat,

8. Cf. ces phrases paradigmatiques de sa visée, dans *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, PUF, 1987, p. 166 : « Son propre Moi a la possibilité de se retrouver et de se réorganiser, de restructurer les éléments dispersés par des forces perfides, d'en faire une synthèse et d'y gagner un sentiment de puissance et de soulagement, "une catharsis de l'intégration", une purification par la perfection. On peut dire à juste titre que le psychodrame donne au patient une expérience neuve et plus large de la réalité, une "réalité supplémentaire" et pluridimensionnelle, un apport qui équilibre, en partie au moins, les sacrifices consentis au cours du travail de production psychodramatique. »

9. Cf. les développements que je déploie à partir du schéma pulsionnel de Szondi et l'École de Louvain (Schotte, Mélon), dans *Psychologie clinique – De l'initiation à la recherche*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

difficile à manier ; le retour au groupe peut être critique et comporter une réaction dépressive. Mais aux autres questions, Moreno ne donne pas vraiment de réponses.

Le transport amoureux n'est-il pas aussi le milieu même de la psychanalyse freudienne ? Freud, le premier, avait parlé de « guérison par l'amour », rappelle Zenoni¹⁰. Le récent travail d'Anne Millet dans *Psychanalystes, qu'avons-nous fait de la psychanalyse ?* met en exergue ce moment crucial de débats théoriques et affectifs entre Freud, Rank et Ferenczi concernant ce qu'est devenue la psychanalyse en rapport avec la clinique de l'époque¹¹. À relire les écrits de cette époque, on a l'impression que Rank et Ferenczi appellent, attendent le psychodrame pour être au plus près de la clinique des affects.

Freud comprendra que ce qu'il a voulu éviter de la catharsis abréactive, l'évanouissement passager du moi, sa mise hors circuit de type hypnotique, revient de toute façon dans le transfert, morceaux après morceaux, véhiculant des pans vivants entiers de l'histoire pulsionnelle du sujet. On peut voir en effet que le transfert en psychanalyse implique aussi le dépassement du rapport strictement thérapeutique, son débordement par d'autres mises en rapport, comme dans le jeu, comme dans l'amour. Le transfert et l'amour ne sont-ils pas également des moments de surgissement pulsionnel ? Ne sont-ils pas des moments démoniaques, dionysiaques, des moments de possession ou de transe ?

Freud utilisera différentes métaphores pour parler de l'analyse : guerre, domptage, chirurgie : il avoue une fois de plus par la même occasion le danger du transfert et la nécessité de s'y prendre avec une extrême prudence. Moreno ne devinait-il pas les mêmes enjeux et les mêmes dangers ? Ne parle-t-il pas aussi de guerre (*protagonistes* : celui qui combat au premier rang), de mort (*agonizesthai* renvoie aussi à agoniser) ? Lorsqu'il décrit la nécessité pour le psychodramatiste et ses assistants d'entrer dans l'univers psychotique du malade, de parler avec lui en langage psychotique, ne reconnaît-il pas que « c'est naturellement une pratique psychiatrique dangereuse¹² » ? Ou lorsqu'il parle du retour délicat du protagoniste dans le groupe où la catharsis du groupe doit s'opérer, ne reconnaît-il pas que le « processus de purification ne se poursuit pas sans conflits », que « le groupe entier est en effervescence », et qu'il « faut toute l'habileté du médecin pour trouver une solution¹³ » ? On a l'impression que les deux hommes sont en présence des mêmes enjeux pulsionnels, à la fois libidinaux et mortifères. La différence, c'est que Freud, qui a saisi l'importance métapsychologique de la répétition et de son versant mortifère, prétend ne pas permettre au transfert de se développer dans toute l'ampleur dont est capable la pulsion, mais d'en garder une maîtrise chirurgicale. Alors que Moreno

10. A. Zenoni, *Le corps de l'être parlant*, 1991, Bruxelles, De Boeck, p. 129.

11. A. Millet, *Psychanalystes, qu'avons-nous fait de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 2010.

12. J. L. Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, op. cit., p. 168.

13. *Ibid.*, p. 167.

semble vouloir atteindre dans le jeu le paroxysme même de l'amour et de la renaissance. Il est vrai que ce qui viendra de toute façon atténuer la puissance des enjeux pulsionnels mortifères du jeu psychodramatique, c'est la situation de groupe, comme les auteurs français n'ont pas manqué de le remarquer.

Au commencement de l'expérience analytique fut l'amour, dit Lacan dans son séminaire sur le transfert. Au-delà de la rencontre entre un homme et une femme, J. Breuer et Anna O., Lacan renvoie ici au fait que si « la cellule analytique, même douillette, n'est rien de moins qu'un lit d'amour », elle suppose cependant que si le psychanalyste s'isole avec un autre c'est pour lui apprendre ce qui lui manque, mais lui apprendre en tant qu'aimant¹⁴.

Au commencement du psychodrame est l'amour, suggère le contexte biographique de la découverte de Moreno et quelques phrases-clés de son œuvre. Le transfert, l'amour, le jeu psychodramatique posent également l'énigme de l'intersubjectivité, de la subjectivité humaine, comme la pose d'ailleurs la folie elle-même. Dans l'amour, dans le transfert, dans le jeu, le sujet ne sait plus ce qu'il est, qui il est, pas plus qu'il ne sait ce qu'il a, ce qui lui arrive. L'amant (*l'éraсте*) ne sait pas plus ce qui lui manque que l'aimé (*l'éromène*) ne sait ce qu'il a, ce qui fait son attrait, pour reprendre les termes d'un des textes les plus fameux sur l'amour, *Le Banquet* de Platon. Devant l'énigme de la source de la passion, devant cette souffrance insupportable pour le psychisme, *tout se passe comme si l'un venait se mettre à la place de l'autre* ; l'un et l'autre (s)'interrogent (sur) le désir, à la place de l'autre pour tenter de présentifier, de révéler ce qui manque ou ce qu'il y a de caché. En ce sens, la passion révèle le manque fondamental qui (dé)structure le sujet humain, mettant l'autre en position d'avoir ou d'être ce qui manque. Désirant, désiré, désirable, les positions par rapport au désir sont interchangeable, transférables. C'est cette mobilité des positions désirantes qui doivent permettre à Moreno de parler d'une catharsis de groupe. L'acteur est véritablement joué, tout autant que le public est joué, par les métaphores, les renversements, les dédoublements, termes techniques qui ont d'abord été poétiques dans le langage de l'amour. Ces transports amoureux sont source de déchirements, de discordances, de perte de soi en même temps que de trouvailles fugitives.

Mais la trouvaille la plus subtile n'est-elle pas dans la substitution de la place, dans le déplacement, de la même façon que Socrate, qui doit parler à son tour de l'amour, parle d'un vide et non d'un plein, comme les autres convives du banquet en parlaient, et, dans le mouvement même de sa pensée, par sa bouche il fait plutôt parler Diotime, une femme. *Une autre parle à sa place ?* La leçon philosophique de Lacan rejoindrait-elle ici l'intuition amoureuse de Moreno lorsqu'il invente le renversement de rôles ? Il est clair que la différence se joue

14. J. Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 24-25.

sur la question de l'autre, et donc sur la question de la structure imaginaire de la relation.

Toute la question, ouverte explicitement par Lacan, est de voir si en analyse, mais aussi en psychodrame, *il ne faut pas laisser une place vide, pour que le sujet puisse conclure lui-même*. C'est beaucoup plus difficile en psychodrame qu'en psychanalyse, parce qu'en groupe il y a toujours bien quelqu'un pour boucher le trou, comme en amour d'ailleurs. Il y a toujours bien quelqu'un pour nous faire croire qu'il a ce qui nous manque, pour nous séduire. C'est pourquoi la passion amoureuse, celle qui transporte autant qu'elle transforme, est elle-même fugitive. Et le transfert en psychanalyse ne peut véritablement accéder à son rôle médiateur d'un changement de structure du moi que dans la mesure où la passion n'est jamais vraiment partagée, c'est-à-dire dans la mesure où le psychanalyste se refuse comme objet de la passion de l'autre et fait entendre à l'analysant qu'il y s'agit encore de lui, de ce qui, chez lui, manque.

Comment en psychodrame maintenir un espace vide d'objets d'amour qui renvoie systématiquement le sujet à lui-même ? Si la psychanalyse se définit par le transfert, c'est surtout dans ce sens technique particulier d'un dispositif systématique dans lequel *le psychanalyste refuse d'occuper la place qu'on lui assigne*. En psychodrame, comment renvoyer chacun à la part de solitude et de vide qui fait son existence et donc aussi sa névrose ? Dès le moment où un groupe est confronté à cette question, c'est son existence même de groupe qui est menacée.

LE GROUPE ET L'AMOUR

Le modèle de l'amour joue, par un autre tour de folie dirait Pascal, dans la situation de groupe et contribue à l'analyse du moi que permet le groupe comme le jeu, analyse du moi nécessaire à l'accession à l'infantile ou au pulsionnel. Cette « réduction » va permettre le passage du singulier au collectif, lieu psychique de l'enfant en chacun. C'est cette scène vide que le psychodramatiste doit maintenir par tous ses procédés de mise en scène, pour qu'affleure l'infantile commun.

Dans sa « Psychologie des foules et analyse du moi », on pourrait ramener la thèse de Freud à ceci : dans un groupe, le moi des individus a tendance à se désintégrer et les forces pulsionnelles qui le faisaient tenir ensemble, qui le faisaient être un, réalisent d'autres intégrations, d'autres réseaux, qui font que l'individu a perdu ses caractéristiques d'individu isolé. La masse, que permet le groupe, est un avatar du résultat des mêmes forces pulsionnelles. Freud nous engage à l'analyse des rapports pulsionnels qui transcendent l'individu et le collectif comme tels. Moreno n'était peut-être pas loin de cette idée avec son concept de *télé*. Les mêmes rapports sont à l'œuvre, dira Freud, dans l'hypnose et l'amour.

Est-ce qu'un groupe de psychodrame qui se prépare au jeu peut être assimilé à ces masses dont Freud parle et peut-on lui appliquer la formule finale selon laquelle « une telle masse primaire est un certain nombre d'individus qui ont mis un seul et même objet à la place de leur idéal du moi et se sont, en conséquence, identifiés les uns avec les autres dans leur moi » ? La réponse varie sans doute en fonction des croyances des psychodramatistes, c'est-à-dire de leur éthique. Les moréniens n'hésitaient pas à s'appuyer sur cette médiation, voire à l'intensifier chez certains qui s'inspiraient plus du courant humaniste, parce qu'on y partage cette croyance que la vérité surgira d'elle-même de l'infantile. Les analystes sont plus prudents. Mais il faut bien avouer que, malgré tout, le risque est grand pour que les mécanismes d'idéalisation et d'identification jouent leur rôle dans « l'abandonnement du moi », et sa « dégradation », et que chaque individu régresse vers un fonctionnement plus primitif. C'est d'ailleurs cette régression qui peut plus facilement permettre le jeu des acteurs.

Ces éléments ainsi rassemblés permettent de conforter l'hypothèse selon laquelle les conditions d'établissement du transfert sont analogues à celles qui permettent le jeu psychodramatique, et donc que *dans le psychodrame, le jeu est à la place du transfert*, dans la mesure où les phénomènes de groupe analysés ainsi sont la condition même du jeu. Le dispositif remémoration-transfert et le dispositif groupe-jeu ont en commun avec l'hypnose et la foule de favoriser une régression telle, que l'idéal du moi, habituellement chargé de la fonction d'inhibition et de restriction, est remplacé par un objet extérieur qui n'est pas sans évoquer la figure paternelle archaïque. La masse (groupe), par rapport à l'hypnose, ajoute le processus d'identification. Il y a régression dans la mesure où le moi perd son autocontrôle, et donc cette régression est en quelque sorte une fête comme dans l'état maniaque, dans lequel Freud suppose que l'idéal du moi est dissous temporairement dans le moi après avoir régné préalablement avec une particulière rigueur. Et si on veut bien se rappeler que Freud note que l'hypnotisé conserve sans doute un savoir qui lui permet de garder une certaine maîtrise du phénomène, ne peut-on pas aussi appliquer cette remarque au jeu et au groupe, au transfert et à la foule ? Après tout, se diraient sans doute l'acteur, le psychanalysant et l'individu dans une foule : ce n'est qu'un jeu.

Freud est très clair : il fait dériver la psychologie des masses de l'hypnose et pas l'inverse, de même qu'il fait dériver la suggestion de l'hypnose et pas l'inverse. Contrairement à ce que Bernheim affirmait, « la suggestion est un phénomène partiel de l'état hypnotique, lequel a son véritable fondement dans une disposition inconsciemment conservée à partir de l'histoire originnaire de la famille humaine ». Ces dispositifs « d'amour » permettent donc de se mettre en contact avec les immémoriaux de la famille humaine. De même que tout le monde ne peut pas se mettre dans une disposition de transfert, tout le monde ne peut pas se mettre dans une disposition de groupe et de jeu. Les

indications de la psychanalyse et du psychodrame sont à comprendre dans cette « disposition ».

PASSAGE DU SINGULIER PAR LE COLLECTIF DANS LE PSYCHODRAME

Ferenczi serait, selon Jean-Marc Dupeu, le précurseur du psychodrame. Deux extraits des *Œuvres Complètes* peuvent nous mettre sur la voie. Ainsi, le rôle du « par exemple » dans l'analyse (tome II) : Ferenczi sollicite du matériel, au-delà du récit de généralités, en disant « par exemple ? » Il insiste pour que le patient mette en scène l'idée énoncée en l'explicitant dans un souvenir, dans un exemple. De façon encore plus précise, dans son article « Prolongements de la "technique active" en psychanalyse », en 1920, Ferenczi décrit des techniques de mise en scène, qui, dit-il, ne font qu'expliciter que la psychanalyse a été toujours active, contrairement à ce qu'on croit. Dans une séance, Ferenczi demande à la patiente, jeune musicienne qui craint le trac, de chanter cette chanson que sa sœur tyrannique lui chantait avec des gestes expressifs et équivoques. Il lui demande de jouer cette scène de la sœur, avec les mêmes gestes (renversement de rôle). Il lui fait répéter plusieurs fois la scène jusqu'à ce qu'elle corresponde vraiment à son souvenir, au-delà d'un simple mime évocateur maladroit. « Elle parut trouver du plaisir à ces exhibitions », dit Ferenczi. Cette scène la mit en contact avec son désir, refoulé, de plaire. Le travail d'associations libres pouvait continuer.

Il justifie sa technique de mise en scène en montrant que jouer une scène oblige une dépense d'énergie telle que cela mobilise, à son insu, des contenus psychiques refoulés. Il indiquait, dans l'exemple de la jeune chanteuse, que ce n'est pas non plus sans plaisir. Si on ajoute le facteur « social » (jouer en acte plutôt qu'en paroles devant le médecin), on a tous les ingrédients par lesquels Freud a rendu compte du travail et de l'efficacité du mot d'esprit. C'est le modèle que j'avais moi-même développé dans *Psychodrame et psychanalyse*. Pour passer d'une scène à une autre, il faut une dépense d'énergie.

Ces exemples de Ferenczi permettent de poser la question de l'état du sujet dans l'analyse et dans le psychodrame : en quoi le sujet, qui associe librement dans la cure, est-il différent du sujet qui joue une scène en psychodrame avec des acteurs et des thérapeutes ? Mais on pourrait élargir la question : qui est le sujet endormi ? Le sujet ivre ? Le sujet hypnotisé ? Le sujet en foule ? Le sujet névrosé ? Le sujet en crise ? Le sujet en amour ? Le sujet délirant ?

Dans son livre *De la représentation – L'exemple du psychodrame*, au début du chapitre 5 : « Discours de séance : thème et sujet », Serge Gaudé tente de comprendre comment les échanges langagiers entre les participants d'un groupe de psychodrame vont s'articuler de telle sorte qu'ils traduisent le travail d'un sujet à la recherche d'un sens par la parole. Si le psychodramatiste y met du sien, cette recherche peut

devenir discours, discours de séance, pour autant qu'il y ait adresse à quelqu'un et que le questionnement fasse auditoire. Dans ces aléas de discours qui peuvent mener à un jeu, insiste Gaudé, et suite aux interventions du psychodramatiste, à la cantonade, le participant comme sujet désirant, individu concret, se trouve provisoirement mis entre parenthèses.

Ce passage du livre de Gaudé indique à quel point le psychodrame opère un passage du singulier au collectif, ou, mieux, un passage du singulier par le collectif. C'est une formulation d'autant plus intéressante qu'il me semble que c'était, à l'origine, l'intention même de Moreno. Passer du singulier au collectif. Toute son œuvre pédagogique et sociale va d'ailleurs dans ce sens-là.

Dans la mesure où un des aspects du malaise dans notre civilisation est précisément de ramener tout au singulier et de dévaloriser le collectif, cela vaut la peine d'essayer d'articuler de façon moderne cet aspect de la découverte de Moreno et de comprendre comment et pourquoi le psychodrame articule singulier et collectif, en précisant le rôle décisif que le psychodramatiste joue dans ce passage. La question du temps psychique est aussi en jeu : temps de l'enfance, intemporalité de la structure, c'est-à-dire la question de l'immarcescibilité de l'histoire psychique. Cette dimension pourrait très bien renouveler la question du traumatisme.

Du côté du singulier, je vise cette dimension du sujet de l'inconscient telle qu'elle s'est mise en place chez Freud progressivement, et que Lacan a développée, de telle sorte que depuis lors un enjeu majeur de l'éthique du psychanalyste, c'est de proposer de devenir sujet de son désir. Cette question est particulièrement aiguë dans les névroses. Où est le sujet de l'inconscient dans l'irrationalité des symptômes ? En quoi le sujet est-il engagé dans la répétition symptomatique dont il se dit en même temps insatisfait ? Freud nous l'a montré, il y est question du sujet archaïque, tel qu'il s'est mis en place dans l'histoire psychique, elle-même contingente des conditions sociales et familiales. Cette perspective psychanalytique fonde une psychologie clinique, qui ne s'intéresse qu'à ce qui est singulier, unique.

Mais, en même temps, elle indique en quoi la question du sujet est articulée au collectif familial, au collectif culturel, au collectif social, à l'enfant en tant que collectif aussi, c'est-à-dire au collectif en tant qu'il est toujours déjà universel et commun aux êtres de langage que nous sommes. Il y a des questions auxquelles nous ne pouvons échapper, les tragiques grecs nous l'avaient déjà clairement indiqué. L'époque où Freud cherche le fondement de la structure du sujet, sur lequel vient buter toute entreprise psychothérapeutique, c'est l'époque de *Totem et tabou*. Lacan ne l'a pas ratée puisque c'est à partir de là qu'il va tenter de comprendre pourquoi le pacte humain semble déraiper dans la psychose. Pour Freud dans *Totem et tabou*, la structure humaine dont nous héritons commence mythiquement par une sorte de collectif : c'est

celui de la horde primitive, soumise au pouvoir d'Un seul, le tyran. Mais ce premier collectif mythique, dont nous ne cesserons de rêver par nostalgie, alimenté par la solidarité et la haine, laissera bientôt la place à un autre, sans pour autant disparaître : le collectif du pacte qui lie symboliquement les frères entre eux et au Père, désormais sacralisé. Traduisons : nous sommes unis par le langage que nous avons en partage, qui nous permet de traverser nos différences et de nous donner quelque chose en commun ; mais le langage ne nous appartient pas, ni individuellement, ni collectivement ; c'est par définition le lieu de l'Autre, le lieu du symbolique commun qui nous échappe, mais où nous avons à chercher une place de sujet singulier. La structure vivante du sujet est comme un palimpseste.

Dans une séance de psychodrame, des gens se mettent à parler. Qui parle et à qui s'adressent-ils ? Il faut examiner l'allure de ces discours particuliers créés par le dispositif. On ne dit pas n'importe quoi. Sans doute, d'une part, le contexte impose une ou l'autre orientation de ces paroles adressées. D'abord, on est là pour parler de ce qui ne va pas et qui pourrait déboucher dans un jeu. Le malaise et le jeu sont deux déterminants de la parole. Ensuite, les paroles s'adressent autant à l'animateur de séance, voire aux coanimateurs, s'il y en a, qu'au groupe à l'écoute, en attente. Au père et aux pairs. On sait que l'animateur ne parlera pas de ce qui ne va pas chez lui et qu'il est là pour recueillir les paroles des participants et leurs effets. On sait que les autres sont là pour *parler à leur tour* et *donner écho* à ce qu'on dit. Ce qu'un participant dit est fonction de ces buts et de ces adresses : le malaise en lui qui devrait se transformer, le jeu à venir qui devrait éclaircir, l'animateur qui recueille et le groupe qui écoute et relance. On est dans une structure langagière particulière. Mais ce qui donne à ce discours en formation sa fonction langagière, c'est le fait que tous ses éléments se réfèrent à la place de l'Autre, le lieu où le discours humain peut être entendu, le lieu où le sujet qui parle ici et maintenant peut trouver du sens à ses paroles, au-delà des souffrances, des répétitions et des malentendus.

Si chacun qui se risque à la parole en groupe hésite toujours avant de parler, c'est qu'il sait que ce qu'il dit peut l'amener à un jeu, là où il sera moins maître de ce qui se passe. Mais ce risque qu'il appréhende, il le souhaite aussi, puisqu'il espère que c'est là que s'éclairciront ses énigmes, c'est là qu'il pourra prendre place comme sujet de son dire. Mais il sait aussi que la structure langagière qui lui permet de parler et de s'adresser à quelqu'un implique qu'il ne sait pas exactement ce qu'il dit, que ses paroles (ses signifiants) en disent plus qu'il ne sait, et que les avatars de son dire peuvent amener des surprises. Il sait que la place qu'il occupe dans sa parole est en partie du semblant, qu'en quelque sorte il est dupe de son propre discours, du fait que le langage ne lui appartient pas. Il y prend place, dans le langage, mais sa place est déterminée ailleurs ; il y a comme une sorte d'usurpation de place. Il

y a donc des risques d'être démasqué, c'est pourquoi, pour convaincre que l'usurpation n'est pas absolue, qu'il y s'agit quand même de lui, sujet, il peut y mettre les émotions nécessaires qui en disent plus que la parole. Dans les limbes inchoatifs de la parole qui émerge, déjà le corps et les affects parlent, corps et affects singuliers mais déjà collectifs¹⁵.

Quand les mots tardent, l'émotion prend la place ; le problème c'est qu'elle n'est que partageable ; elle ne donne pas une place comme l'énonciation de soi-même en donne une. Le sujet est dans une structure d'expression interprétative : n'importe qui peut entendre autre chose que ce qu'il croit dire, les membres du groupe et l'animateur. Il ne s'agit donc pas seulement d'être compris, entendu, mais aussi d'être interprété. La surprise est toujours possible qui révélera une part cachée du sujet. C'est donc aussi le sujet qui est à advenir. En psychodrame, l'interprétation sera aussi collective.

Si un autre participant réagit à ce que dit le premier, c'est à la fois pour soutenir et amplifier ce que dit celui-ci, et dans ce sens il se sent éventuellement déjà entendu, mais c'est souvent aussi pour y mettre du sien, y aller lui-même dans la recherche d'un sens à sa parole. La question qui se pose au psychodramatiste est alors de voir en quoi ce que dit le second est dans un certain rapport avec ce que dit le premier. Est-ce que le dire du premier est déployé de quelque manière par un élément, un signifiant du dire du second ; y a-t-il déjà interprétation du dire du premier ? Si c'est clair pour tout le monde, il suffit de le souligner ; si ce n'est pas clair, on peut chercher à le faire préciser. Cette ponctuation du psychodramatiste est essentielle, parce qu'elle permet que *se tisse progressivement un thème*, qui n'est plus le thème du premier, mais qui commence par être *le thème de quelques-uns*. Ce n'est pas le thème du groupe, mais seulement de quelques-uns. Il suffit de quelques-uns pour que *le thème passe du singulier au collectif*. Du même coup, *le premier qui a parlé est en quelque sorte dessaisi de l'aspect singulier de sa demande*. Sa demande est devenue l'affaire de quelques-uns. Le psychodramatiste a besoin de ce « quelques-uns » pour pouvoir jouer. Il faut que quelques-uns soient pris, d'une manière ou d'une autre, dans le discours qui est en train de se créer.

Si le psychodramatiste n'intervenait pas, on risquerait d'aller d'un dire à l'autre, et c'est celui qui y apporte le plus de poids, le plus d'émotion éventuellement, qui l'emporte. Après cela, se créeraient des alliances, des conflits, des compétitions, voire des rejets, selon le jeu des identifications. Comme dans la vie.

Ce collectif groupal, ce discours du groupe, n'est-ce pas ce que Lacan appelait dans son *Discours de Rome* « cette partie du discours concret en tant que transindividuel qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient » ? Redéfinissant l'inconscient dans son rapport à un collectif, Lacan évoque le

15. Cf. B. Robinson, « Corps, groupe et psychodrame », *RPPG* n° 54, 2010.

corps marqué, les souvenirs d'enfance, le langage propre, le style, le caractère, les traditions et les légendes de la culture à laquelle on appartient, etc., l'histoire repensée ne prenant son sens qu'à être entendue par quelqu'un dont la subjectivité n'est pas fondamentalement différente de celle de l'analysant. Il fait référence à la notion de symbolisme analytique dont Freud a donné un aperçu remarquable dans ses leçons d'introduction de la psychanalyse. À ce propos, Freud disait : « On a l'impression d'être en présence d'un mode d'expression ancien, mais disparu... Les rapports symboliques n'appartiennent pas en propre au rêveur... les raisons lui échappent... (il) n'a pas besoin de le savoir. » Il découvre cet univers symbolique qui nous détermine dans l'être, c'est-à-dire dans la mise en rapport avec d'autres êtres humains. Mais, en même temps, cette écriture d'un discours sur un palimpseste de groupe porte les traces de l'*infans* en chacun et *son mystère plus lointain que l'inconscient* dit Alain Didier-Weill, en déployant ces intuitions de Ferenczi. Retour à l'infantile, celui d'avant la parole, retour à la détresse originaire de la néoténie, dirait Didier Robin. La clinique actuelle en dessine les contours.

CONCLUSION

Pour rejoindre ce fonds immarcescible de notre humanité, qu'on pourrait appeler l'enfance de l'humanité, l'intemporel de notre histoire, la psychanalyse se sert du divan, des associations libres, du silence de l'analyste et du transfert. Le psychodrame met le jeu et le groupe à la place du transfert. Par ce dispositif de jeu et de groupe, chacun peut provisoirement élargir les limites du moi, comme dans le rêve, dans la foule et dans l'amour. Ces dispositifs de « décomposition » du moi, de son analyse permettent, dans la spontanéité du jeu ou la liberté des associations, qu'affleurent d'autres réseaux, d'autres intégrations, et particulièrement celles qui concernent les traces des traumatismes infantiles, les traces de l'enfant immarcescible. Finalement, la série hypnose, amour, jeu, groupe, transfert, suggestion trouve son « véritable fondement dans une disposition inconsciemment conservée à partir de l'histoire originaire de la famille humaine ».

C'est au moment où le dispositif a permis *l'affleurement des pensées inconscientes et leur travestissement* que doit cesser sa part suggestive minimum, et qu'il convient de laisser le protagoniste seul dans son jeu, *seul à s'interpréter*. Je ne sais pas si Moreno avait compris qu'il fallait laisser non seulement une place vide, du vide dans l'espace du groupe, du jeu et de la scène, mais un temps mort, un temps vide, une suspension du temps. C'est ici aussi que cesse, provisoirement du moins, la comparaison stricte avec le modèle du mot d'esprit. En effet, il s'agit d'utiliser l'économie de dépense non pas à un plaisir, mais à *un travail supplémentaire de transformation et de décision dans l'agir en menant le jeu à son terme*. Il y a évidemment un temps vide dans le

dispositif du mot d'esprit, sinon il n'y aurait pas de suspense, pas de tension, pas d'affleurement des pensées refoulées. Mais ce vide, mis en scène par celui qui raconte, et qui exige de lui une dépense, donc un travail, est immédiatement comblé par la chute qui produit le plaisir. L'inconscient se referme sitôt ouvert, comme au théâtre.

En psychodrame, mener le jeu à son terme ce n'est pas trouver une solution, ou atteindre le paroxysme et la décharge émotionnelle. On n'est pas là pour rigoler, ni pour pleurer. C'est permettre que tombe une phrase, un geste, une mimique, un mot, un silence, de quelqu'un qui dans la scène parvient à se déprendre de ce qui fascine et se répète. C'est ce signe-là que l'animateur ponctue en arrêtant le jeu et que l'observateur relève en le replaçant dans le contexte de la séance ou de la cure. Ce « trait »-là, s'il fait trace, sera repris par d'autres, ou par le même, à d'autres séances.

L'expérience didactique de formation au psychodrame implique, dans la version psychanalytique, qu'on analyse l'histoire même de ses déterminismes psychiques et sociaux. L'expérience de transfert implique qu'on traverse des émotions (pour utiliser l'expression d'Aristote concernant le ressort de la tragédie), c'est-à-dire qu'au-delà de la reconstruction remémorante de son histoire, des affects archaïques, parfois intenses, sont actualisés dans la situation de relation avec le thérapeute ou le formateur. Dans l'expérience psychodramatique du jeu, le rapport au savoir et à autrui est modifié par le dispositif : le savoir est déconstruit et l'autre s'absente, puisque chaque acteur ne joue que ce que le protagoniste a lui-même suggéré dans la mise en scène. Mais dans la façon concrète de jouer, l'antagoniste peut faire voir au protagoniste les faces cachées de sa mise en scène. L'animateur est là pour créer les conditions de la surprise, l'observateur pour faire entendre ce qui est encore inouï.

Et enfin, le dispositif de la mise en scène et du jeu, pivot de la transmission, opère un passage d'une demande singulière par un collectif. En effet, la mise en jeu ne commence que quand l'animateur de séance s'est assuré que la scène demandée renvoie d'une façon ou d'une autre à des problématiques que d'autres peuvent partager : l'amour, la mort, le désir, la jalousie, le deuil, la rivalité, la frustration... De telle sorte que la scène est en même temps singulière (une scène concrète de l'histoire du protagoniste) et collective (une problématique que nous rencontrons tous, d'une façon ou d'une autre). Du singulier au collectif et inversement : ce passage me paraît être la structure même des transmissions humaines.

BIBLIOGRAPHIE

- DIDIER-WEILL, A. 2010. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Flammarion.
- DUPEU, J.-M. 2005. *L'intérêt du psychodrame analytique*, Paris, PUF.

- FERENCZI, S. 1978. « Psychanalyse 2 », *Œuvres complètes*, II, 1913-1919, Paris, Payot.
- FREUD, S. 1989. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- FREUD, S. 1991. « Psychologie des masses et analyse du moi », dans *Œuvres Complètes*, XVI, Paris, PUF.
- GARBOUA, M. ; LEANDRI, M.-L. (sous la direction de) 2009. *Psychodrame : la magie du jeu*, Paris, In Press Éditions.
- GAUDÉ, S. 1998. *De la représentation – L'exemple du psychodrame*, Toulouse, érès.
- LACAN, J. 1991. Le Séminaire, Livre VIII – *Le transfert*, Paris, Le Seuil.
- LEUTZ, G.A. 1985. *Mettre sa vie en scène*, Paris, EPI.
- MARINEAU, R. 1989. *J.L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique*, Paris, Métailié.
- MILLET, A. 2010. *Psychanalystes, qu'avons-nous fait de la psychanalyse ?*, Paris, Le Seuil.
- MORENO, J. L. 1987. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, PUF.
- NIETZSCHE, F. 1982. *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.
- ROBIN, D. 2010. *Violence de l'insécurité*, Paris, PUF.
- ROBINSON, B. 1998. *Psychodrame et psychanalyse – Jeux et théâtres de l'âme*, Bruxelles, De Boeck.
- ROBINSON, B. 2005. *Psychologie clinique – De l'initiation à la recherche*, Bruxelles, De Boeck.
- ROBINSON, B. 2009. « La psychothérapie comme espace social de transmission », dans *Figures contemporaines de la transmission*, Presses universitaires de Namur.
- ROBINSON, B. 2010. « Corps, groupe et psychodrame », *RPPG* n° 54, « Quand le corps parle et que le psychanalyste écoute », Toulouse, érès.
- STAIGER, E. 1990. *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann.
- ZENONI, A. 1991. *Le corps de l'être parlant*, Bruxelles, De Boeck.